

Edebi Eleştiri Dergisi

Ekim 2023
Cilt 7 Sayı 2

ISSN: 2602-4616





Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Yıl 7, Cilt 7, Sayı 2

26.10.2023

YAYINCI/PUBLISHER

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

EDİTÖRLER/MANAGING EDITORS

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

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

ALAN EDİTÖRLERİ/SECTION EDITORS

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Kemal TİMUR

(Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi,
Kahramanmaraş, Türkiye)

ESKİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK

(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara,
Türkiye)

DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

Prof. Dr. Yahya SUZAN

(Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye)

TÜRK DİLİ

Prof. Dr. Fevzi KARADEMİR

(Düzce Üniversitesi, Düzce, Türkiye)

TÜRK HALK EDEBİYATI

Doç. Dr. Erhan SOLMAZ

(Uşak Üniversitesi, Uşak, Türkiye)

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

Doç. Dr. Fatime Gül KOÇSOY

(Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye)

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT

Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT

(Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)

YAYIN KURULU/ EDITORIAL BOARD

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

DANIŞMA KURULU/ BOARD OF EDITORIAL ADVISOR

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

TÜRKÇE DİL EDİTÖRÜ/MAIN LANGUAGE EDITOR

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

YABANCI DİL EDİTÖRÜ/FOREIGN LANGUAGE EDITOR

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

İLETİŞİM/CORRESPONDENCE ADDRESS

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

e-mail: edebielestiridergisi@gmail.com

BU SAYININ HAKEMLERİ

- Prof. Dr. Muhittin ELİAÇIK (Kırıkkale Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU (Bursa Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Savaşkan Cem BAHADIR (Karadeniz Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin YAŞAR (Siirt Üniversitesi)
Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK (Adıyaman Üniversitesi)
Prof. Dr. Namık AÇIKGÖZ
Prof. Dr. Yunus AYATA (Erciyes Üniversitesi)
Doç. Dr. Serap ASLAN COBUTOĞLU (Çankırı Karatekin Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa DERE (Ordu Üniversitesi)
Doç. Dr. Orhan KILIÇARSLAN (Düzce Üniversitesi)
Doç. Dr. Nusret YILMAZ (İğdır Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa YİĞİTOĞLU (Dicle Üniversitesi)
Doç. Dr. Selami ALAN (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Doç. Dr. Taner NAMLI (İnönü Üniversitesi)
Doç. Dr. Selçuk ATAY (Karabük Üniversitesi)
Doç. Dr. İsmail SÜPHANDAĞI (Muş Alparslan Üniversitesi)
Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Nilüfer İLHAN (Yozgat Bozok Üniversitesi)
Doç. Dr. Adem GÜRBÜZ (Bingöl Üniversitesi)
Doç. Dr. Dinçer ÖZTÜRK (İğdır Üniversitesi)
Doç. Dr. Nazmi ALAN (Afyon Kocatepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatih DOĞRU (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşenur İPLİKÇİ ÖZDEN (Samsun Üniversitesi)
Doç. Dr. Turgay KABAK (Bayburt Üniversitesi)
Doç. Dr. Nesime CEYHAN AKÇA (Çankırı Karatekin Üniversitesi)
Doç. Dr. Abdullah MERT (Kahramanmaraş İstiklâl Üniversitesi)
Doç. Dr. Serdar BULUT (Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi)
Doç. Dr. Emrah BİLGİN (Ardahan Üniversitesi)
Doç. Dr. Kamile ÇETİN (Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa Sefa ÇAKIR (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)
Doç. Dr. Başak AĞIN (TED Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet Bakır ŞENGÜL (Bitlis Eren Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Şahin YAVUZER (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Fatma SÖNMEZ (Balıkesir Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Bilal GÜZEL (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Halit ALKAN (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Yunus Emre ÖZSARAY (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Yasemin ŞANAL (Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÇIRÇIR (Erzurum Teknik Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Akif BALKAYA (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAVAL (Munzur Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Zehra YAZBAHAR (Gümüşhane Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Aslı AYTAÇ (Başkent Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Necla DAĞ (Aksaray Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Fatma Özlem BAY GÜLVEREN (Başkent Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İlyas SUVAĞCI (Hakkari Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İpek KILIÇ (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)
Dr. Fatih DEMİR
Dr. Uğur YİĞİZ
Dr. Necati TONGA

EDİTÖR NOTU

2023 yılının Mart ayındaki Sayımız, 6 Şubat tarihinde Kahramanmaraş ve Gaziantep merkezli büyük ve yıkıcı depremin akabinde yayımlanmıştı. 10 ilimizde büyük yıkımlara yol açan ve milletçe bizi derinden üzen bu elim hadise hâlâ içimizdeki canlılığını muhafaza ediyor. Buna mukabil devletimizin bütün imkânlarının sarf edildiği ve milletçe el ele verdiğimiz bir ortamda depremin yaraları da giderek sarılıyor. Öte yandan *Edebî Eleştiri Dergisi*'nin bu sayısı yine milletçe bizi üzüntüye boğan olayların gölgesi altında yayına çıkıyor. Filistin'in Gazze bölgesinde İsrail tarafından yapılan ve binlerce insanın hayatını kaybetmesine neden olan acımasız saldırılar, akademik sorumluluğumuzun ötesinde insani yükümlülüklerimizi bir daha hatırlatıyor. Bu vesileyle hem depremde hayatını kaybeden vatandaşlarımızı hem de Gazze'de hunharca katledilen kardeşlerimizi rahmetle yâd ediyoruz.

Edebî Eleştiri Dergisi, bu sayısıyla birlikte yedinci yılındaki ikinci sayısına erişmiş bulunuyor. Ancak Cumhuriyet'in 100. Yılı anısına çıkaracağımız 1923'ten Günümüze Süreli Yayınlar özel sayısı 2023 yılının *Edebî Eleştiri Dergisi* için oldukça verimli geçeceğinin habercisi. Yılsonunda çıkarmayı planladığımız bu özel sayı ile alakalı olarak gerekli duyuruyu internet sayfamızda yaptığımız gibi davet mektupları göndermek suretiyle de konu başlığımızla alakadar olan bilim insanlarını haberdar ettik. Özel Sayı'nın, edebiyat-süreli yayınlar ilişkisinin bilinmeyen ve satır aralarında kalan pek çok önemli detayını ortaya çıkaracağını düşünüyoruz.

Dergimizin bu sayısında, 24 araştırma makalesi yer almaktadır. Bu sayıda yer alan yazarlarımızı tebrik ediyor, sürece katkı sunan hakemlerimize teşekkür ediyoruz. Mart 2024 Sayısı için çalışmalarınızı en geç 01 Şubat 2024 tarihine kadar Dergipark üzerinden bize gönderebilirsiniz. Çalışmalarınızla Dergimize vereceğiniz destek için şimdiden teşekkürlerimizi sunarız.

Bir dahaki sayıda görüşmek üzere..

Saygılarımızla.

Editör

Doç. Dr. Abdulkhakim TUĞLUK

26.10.2023



Edebi Eleştiri Dergisi/Journal of Literary Criticism

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2
(October 2023, Volume 7, Issue 2)

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

(Araştırma Makaleleri/Research Articles)

Beyhan KANTER

Osmanlı Dönemi Kadın Dergilerinde Kadın Okurların Dünyası
The World of Women Readers in the Ottoman Women's Journals
(239-259)

Zeynep DAĞLAR

Orhan Pamuk Romanlarında Postmodern Bir Unsur Olarak Din
Religion as a Postmodern Element in Orhan Pamuk's Novels
(260-276)

Fatih DEMİR

Samiha Ayverdi'nin Son Menzil Romanında Ruh-Madde Düalizmi ve Değişik Boyutlarıyla Aşk
Spirit-Matter Dualism and Love with Its Different Dimensions in Samiha Ayverdi's Novel Son Menzil
(277-292)

Mehmet Bakır ŞENGÜL

Müzik Üzerinden Bir Doğu-Batı Okuması: Sinekli Bakkal Romanı
An East-West Reading in the Context of Music: Sinekli Bakkal Novel
(293-307)

Halit ALKAN

A Psychoanalytic Liberal Feminist Analysis of George Moore's *Esther Waters*
George Moore'un Esther Waters Eserinin Psikanalitik Liberal Feminist Bir Analizi
(308-317)

Necati TONGA

Recaizade Mahmut Ekrem'in Kitaplaşmamış Mektupları
Unbooked Letters Of Recaizade Mahmut Ekrem
(318-362)

Oğuz DOĞAN-İsmail ABALI

Karacaoğlan Şiirlerinde Ölüm Psikolojisinin Yansımaları
Reflections Of Death Psychology In Karacaoğlan's Poems
(363-383)

Neşe OKTAY

"Dışlanmış Olmanın Yıkıcı Bilinci": Çingene ve "Gaco" Ekseninde Ötekilik
"Destructive Awareness of Being Ostracized": Otherization in the Context of Romani People and "Gaco"
(384-398)

Ramazan ARI

Klasik Türk Şiiri Gazellerinde Veda
Farewell in Ghazals of Classical Turkish Poetry
(399-411)

Mehmet FİDAN

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Cadı isimli Romanının Fantastik Edebiyat Açısından İncelenmesi
An Examination of Hüseyin Rahmi Gürpınar's Novel The Witch (Cadı) in Terms of Fantastic Literature
(412-423)

Şaziye DİNÇER BAHADIR

Osmanlıda Şifadan İştaha: 946 Tarihli Bir Ziyafet Defteri Örneği
From Appetite to Healing in the Ottoman Empire: An Example of a Banquet Ledger Dated 946
(424-441)

Zehra YAZBAHAR

"Ben, Dijital Şair OpenAI": Yapay Zekâ Tarafından Yazılan Şiirlerde Varoluşçuluk
"I'm Digital Poet OpenAI": Existentialism in Poems Written by Artificial Intelligence
(442-456)

Gonca ARKON TEKİNEL

Raif Necdet ve Süleyman Nazif'in Kaleminden Bir Osmanlı Kadınıın Okumak: Şair ve Entelektüel Nigâr Hanım
*Understanding an Ottoman Woman from The Articles of Raif Necdet and Suleyman Nazif: Nigâr Hanım, A Poet and
Intellect*

(457-464)

Bayram KARAKAPLAN-Mehmet ALTINOVA

Tarihî Bir Metin: Târîh-i Hâlid ibn-i Zeyd Ebâ Eyyûb-u Ensârî
A Historical Text: Târîh-i Hâlid ibn-i Zeyd Ebâ Eyyûb-u Ensârî

(465-484)

Şemsettin TABUR

Mohsin Hamid'in Gönülsüz Köktendinci Romanının Risk ve Mekân Kavramları Bakımından İncelenmesi
Reading Mohsin Hamid's The Reluctant Fundamentalist for Risk and Space

(485-500)

Nilüfer İLHAN

Melanie Klein'in Nesne İlişkileri Kuramına Göre John Steinbeck'in Cennetin Doğusu İsimli Romanını İnceleme
Analyzing John Steinbeck's East of Eden According to Melanie Klein's Object Relations Theory

(501-521)

Cengiz EKEN

Sosyalist Realizmin Marksist Estetikle Kökensel Bağlı Üzerine Bir Değerlendirme
An Evaluation of the Primordial Link of Socialist Realism with Marxist Aesthetics

(522-531)

Muhammet İNCE

Berâatü'l-İstihlâl Kavramının Doğuşu, Terimleşme Süreci ve Türkçe Belâgat Kitaplarındaki İşlenişine Eleştirel Bir
Bakış
*A Critical Approach to the Concept of Berâat al-Istihlâl: The Emergence of the Concept, Its Termization Process and
Its Development in the Books of Turkish Eloquence*

(532-548)

Saniye KÖKER

Memduh Şevket Esendal'ın İki Öyküsünden Hareketle Toplumsal Yozlaşma Örneği: "Bayram Günleri", Tirâzîzade
Sadullah Efendi Konağı"

*Example Of Social Corruption From Memduh Şevket Esendal's Two Stories: "Bayram Günleri", "Tirâzîzade
Sadullah Efendi Konağı"*

(549-562)

İsmail Hakkı AKSOYAK

Ermenice "Asvas" Sözcüğü Örneğinde Sözlü Kültürün Yazılı Kültüre Etkisi
The Effect of Oral Culture on Written Culture in The Example of Armenian "Asvas"

(563-567)

Aybike KELEŞ

Tüm Zorluklara Rağmen Hayatta Kalmak: Deniz Rizikoları Karşısında Cesaret ve Dayanıklılığın Sürükleyici Bir Hikâyesi
Survival Against All Odds: A Gripping Tale of Resilience in The Face of Perils of The Sea

(568-577)

Burak TELLİ-Büşranur ASLAN

Kahramanmaraş Ağzından Derleme Sözlüğü'ne Katkılar-1
Contributions to the Derleme Sözlüğü from the Dialect of Kahramanmaraş-1

(578-591)

İbrahim ÇALAN

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eşik Şiiri Üzerine Bir İnceleme
An Analysis on Ahmet Hamdi Tanpınar's Poem Entitled "Threshold"

(592-604)

İbrahim ÇALAN

Orhan Veli Kanık Şiirlerinde "Sözlü İroni"
"Verbal Irony" in Orhan Veli Kanık Poems

(605-620)



EEDER

Edebi Elestiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Kanter, B. (2023). "Osmanlı Dönemi Kadın Dergilerinde Kadın Okurların Dünyası", *Edebi Elestiri Dergisi*, 7(2), s. 239-259.

Beyhan KANTER*

Osmanlı Dönemi Kadın Dergilerinde Kadın Okurların Dünyası**

The World of Women Readers in the Ottoman Women's Journals

ÖZ


Osmanlı Dönemi'nde, Tanzimat'tan itibaren yaygınlaşmaya başlayan basın kültürü, toplumun her kesiminin sosyal, siyasi ve iktisadi gelişmelerden haberdar olmasına, edebî faaliyetlerin farklı kitleler tarafından takip edilmesine imkân tanır. Basın kültürünün gelişmeye başlamasının önemli taraflarından biri de kadınların kendilerine ait bir alan oluşturmaları, beklentilerini, taleplerini ve şikâyetlerini duyurabilmeleridir. Kadın yazarların süreli yayınlarda görünmeleri, Osmanlı kadınlarının kamusal alandaki varlık alanlarının genişlemesini ve kadın kamuoyunun oluşmasını sağlar. Farklı sosyal çevrelere mensup kadınların süreli yayınlara gönderdikleri mektuplar ve yazılar da dönemin kadınlarının gündelik hayat pratikleri, okuryazarlık durumları ve kültürel sermayeleri ile ilgili önemli veriler içermektedir. Bu makalede, 1869'dan 1920 yılına kadar yayımlanan kadınlara yönelik süreli yayınlardaki okur mektuplarından hareketle kadın okurların beklenti, talep ve şikâyetleri devrin sosyolojik koşulları bağlamında irdelenecektir. Kadın gazetelerine/dergilerine gönderilen kadın imzalı mektuplardaki ideal hayat tasavvurunun neler olduğu açıklanacak ve dönemsel olarak söz konusu hususlarda değişiklikler olup olmadığı tespit edilmeye çalışılacaktır. Çalışmanın temel amacı, Osmanlı kadın dergilerindeki okur mektuplarından hareketle okuryazar Osmanlı kadınlarına dair tipolojik değerlendirmelerde bulunmaktır. Çalışmanın temelini, eski harfli kadın dergilerindeki okur mektuplarının sosyolojik veriler ışığında incelenmesi oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kadın okurlar, eğitim, gelenek, görenek, hukuk.

ABSTRACT

Press culture, which spread from the Tanzimat Reform Era onward, makes it possible for all segments of society to be aware of the social, political, and economic structures and allows for a wider audience to follow literary activities. With the start of the press culture, literate Turkish women began to create a space of their own and found an authority to convey their life experiences, expectations, demands, complaints, and literary works directly or indirectly. With the popularity of newspapers and magazines, especially for women, women readers began to send letters to periodicals in addition to their literary works, containing their opinions on social, economic, and cultural issues. In this article, the expectations, demands, and complaints of women readers will be analyzed within the context of the sociological conditions of the period by analyzing the readers' letters in periodicals for women published between 1868 and 1920. The expectations, complaints, demands, and proposals in women's letters sent to newspapers/magazines for women will be explained, and it will be tried to determine whether there are changes in these issues periodically. The primary aim of the study is to make typological evaluations of literate Ottoman women based on the reader letters in Ottoman women's magazines. The basis of the study is the analysis of the reader letters in women's magazines written in the Ottoman Turkish alphabet in light of sociological, literary, and cultural data.

Keywords: Women readers, education, customs, traditions, law.

* Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, beyhankanter@gmail.com  ORCID: 0000-0002-9848-022X

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 25.04.2023 Kabul Tarihi: 05.06.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1287252

Giriş

Osmanlı basın tarihinde kadın dergileri, kendilerine ait bir daire içerisinde varlık alanı oluşturmaya çalışan farklı sosyokültürel çevrelere mensup kadınların edebî metinlerini yayımlayabilmelerini, toplumsal hayata dair beklentilerini, şikâyetlerini iletebilmelerini ve birbirlerinden haberdar olabilmelerini sağlar. 1869'dan 1908'e kadar yayımlanan kadın dergilerinde kadınların mücadeleleri özellikle eğitim hakkı, görücü usulü evliliğin sakıncaları ve sosyal hayat ile ilgiliyken 1908'lerden sonra çalışma hakkı, seçme ve seçilme hakkı gibi konularda daha gür ve cesur sesler çıkmaya başladığı gibi siyasi söylemlere ağırlık verilir. Öte yandan basındaki hareketliliğe bağlı olarak kadın dergilerinin -bazıları kısa ömürlü de olsa- özellikle 1908-1920 yılları arasında çıktığını söylemek gerekir. Sadece İstanbul'da değil Selânik, Kırım, İzmir gibi imparatorluğun farklı bölgelerinde yayımlanan gazete/dergiler, kadınların şahsında topluma dair meselelerin konuşulduğu/tartışıldığı önemli mecralardan biri olma misyonunu yüklenmişlerdir. Söz konusu misyonun gerçekleştirilmesinde matbuat âleminde kadın yazarların önemszenmesinin, kadınlarla ilgili her türlü meseleye yer verilmesinin yanı sıra kadın okurlarla mektuplar, evrâk-ı vârideler, anketler, ilanlar, promosyonlar, makale yarışmaları, şiirler, çeşitli müsabakalar, açık muhabere köşeleri, bilmeceler ve ödüller yoluyla kurulan irtibat da oldukça önemlidir. Mesela *Hanımlar Âlemi*'nin (1914) müdavimlerinden olduğu anlaşılan Aliye Talat'ın gönderdiği mektupta, dergideki bilmece cevaplarının ilgili sayfayla birlikte istenmesi eleştirilir ve kadın okur, koleksiyon yaptığı için dergiyi yeniden satın almak zorunda kaldığını anlatır (Yılmaz, Şentürk, 2019: 83). Derginin 9. sayısında bilmece kuponlarının gazeteye zarar vermeyecek şekilde yerleştirileceğinin söylenmesi, Aliye Talat gibi dergi koleksiyonu yapan okurların taleplerinin dikkate alındığını gösterir. Bunun yanı sıra bilmecelerden ödül kazanan kadınların isimlerinin yayımlandığı listelere bakınca da özellikle inas mekteplerinde ve Darülmuallimatlarda okuyan kız öğrenciler dikkat çekmektedir.

Gazete/dergi yönetimlerinin bazı mektuplara ve gönderilen yazılara doğrudan cevap vermeleri de kadınlarla kurulan irtibat açısından önem arz eder. Söz gelimi *Hanımlara Mahsus Gazete*'ye mektup gönderen ve gazetede yazı yayımlamak istediklerini belirten kadınların -ki bu kadınların önemli bir kısmı bürokrat ailelerine mensuptur- bu talepleri olumlu karşılır ve gazete idaresi tarafından cevap verilir. Öte yandan görüşleri uygun bulunmayan kadın okurların yazıları yayımlanmaz ve kimi zaman bu durum da kısa gerekçelerle açıkça ifade edilir. Mesela *Kadınlar Dünyası*'nın (1913-1921) "Açık Muhabere" (10 Mayıs 1913) kısmında manifaturacı Ahmet Efendi'nin haremi Şefika Hanım imzasıyla gönderilen metindeki muhakeme ve mütalaanın doğru bulunmadığı belirtilir (Büyükkarcı Yılmaz, Gençtürk Demircioğlu, 2009: 250). Ülkenin farklı yerlerinde yaşayan kadınlara dair nişan, düğün, doğum, vefat haberlerinin, yardım faaliyetlerinin dergilerde duyurulması ile de bir iletişim ağı örülmektedir. Darülmuallimat'tan mezun olan öğrencilerin listesinin yayımlanması, Anadolu'nun farklı yerlerinde açılan inas mekteplerinin haberlerinin yapılması, tevzi-i mükâfat merasimlerine dair intibaların aktarılması da son dönem Osmanlı kadınlarının dünyalarındaki değişimleri yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra sınırlı da olsa farklı gazete ve dergilerden iktibaslar yapılması da kadın okurların basın yayın organlarını tanımalarına imkân tanımaktadır.

Kadınların, gazete/dergilere mektup göndermeleri, kadınlara yönelik yayınlardan önceye dayanmaktadır. "1868'de çıkan Terakki gazetesi kimliklerini açıkça belirtmese de kadın mektuplarına yer vermiştir" (Çakır, 1996: 23). Okuryazar kadınlar, farklı gazetelere edebî

eserlerini, kadınlarla ilgili uygulamalardan ve neşriyatlardan dolayı teşekkür veya şikâyetlerini de göndermişlerdir. *İbret* gazetesine, “Modayı Seven Bazı Kadınlar” imzasıyla gönderilen varakada (13 Safer 1288/4 Mayıs 1871: 2) kadınlar, kocalarına âdeta esir olduklarını, Kalpakçılarbaşı’nda başıboş gezen erkeklerin kendilerini rahatsız ettiklerini, seyir yerlerindeki gölgelik yerlerin erkekler tarafından zapt edildiğini dile getirmektedirler. Yazının ironik üslubu, mektubun kadınlar tarafından gönderildiğine dair bir şüphe oluştursa da dönem kadınlarının talepleri hakkında fikir vermektedir. Bunun yanı sıra *Tercümân-ı Hakikat*’e değerlendirilmesi için gönderilen şiirler arasında kadınların yazdığı eserlere de rastlanılmaktadır (Demirci, 2012). Mesela 1882’de “Lisân-âşina Bir Hanım” imzasıyla gönderilen metinde kadın okur, ironik bir üslupla şiirden anladığını dile getirirken “*Türkçesi kadınlık nokta-i nazarıyla anlarım demek istiyorum. Bizler nâkısâtü’l-akl değiller miyiz ya?*” (12 Kanunuevvel 1882: 3) ifadeleriyle eril bakışı eleştirdiği gibi mektubun devamında gazetelerde kadınlara yer verilmemesini sorgular. Bu tarih, *İnsaniyet* (1882-1883) dergisine “Lisân-âşina Bir Hanım” imzasıyla gönderilen mektuplarla aynı yılları içermektedir. Öte yandan *İnsaniyet*’te neşredilen bir kadın mektubunda da (1300: 49- 53) kadınlara ait eserlerin gazete/dergilerde yayımlanmaması ve kadınların güzel eserler kaleme alamayacağına dair bir kanaatin hâkim olması eleştirilir.

Yaprak Zihnioğlu, “ilk kadın mektubunun basında yer aldığı 1868’den II. Meşrutiyet’e (1908) değin olagelen hareketliliği ‘Erken Dönem Osmanlı hareket-i nisvanı’ (2003: 21) olarak değerlendirir. Bu çerçevede özellikle 1868’den itibaren kadınların gazeteler aracılığıyla birbirleriyle haberleşmeleri, ülkenin farklı yerlerinde yaşayan kadınlar arasında mefkûre ve duygu birliğinin oluşmasına ve kadınların kendi sosyal konumlarını sorgulayacak zihin muhasebelerinde bulunmalarına zemin hazırlar. Gazete yöneticilerinin ya da yazarlarının hatta mektup sahiplerinin birbirlerine cevaplar vermeleri, okurlarla gazeteler arasında edebî ve fikri tartışmaların ortaya çıkmasına, kadınlara dair meselelerle ilgili çözüm önerilerinin farklı görüşler etrafında tartışılmasına imkân oluşturur. “19.yy sonu 20. yy başında değişen gündelik hayat içinde yerini alan şehirli Osmanlı kadınlarının dünyasını öğrenmek isteyenler için özellikle Mekâtib (Mektuplar), Muhaberât-ı Aleniyye (Açık haberleşme bölümleri)” (1993: 26) önemli veriler içermektedir. Zira “kendilerini ifade biçimi, daha doğru bir söyleyişle gerçekleştirme yolu olarak yazmayı seçen kadınlar, devirle ve devir insanıyla ilk konuşmalarını gazete ve dergiler aracılığıyla yaparlar” (Argunşah, 2016: 52). Gazetelere gönderilen ilk mektuplarda kadın okurların isimlerini açıkça yazmaktan çekindikleri ancak kadın imzasıyla mektup gönderenlerin sayısının artmasıyla birlikte isimlerini, yaşadıkları yerleri, hangi aileye mensup olduklarını yazdıkları, yazar veya muhabir olmayı teklif ettikleri görülür. Emel Aşa, kadın yazarların ilk defa, 1888’de yayımlanan *Mürüvvet*’te kimliklerini açıklayan ibareler kullandıkları tespitinde bulunur (1989: 26). Bu noktada kadın imzasıyla erkeklerin de yazı göndermelerinin birtakım belirsizliklere sebebiyet verdiği söylemek gerekir. Ancak kimliklerinden emin olunan kadın yazarların sayısının artmaya başlaması kadın okurların gönderdikleri mektuplara da yansır. Bu çerçevede gazete/dergilerde gönderilen mektuplarda, anket cevaplarında kadın okurların devrin güncel konularıyla ilgili görüşlerini beyan etmeleri, farklı sosyal statülere mensup ve ülkenin farklı coğrafyalarında yaşayan her yaşta kadının hem gündelik pratiklerinin hem de bireysel tecrübelerinin aktarılmasını mümkün kılar. Bununla birlikte gönderilen şiirler de gazete idarecileri tarafından değerlendirilir ve yorumlanır. Mesela *Kadın* (1908-1909) dergisine on iki yaşındaki bir Mektebi Terakkî öğrencisinin gönderdiği şiir, hayret ve takdirle karşılanır, küçük okura okuma pratikleri ile ilgili tavsiyelerde bulunulur (Kılıç Denman, 2010: 255). Okuma ve yazma arzusu, kadınların

tahsil durumuna bağlı görünmemektedir. Tahsili bulunmayan veya yeterince okuma yazma bilmeyen kadınlar, makale düzeyinde olmasa da mektuplar aracılığıyla düşüncelerini açıklama eğiliminde bulunurlar (Çakır, 1996: 89). Bu mektuplarda kadınlar, özellikle sıkıntı ve kederlerini paylaşacak, dertleşecek, kendilerine “siyaset-i medeniye” bahşedecek, mevkilerini yükseltecek bir mecra bulmaktan dolayı memnuniyetlerini anlatırlar.

Osmanlı’daki bürokrat ailelere mensup okuryazar kadınlar, Avrupa’daki kadınlara yönelik yayınları takip ederler. Osmanlı matbuatındaki kadın dergileri/gazeteleri de Osmanlı Devleti sınırları dışında takip edilir. *Hanımlara Mahsus Gazete* (1895-1908), “sadece yurt içinde değil yurt dışında da ilgi görmüş, örneğin Fransa’dan Madam Durani Montila, Paris muhabiri olarak görev verilmesi için Hanımlara Mahsus Gazete’ye mektupla başvurmuştur” (Çakır, 1996: 31). Özellikle kadın-erkek eşitliği konusunu merkeze alan, kadınların da erkekler gibi çalışabilmelerinin mücadelesini veren *Kadınlar Dünyası* (1913-1921) dergisi, Fransa’da yaşayan Türk kadınları tarafından ilgiyle takip edilir (Çakır, 1996: 90-91). Süreli yayınlarda hem Osmanlı sınırlarında hem de yurt dışında yaşayan kadınların mektuplarının neşredilmesi, kadın okur tipolojileriyle ilgili argümanlar oluşturduğu gibi gazete/dergilerin kadınları kamusal alana dâhil etmeye ilişkin tutumlarının sınırlarını da yansıtmaktadır. Ülkenin farklı yerlerinden gönderilen mektuplar, süreli yayınların aslında bir ihtiyaca cevap verdiğini göstermektedir. Mektup gönderen kadınların makale, hikâye, millî roman yazacaklarını bildirmeleri, kadınların fikrî anlamda da kendilerini ifade etme ihtiyaçlarının bir kanıtıdır (Taşkiran, 1973: 33). Ancak yazılarının neşredilmesi amacıyla erkek imzasıyla yazan kadınlar olduğu gibi erkek okurlar arasında da kadın imzası kullananlar görülmektedir. Nitekim *Türk Kadını* (1918-1919) dergisi, okurların mektuplarında hakiki isimlerini kullanmalarını şart koştuğu gibi erkeklerin kadın imzasıyla mektup göndermelerini eleştirir (Keşoğlu, Keşoğlu 2010: 208). Erkekler tarafından kadın imzasıyla yazılar/mektuplar gönderilmesi, özellikle kadın dergilerinde, yazıların tasnifinde muğlaklıklara yol açmaktadır. Ancak kimi mektupların dil, üslup ve içerik özellikleri, yazarların cinsiyetine dair ipuçları vermektedir.

1. Kadın Okurların Eğitime Bakışları ve Okuryazarlık Durumları

Kadınlara yönelik yayınların etki alanlarının genişlemesi ve kadınların basın hayatında aktif olarak yer almaya başlamasıyla farklı sosyal statülere mensup kadınlar, eğitimdeki fırsat eşitsizliği hakkında görüşlerini aktarırlar. Kendi gözlem ve tecrübelerinden hareketle görüşlerini belirten okurlar, kadınların okuryazarlığının sınırlılığını bir sorunsal olarak gündemde tutarlar. Söz konusu mektuplarda kadın okurların genellikle benzer fikirleri savunduğu görülür. Ancak kadınların büyük çoğunluğunun okuryazar olmadığını savunan okurların yanı sıra Osmanlı kadınlarının okuryazar oranının yüksek olduğunu iddia eden görüşlere de rastlanmaktadır. Bu görüş farklılıklarının temelinde, kadın okurların kendi sosyokültürel çevreleri üzerinden değerlendirme yapmalarının etkisi sezilmektedir.

Kadın okurların, ilk yayınlardan itibaren sıklıkla eleştirdikleri hususlardan biri, gazetelerin dilinin ağır ve külfetli oluşudur. Kadınların Arapça, Farsça tamlamalara, gramer kurallarına ve belagat bilgisine erkekler kadar hâkim olmadıkları gerekçe gösterilerek yazıların konuşulan Türkçe ile yazılması talep edilir. 1869-1870 yılları arasında *Terakki* gazetesinin eki olarak yayımlanan *Terakki-i Muhadderât*¹ Boğaziçi’nden mektup gönderen ve varlıklı bir aileye mensup olduğu

¹ Terakki-i Muhadderât’a gönderilen mektuplarla ilgili detaylı bilgi için bk. (Davulcu ve Temel, 2017: 241).

sezilen Belkıs Hanım, gazetede bazı tabir ve ifadelerin anlaşamadığını, babasından yardım almak zorunda kaldığını anlatır. Gazetede konuşma dilinin esas alınmasını talep eden Belkıs Hanım, kadınların tahsil ve ilimlerinin muğlak ifadeleri anlamaya yetmeyeceğini zira kadınların vakitlerinin önemli bir kısmını ev işleriyle geçirdiklerini ve bu nedenle erkekler kadar okumaya vakit ayıramadıklarını belirterek kadınların gündelik pratiklerinin okuma arzularını ve çabalarını engelleyen içeriklerle donatıldığını söyler (28 Haziran 1285: 3). Gazeteye gönderdiği bir başka mektupta Belkıs Hanım, kadınların ailelerinden okuma yazma öğrendiklerini, bazı kadınların evde özel hocalardan ders aldıklarını, *Muhammediye* gibi harekeli eserleri okuduklarını, bir kısmının pederleri aracılığıyla Arapça ve Farsça lügatleri ezberlediklerini anlatarak “hâl böyle iken niçin bizim umûmuzun zalâm-ı cehâlet içinde yaşadığımız herkesin efkârında yerleşiyor?” (6 Temmuz 1285: 3) ifadeleriyle, Müslüman kadınların okuma yazma bilmediklerine dair algının bir tür kalıp yargı olduğunu iddia eder. Kadınlar arasında yazma bilmeyenlerin çok olduğunu ancak yüzde ellisinin okuma bildiğini dile getiren Belkıs Hanım’ın “Ancak ben kadınlardan her asırda ashâb-ı kâlem olduğunu isbât ediyorum. İnanmayanlar olur ise işte onlar asıl câhillerdir” (6 Temmuz 1285: 3-4) iddiasında bulunması ve kadınların okuma yazma bilmediklerine dair algıyı “kitâbetle iştiğal edenler[in] şimdiye kadar gazetelere efkâr-ı mahsûsalarını yazdırmamış” olmalarına bağlaması, okuryazarlık oranını kendi çevresine göre değerlendirdiğini düşündürmektedir. Bunun yanı sıra okuma bilenlerin sayısının fazla olduğuna dayalı yorumu da *Kur’an-ı Kerim* okumaya dayalı olarak Arap harflerinin bilinmesi ile ilişkilendirilebilir.

İlk mektuplardan itibaren dikkat çeken unsurlardan bir başkası da kadın okurların birbirlerinin görüşlerini, gündelik hayat pratiklerini eleştirmeleri veya kendileri hakkında genelleyci yorumların yapılmasına karşı çıkmalarıdır. *Terakki-i Muhadderât*’a gündelik konuşma diliyle bir mektup gönderen Fâika Hanım, Belkıs Hanım gibi gazete dilinin anlaşılmadığından şikâyet eder ancak Belkıs Hanım’ın kadınların yüzde elliden fazlasının okuryazar olduğu iddiasını gerçekçi bulmaz. İrfanlı hocalar tarafından ders verecek büyük okulların açılmasını talep eder ve gazete dilinin anlaşılmaması ile kadınların okul imkânlarının bulunmamasını ilişkilendirir (13 Temmuz 1285: 5). *Terakki-i Muhadderât*’a Rabia imzasıyla gönderilen ve dili nispeten daha ağır olan mektupta da kadınların terbiye ve marifetleri için muhtelif okulların açılması, Türkçe yeterince kitap bulunmadığı için Arapçadan kitaplar çevrilmesi, Avrupalıların eğitim usullerinin ahlakımıza uyarlanması, kızların okutulması ve böylelikle cehaletin ortadan kaldırılmasını önerilir. Mektupta Belkıs Hanım’ın kadınların yüzde ellisinin harekeli *Muhammediye* okuduğunu iddia etmesi ve geçmişteki kadın şairleri örnek göstermesi çok anlamlı bulunmaz (13 Temmuz 1285: 1-3). Hayriye Hanım ise Belkıs Hanım’ın görüşlerine katılarak kadınların önemli bir kısmının okuma yazma bildiğini ancak harekeli yazıları okuyabildiğini vurgulayarak *Kur’an-ı Kerim* ya da *Muhammediye* gibi dini kitapları okumaya/öğrenmeye dayalı olarak harekeli yazılan Arap harflerinin bilindiğini sezdirir (13 Temmuz 1285: 3). Kadın okurların yazı dilinde hareke ve sade bir Türkçe kullanılmasına ilişkin talepleri, dönem aydınları arasında da tartışılmaktadır. Dergiye sık sık mektup gönderen, Fransızca bildiğinden bahseden ve ilk mektubunda bu varakanın sahibesinin bir kadın olabileceğine inanılmayacağını,² bir kadına kitabet bilgisinin yakıştırılmayacağını belirten Ülker Hanım da geçmişteki birkaç kadın şairin varlığının bu devir

² Ülker Hanım’ın söyledikleri 1889’da Fatma Aliye’nin *Meram* tercümesini yayımlamasından sonra oluşan söylemlerle ilgili bir öngörü gibidir. Nitekim “Meram tercümesinin bir kadın tarafından yapılmış olması bütün savunmalara rağmen inandırıcı bulunmaz” bk. (Argunşah, 2016: 189).

için övünç olamayacağını söyleyerek okuryazar oranını yetersiz bulur (3 Mayıs 1286: 2-3). Ülker Hanım'ın mektubunda Fransızca bildiğini söylemesi, sosyokültürel durumu hakkında ipuçları sunmaktadır.

İstanbul dışında yayımlanan süreli yayınlarda da kadın okurlar, benzer talep ve beklentiler içerisindeyler. 1875'te Selânik'te yayımlanmaya başlanan *Âyine* (1875-1876) dergisinin ikinci sayısına "İstanbul ahvâline de vâkıf okuryazar bir hanım" imzasıyla gönderilen mektupta, gazetenin amacının kadınları cehaletten kurtarmak olduğu ancak neşredilen yazıların dilinin külfetli ve ağır oluşu nedeniyle anlaşılmadığı vurgulanmaktadır. Mektupta, "erkekler gibi [kadınları da] her şeyden haberdar etme[nin]" (9 Teşrinisani 1291: 3) amaçlanmasından dolayı gazete yöneticilerine teşekkür edilir. Memleket gündemiyle ilgili haberlere yer verilmesi gerektiğine dikkat çekilmesi ise kadın okurlar arasında günceli takip etmek isteyenlerin olduğunu gösterdiği gibi kadın yazınının belli konularla sınırlı tutulmasına dair bir tepkiyi içerir. Dergi idaresi tarafından gazetenin dilinin anlaşılır olmasına dikkat edileceğine ilişkin bir cevap verilmesi, kadın okurların artık yavaş yavaş yönlendirici etkilerinin olmaya başladığını gösteren örneklerdendir.

İlk mektuplardan itibaren gazetelerde en çok eleştirilen hususun ağır ve külfetli dil olduğu daha geç bir tarihte yayımlanmaya başlayan *Kadınlar Dünyası* (1913-1921) dergisinde de görülür. *Kadınlar Dünyası*'na mektup gönderen (27 Haziran 1913) Sabriye Kemal, derginin yazı dilini eleştirerek eğitimi yetersiz olduğu için bazı yazıları anlayamadığını, okuma yazması iyi olan kadınlardan yardım aldığını ifade eder. Sade bir dil kullanılırsa derginin amacının daha iyi anlaşılacağını vurgulayan Sabriye Kemal'e göre böylelikle ana dil olan Türkçe de korunacaktır (Çakır, 1996: 93). Mektubun başlığının "Yazacaklarımızı Türkçe Yazalım" olması, yazıların anlaşılabilirliğini talep etmenin yanı sıra Tanzimat'tan itibaren sıklıkla tartışılan "sade dil" hassasiyetinin pratikteki karşılığını gösterir. Ancak bu mektuplardaki imzalar her ne kadar kadın olsa da yazıların erkeklere ait olabilme ihtimalini de göz önünde bulundurmak gerekir. Bu ihtimale rağmen kadınların sade dil ile yazmaya teşvik edildikleri bir gerçeklik olarak belirir. Nitekim *Türk Kadını* (1918-1919) dergisinde, yazı gönderen kadın okurlara kelimeleri Türkçeleştirip sadeleştirmeleri, çok fazla terkip ve yabancı kelime kullanmamaları tavsiye edilir (Keşoğlu, Keşoğlu, 2010: 589). Bu uyarılar, derginin kimliği ve millî edebiyatın derginin yayımlandığı yıllarda etkisinin hâkim olmasıyla ilgilidir.

1869-1920 yılları arasında yayımlanan kadın imzalı mektuplar detaylı incelendiğinde kadınlara yönelik eğitim kurumlarının azlığından, kız çocuklarının okutulmamasından şikâyetlerin hep gündemde olduğu görülür. Bu noktadaki eleştirilerden biri de eğitim sistemi ve öğretmen tutumlarıdır. Meşrutiyet öncesi yayınlarda hem kadın yazarların yazılarında hem de okurların mektuplarında Müslüman Osmanlı kadınlarının okuryazar oldukları özellikle İslam dininin verdiği haklar çerçevesinde ispatlanmaya çalışılır. *Terakki-i Muhadderât*'a Âdile imzasıyla gönderilen bir mektupta, İslamiyet'in kadınların okumasını teşvik ettiği ancak zamanla oluşan taassup nedeniyle kadınların cahilleştiği, savaşların etkisiyle sadece kadınların değil erkeklerin de tahsil ve terbiyeden geri kaldıkları İslam tarihinden verilen örnekler üzerinden dile getirilir (28 Haziran 1285: 3-4). Bu değerlendirmede kadınların eğitimsizliklerini zaman zaman rasyonalize ettikleri sezildiği gibi bu konuda erkeklerin de benzer durumda olduklarına ilişkin bir savunma mekanizması dikkat çeker. Mektupta inas mekteplerinin açılmasının kadınların istikballeri için önemli bir teminat olduğu ifade edilerek kadınların örgün eğitim kurumlarında tahsil görmelerinin

gerekliliği vurgulanır. Âdile Hanım, malumat ve maarifi kendilerine saklayan, “ebnâ-yı cinsini müstefid ve haberdar etmeyen erkekleri utandırmak”, “neşr-i efkâr etmeye hevesli [kadınları] teşvik” etmek, kadınları “nevm-i cehâletten uyandırmak” ve onları bazı konularda haberdar etmek için mektubunu yazdığını söyleyerek uyarıcı bir rol üstlenmek ister. Kadın okurların üzerinde durdukları önemli konulardan biri olan inas mekteplerinin azlığı, *Kadınlar Dünyası*’nın 8 Haziran 1913 tarihli sayısına Tire’den yazan ve “maarifin henüz ibtidai kısmında” (Gençtürk Demircioğlu, Büyükkarcı Yılmaz, 2009: 32) okuduğunu belirten kadın okur tarafından da ilçelerinde inas rüştiyesinin yokluğu üzerinden yansıtılır.

Gazete/dergilerde yabancı basından haberlere/makalelere, Avrupa kültürüne dair birtakım bilgilere yer verilmesi ise kadın okurların hem yabancı ülkelerdeki kadınların yaşam tarzlarından haberdar olmalarına hem de dünya ölçeğinde kadın meselesinin nasıl değerlendirildiğini, hangi merhalelere ulaştığını görmelerine imkân tanır. Bununla birlikte Avrupa basınından alınan yazıların bir kısmının Müslüman kadınlara yönelik önyargılar içermesi, devrin aydınlarını olduğu gibi kadın okurları da rahatsız etmektedir. Dolayısıyla gönderilen mektuplarda Müslüman kadınların cahil olduğunu, miskinlikle vakit geçirdiğini iddia eden Avrupalıların görüşlerini çürütmek için birtakım argümanlar sunulur. *Hanımlara Mahsus Gazete*’ye (1895-1908) Tiflis’ten Hayriye Mağmume imzasıyla gönderilen bir mektupta (23 Mayıs 1312: 1-2), Ruslar özelinde yabancıların Müslüman kadınları cahillikle itham etmeleri sorgulanır. Hayriye Mağmume, Rusların Müslüman kadınlarla ilgili düşüncelerini Renan gibi düşünürlerin İslam’ın ilerlemeye engel olduğunu iddia eden fikirlerine bağlamaktadır. Bir Rus okulundan mezun olan, bilinçli, aydın ve aktif bir kadın olduğu anlaşılan, Renan gibi devrin pozitivist olarak adlandırılan düşünürlerinden haberdar olan Hayriye Mağmume’nin ayetlerden, hadislerden hareketle İslam’ın kadınlara tanıdığı hakları anlatmayı kendisine bir görev edinmesi, kadın hareketinin/uyanışının İstanbul dışındaki yansımalarını gösterir. Hayriye Mağmume’nin görüşleri, devrin yazarlarının önemli bir kısmının sürekli vurguladıkları İslam’ın kadınlara tanıdığı “mukaddes müsaadelerin”, “cehalet göreneği” yüzünden uygulanamadığına dair muhafazakâr görüşü yansıtmaktadır.

Hayriye Mağmume gibi belli bir “kültürel sermaye”si olan kadın okurlar, yabancıların Müslüman Türk kadınlarına yönelik önyargılarını bertaraf etme çabasındadırlar. *Hanımlara Mahsus Gazete*’ye mektup gönderen ve Darülmuallimat müdavimelerinden olduğu anlaşılan³ Remziye Binti Ahmed, Türk kadınlarının ömürlerini sakız çiğnemekle geçirdiğini iddia eden yabancıları eleştirerek Müslüman Türk kadınları içinde Avrupa kadınları arasında bile nadiren görülecek kadın yazarlar olduğunu iddia ederek *Hanımlara Mahsus Gazete*’de yazıları çıkan kadınları örnek gösterir. “Bakalım Türk kadınları vakitlerini sakız çiğnemekle mi minder çürütmekle mi imrâr ediyorlar? Kızları füyûzât-ı ma’âriften bîbahre mi kalıyorlar? Yoksa her biri âb-ı zülâl-i ma’ârifle sirâb olarak numûne-i edebiyat vasfına şâyeste âsâr-ı bergüzide neşriyle mi isbât-ı hüviyyet ediyorlar?” (18 Temmuz 1312: 2) ifadeleriyle, Türk kadınlarının ilim ile iştiğal ettiklerini övünçle vurgular. Remziye Binti Ahmed’in yabancıların özellikle de -isim vermese dahi- Emile Julliard’ın Müslüman kadınlara ilişkin yargılarını eleştiren değerlendirmelerinin daha kapsamlısını Fatma Aliye Hanım’ın *Hanımlara Mahsus Gazete*’nin 91 ve 92. sayılarında yayımlanan “Nisvân-ı İslam ve Bir Fransız Muharriri” başlıklı yazı dizisinde görmek mümkündür.

³ Bu bilgiyi gazetenin 5. sayısındaki Muhaberet-i Âleniye köşesinden edinmekteyiz.

Kadınların yeterince eğitim alamamalarından müşteki olan kadın okurlar, söylemlerinde zaman zaman eril onaya seslenirler. Dolayısıyla kadınların eğitimi annelikle özdeşleştirilerek iyi yetişmiş, iyi eğitim almış bir kadının toplumun ilk mürebbisi olarak topluma hizmet edeceği vurgulanarak eğitim alma bir haktan ziyade “nesl-i âti”yi yetiştirmesi beklenen annelerin vazifelerini layıkıyla yerine getirebilmelerinin sağlanması için istenir. *Terakki-i Muhadderât*'a Hayriye imzasıyla gönderilen mektupta, “Çünkü âlemde bizim ahvâlimiz gibi kendi hâline bırakılmış hiç kaidesiz bir şey olmaması cümlemizin gücüne gidiyor idi” (13 Temmuz 1285: 3) ifadeleriyle, kadınların eğitiminin umursanmadığı, kadınların gündeme alınmadığı dile getirilerek kadınların insanlığın ilk mürebbisi olduğu, bu nedenle öncelikle onların terbiye ve terakkilerine dikkat edilmesi gerektiği vurgulanır. Kadınların eğitiminin özellikle annelikle ilişkilendirilmesi ve “*mâder-i insaniyet*” vurgusunun yapılması, devrin basınında hâkim bir temayüldür.

Sıyanet (1914) dergisine mektup gönderen ve okuryazar bir kadın olduğunu, çıkan kitapları, gazeteleri okuduğunu ifade eden Fatma Saide ise Meşrutiyet Dönemi'ndeki basın hayatını eleştirerek kadın imzasıyla neşredilen bazı yazıların kadın ruhunu anlamaktan uzak olduğunu ve bazı yazarların müfrit olduklarını iddia etmektedir (Zorbay, Atik, 2020: 101- 104). Bu iddia aslında dönemin kadın okurları arasındaki farkı da göstermektedir. Kimi okurlar daha mutedil görüşleri benimserken kimileri ise daha sert söylemlerin olmasından yana tavır takınır. Kadın okurların dikkat çeken taleplerinden biri de *Bilgi Yurdu Işığ* (1917-1918) dergisinde görülmektedir. Dergiye Şişli'den mektup gönderen M. Nusret Hanım, Bilgi Yurdu'nun Şişli'de bir şubesinin açılmasını talep etmektedir (Keşoğlu, Keşoğlu: 2019: 116).

2. Geleneksel Kadın Tipolojisi: Kadın Okurların Eril Dili/Tahakkümü Benimsemeleri

Osmanlı matbuatında, kadın yazar ve okurlar, zaman zaman eril bir dille, eril bakışı ve geleneksel yaklaşımları onaylayacak yazılar yayımlarlar. Gazetelere, özellikle Meşrutiyet öncesinde, mektup gönderen kadın okurların, eğitim hakkı ve kamusal alanda rahatça hareket etme gibi talep ve beklentilerini sıralarken ‘eril tahakküm’ün sınırlarını ihlal etmekten çekinen bir tutum içinde oldukları hatta kimi zaman kendilerini “nakısât’ül akl” olarak niteledikleri görülür. *Âyine*'ye (1875-1876) “İstanbul ahvâline de vâkif okuryazar bir hanım” imzasıyla gönderilen mektupta, derginin dilinin külfetli oluşunu eleştiren okur, ‘kadın’ olduğu için bu eleştirisinden dolayı mazur görülmesini -biraz da ironik bir tavırla- ister. “Bunları zât-ı âlinize ihtâr icâb etmezse de bizim aklımız kısa olduğu darb-ı mesel hükmüne girdiğinden bu gibi kusuruma bakmazlar me’ mûlundayım” (9 Teşrinisani 1291: 3) ifadeleriyle, ‘kadının aklı kısadır’ yargısıyla genelleşen toplumsal cinsiyete gönderme yaparak farklı bir tavır sergiler. *Âyine*'ye gönderilen bir başka mektupta (25 Temmuz 1291) kadın okur, arkadaşlarıyla sohbet ederlerken ortamın erkekler arasında söylenen “karılar hamamı” sözünü yansıtabilecek bir atmosfere dönüştüğünü ifade ederek eril dilin mütehakkim kodlarını kullanır. *Terakki-i Muhadderât*'a mektup gönderen Fâika Hanım ise “kraldan politikadan devlet işinden laf etmenin bize ne fâidesi vardır?” (13 Temmuz 1285: 5) ifadelerine yer verdiği mektubunda, kadınların söylem alanlarını sınırlandırarak tedrici bir kadın hareketine işaret eder.

Toplumsal cinsiyete dayalı söylemler, farklı bağlamlarda dile getirilse de iyi eğitim alan ve eğitilmiş ailelere mensup kadınlarda da görülür. *Terakki-i Muhadderât*'a entelektüel içerikle hazırlandığı hissedilen mektuplar gönderen, El- Cevâib muharriri Ahmed Faris Efendi'nin karısı, ‘kültürel sermaye’ sine rağmen geleneksel kodlarla örülen eril anlayışı benimseyen bir yaklaşım sergiler. Kimi zaman âdeta bir vaize edasıyla kaleme aldığı mektuplarda kadınların ilim ve tahsil

ile uğraşmalarının önemini vurgularken bir taraftan da eril sınırlar çizer. Münevver bir kadın olduğu anlaşılmasına rağmen, “tâife-i nisvân umûr-ı düveliyyede istihdâm olunmak üzere terbiye edilemez. Çünkü bunlardan ne vezir olur ne hâkim olur ne âmir olabilir. Ancak usûl-i kırâ’at ve kitâbeti ve tarih ve coğrafya ve şiir ve hesâb ve daha sâir bunlara mümâsil şeyleri öğrenmelidirler” (13 Temmuz 1285: 4) ifadeleriyle, sosyolojik koşulların da etkisiyle, kadınları kamusal ve bürokratik alanlardan dışlayıcı bir tutum sergiler. Kız çocuklarına öncelikle “hüs-n-i ahlâka müteallik” eserler okutulması gerektiğine ilişkin talebi ile kız çocuklarının eğitimlerini ahlaki/didaktik eserlerle sınırlandırır. Zira “erken dönemin özelliklerinden biri, kadınların iffet, fazilet ve yüksek ahlakın temsilcisi olması gereğinin kadın yazarlar tarafından sıklıkla dile getirilmesidir” (Zihnioğlu, 2003: 48). Bu bağlamda dönem içerisinde ahlaklarının bozulacağı gerekçesiyle kadınların roman okumasına karşı çıkılması da hatırlanmalıdır.

Kadınların aile içindeki vazifelerine dair malumatlar, kadınların faziletli, iffetli olmasını telkin eden nasihatler ve bu yolda beklentiler, kadın okurların mektuplarında da etkisini hissettirir. Geleneksel etkileri ve muhafazakâr refleksleri bir tarafa bırakacak olursak kadın okurların, eril sınırları ihlal etmeme ve okuryazar olma taleplerini “eril memnuniyete” dayandırma çabaları, erkekler tarafından biçilen toplumsal roller çerçevesinde alan açma teşebbüsleri olarak da okunabilir. Söz gelimi *Terakki-i Muhadderât*’a mektup gönderen Hayriye Hanım’ın kadınlarla ilgili yayınların arttırılmasını talep ederken kendi arzularından ziyade erkek memnuniyetini ileri sürmesi de toplumsal onay kaygısına ilişkin bir uzlaşma çabası olarak yorumlanabilir. Avrupa’daki dikiş usulleri, ev idaresi ile ilgili eserler tercüme edilirse “buna bizden ziyâde erkeklerimiz teşekkür ederler” (13 Temmuz 1285: 3) ifadeleriyle, eril memnuniyete dair sınırlar çizer.

Kadın okurların taleplerinde eril onaya seslenmeleri, toplumsal rollerini hatırlatıcı söylemlerde bulunmaları, geleneksel etkilerin yanı sıra kamusal alanda ve farklı kesimlere kendilerini yeni ifade etmeye başlamalarıyla ilişkilendirilebilir. Berktaş’a göre; kadınların “[eğitim hakkı] talebi için kullandıkları argümanlar da ister istemez, erkeklerin desteğinin kazanılmasında yoğunlaştı ve ataerkil cinsiyet tanımlarına dayandırıldı” (2020: 349). Nitekim kadınların dikiş nakış öğrenmemeleri, her görüp beğendiklerini alma uğruna müsrifleşmeleri, moda uymaları, ev idaresinde becerikli olmamaları eleştirildiği gibi arabalara binip seyir yerlerine, tiyatroya gitmeleri, eğlence ile vakit geçirmeleri de gayriahlaki eylemler olarak okur mektuplarında genellikle olumsuzlanır. Söz gelimi *Kadın* (1908-1909) dergisine “Müteveffâ Hacı Mustafa Bey Halîlesi Habîbe” imzasıyla (5 Nisan 1909) gelen mektupta, kadınların toplumsal alanda görünmeleri, tiyatroya gitmeleri terbiye ölçütlerinin ihlali ve “ifsâd-ı ahlâk” gerekçesiyle muhafazakâr bir tepkiye dönüşür:

“Tiyatroya gitmek, erkeklerin devam eylediği mesirelere açık saçık çıkmak, setre-i hariciyemizi libâs-ı dahiliyemizden daha müzeyyen yaparak enzar-ı umumiyeyi gayri meşru bir surette üzerimize celbe çalışmak hangi ma’kul terbiye muktezası bilemem! [...] Bence o tiyatrolara gitmek kızlarımızı, istikbal-i maderlerini levs-i fuşsiyyata alıştırmak demektir ki neticesinin vehâmet ve nezaketini mülâhaza eylemeyi kadir-şinâslığınıza terk ediyorum.” (Kılıç Denman, 2009: 485).

Habîbe Hanım, mektubunu Ayşe İsmet’in “Feryâd” başlıklı yazısından duyduğu hoşnutsuzluğunu anlatmak üzere yazdığını belirtir. Ayşe İsmet, “Feryâd” başlıklı yazısında, İzmir’de binlerce kişinin toplanarak kadınların tiyatroya gitmelerini engellemeye yönelik protestolarına zabitanın, devlet yetkililerinin sessiz kalmalarını eleştirir. İslam kadınlarının tiyatroya gitmekle dinlerini, imanlarını kaybetmeyeceğini hatta tiyatronun kadınların “tehzib-i ahlâkına, tasfiye-i vicdânına,

terbiye-i fikriyyesine” (Kılıç Denman 2009: 411) hizmet ettiğini, artık zamanın değiştiğini ve kadın haklarının müdafaası için çalışılması gerektiğini vurgulayan Ayşe İsmet’in bu görüşlerinin Habîbe tarafından eleştirilmesi, farklı fikirlerin yansıtılmasına imkân tanıyan bir basın kültürünün oluşmaya başladığını gösterir. Ayşe İsmet, “hanım valideciğim” şeklinde hitap ettiği Habibe Hanım’a yazdığı cevapta, tiyatroların “rezâlethâne”, müdavimlerinin “rezîle” olarak tarif edilmesine karşı çıkararak makalesinin kadınların meşru haklarının korunması için bir şikâyetname olduğunu belirtir. İzmir’de tiyatroya giden kadınlara yönelik tepkiler, Mehmet Rauf’un 1912’de *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika edilen *Genç Kız Kalbi* adlı romanında da eğitilmiş ve okuryazar bir genç kız olan Pervin karakteri aracılığıyla da eleştirilmiştir.

Öte yandan *Türk Kadını*’na gönderilen bir mektupta bir genç kız, okula giden öğrencilerin ahlaka mugayir romanlar okumalarını, süslenmelerini ve ders çıkışında mesire yerlerine gitmelerini eleştirir (Keşoğlu, Keşoğlu, 2010: 329). Bu tür eleştiriler, kadınların sosyal hayat içerisindeki konumları ile ilgili tartışma zemini oluşturduğu gibi kadınların eril sınırların dışına çıkmasına dair geleneksel kaygıları barındırmaktadır. Bu bağlamda kadın okurların mektuplarında dikkat çeken hususlardan biri de kadınların kamusal alandaki davranışlarının ne şekilde olacağına dair birbirleriyle çatışan görüşleridir. Geleneksel anlayışı benimseyen kadın okurlar, hemcinslerinin çarşıda pazarda esnafla yumuşak bir şekilde konuşmalarını, yüksek sesten kaçınmalarını ve başlarını öne eğmeleri gerektiğini dile getirirler. Bu tür görüşlerde de geleneksel reflekslerin etkisi açıkça hissedilir.

3. Kadının Statüsünün ve Geleneksel Anlayışın Sorgulanması

II. Meşrutiyet öncesi süreli yayınlarda, kadın okurların geleneksel anlayışı sorgulamaları, eşitsizlik söylemlerinden ve ‘meşru, medenî hak’ taleplerinden ziyade okuryazarlığın yaygınlaşması ve toplumsal alanda belli sınırlar dâhilinde -eril alanları ihlal etmeden- yer alabilme gibi hususlarda toplanır. Ancak ilk yayınlardan itibaren görüşlerini dile getiren kadın okurların eril söylemi yansıtan “eksik etek”, “nakısât’ül akl”, “saçı uzun aklı kısa” gibi kökleşmiş yargıları eleştirdikleri, “insan yerine konulmamaktan” şikâyet ettikleri, sosyal hayat içerisindeki mevkilerini sorguladıkları görülür. Farklı söylemlerle sürekli eleştirilen bir başka husus da “taife-i inâs ne kadar câhil bulunursa ricâline o kadar muti ve sadık olur” sözleriyle ifade edilen itaatkâr kadın inşasıdır. Dolayısıyla kadınların okumasının, eril alanları ihlal edecek bir tehdit olarak görülmesi kadın okurlar tarafından sorgulanır.

Terakki-i Muhadderât’a mektup gönderen ve tam anlamıyla okuma yazma bilmediği için yazılanları pek anlamamasına rağmen; “sizin şu sarı gazete bizi de tekâmül insan yerine koyuyor” (24 Ağustos 1285: 4) diyerek memnuniyetini vurgulayan Kâmile Hanım, kadınların “eksik etek” olarak tanımlanmasının ilim ve eğitimle ilgili olduğunu çok sonraları anladığını ifade eder.

Kadınlara ilgili konularda sürekli ahlak vurgusu yapılması da dönemin bariz özelliklerinden biridir. Kadınların okuyacağı eserlere ahlaki kaygılar nedeniyle sınırlandırmalar konulmaya çalışılması ve kadın dergilerinde ahlak vurgusunun ön plana çıkarılması bazı kadın okurlar arasında hoşnutsuzluk oluşturur. *İnsâniyet*’e “Lisân-âşina Bir Hanım” imzasıyla gönderilen mektupta, “sakın daha ilk nüshanızda ahlâk dersi vermeye kalkmayınız” (1299: 32) çıkışıyla, kadınlara yönelik yayınlardan beklentilerin eril bir dille yapılan “ahlak dersleri” olmadığı vurgulanır. Henüz 1880’li yılların başında böyle bir ikazın yapılması dikkat çekicidir. Bu tür söylemlerde, kadınların salt ahlaki açıdan eğitilmesi/yetiştirilmesi gereken ‘eksik bireyler’ olarak görülmesine ilişkin sorgulayıcı bir yaklaşım sezilir. *İnsâniyet*’e gönderilen ve kadınların

ayrımcılığa maruz kaldığını ima eden bir mektupta “kadın dergilerinde kadınların yazılarının yayınlanmasına öncelik verilmesi isteniyor, kadınların yazılarını yayımlatmada güçlük çektikleri, önemsenmedikleri, hatta sırf bu nedenle erkek imzası kullanmak zorunda kaldıkları çeşitli örneklerle açıklanıyordu” (Çakır, 1996: 25). Benzer şekilde *Türk Kadını*’na gönderilen bir mektupta da dergide sadece tanıdıklarının yazılarının yayımlandığı iddia edilir (Keşoğlu, Keşoğlu, 2010).

Kadınların hem ailede hem de toplumsal hayat içerisinde ezilen, aldatılan konumunda olduklarına dair görüşler de kadın okurların bireysel tecrübelerini anlatmaları ile kamuoyuna yansır. *Terakki-i Muhadderât’a* Sıdika imzasıyla gönderilen bir mektupta, çocuğu olmayan bir kadının kocası tarafından hileyle boşatılması, erkeklerin nüfuz ve yaptırımları üzerinden anlatılmaktadır (24 Ağustos 1285: 4). Geleneksel yapının etkisiyle kadınların ötelenmesine dair eleştirilerde eğitimde fırsat eşitliğinin olmayışı da önemli bir yer tutar. *Terakki-i Muhadderât’a* Kâmile imzasıyla gönderilen mektupta (24 Ağustos 1285: 3-4) öğretmen tutumlarının kız çocuklarının okumasına engel oluşturduğu bireysel tecrübeler üzerinden aktarılır. Kâmile Hanım, yoksul bir aileden geldiği için öğretmeninden şiddet gördüğünü, bir gün yine öğretmeninden dayak yiyerek eve geldiğini ve sonrasında hastalandığı için annesinin kendisini bir daha okula göndermediğini anlatırken kız çocuklarının toplumsal hayatın dışında bırakıldığına dair tecrübesini aktarır. Bu türden deneyimlerin paylaşılması, kadınların zorunlu eğitimi savunmalarına etki eder. Gazeteye mektup gönderen Hayriye Hanım da kız mekteplerinin açılmaya başladığını ancak “vâcibe-i zimmet”in babalarda bulunduğunu söyleyerek devletin, kız çocuklarının okumasını “sade analarının babalarının reyine bırakmayıp cebr sureti göster[mesini]” (21 Eylül 1285: 5) talep eder.

Hanımlara Mahsus Gazete’ye gönderilen Â’işe Rahime imzalı bir mektupta, aile saadetini vücuda getiren, insanlığa terbiyeli çocuklar yetiştiren kadınlığın âli bir unvan olduğu, bu nedenle kadınların da erkekler kadar okuması gerektiği ve artık kadınların, erkeklerin eserleri, meziyetleriyle değil “vazife-yi insaniyye[lerini] ifa etmekle” (28 Ağustos 1311: 6) bahtiyar olacakları dile getirilerek öğrenimde eşitlik talep edilir. Mektupta, toplumsal cinsiyet yargılarına dair dikkat, “bir kadın bir erkek kadar okumalıdır”, “kadın isek de biz de insanız. Biz de insaniyyetimiz icabından olarak okuyup yazmağa ve (okuduğumuz kâfidir) demeyerek ilerlemeğe muhtacız” ifadeleriyle aktarılır. *Hanımlara Mahsus Gazete*’deki yazılarında Â’işe Rahime’nin özel eğitim gördüğü, Fransızca bildiği anlaşılmaktadır.

Kadınlar Dünyası’na gönderilen mektuplarda da “biz kadınlar cemiyet-i beşeriyenin haricinde değiliz ya! Biz de insanız. O hâlde insaniyyetimiz icabı elbette okuyup yazmaya muhtacız” (Büyükkarcı Yılmaz, Gençtürk Demircioğlu, 2009: 226) ifadelerinde anlamını bulan söylemlerle, kadınların eğitimde fırsat eşitliği ve haklarının güvence altına alınmasına ilişkin talepleri vurgulanır. Kız çocukları için okulların zorunlu olmasına dair talepler, eğitim eşitliği ve fırsatı açısından devri için oldukça önemlidir. *Kadınlar Dünyası*’na gönderilen Afife imzalı bir mektupta, kız çocuklarının “baştan gözden çıkacak”, “sanki okuyup da kâtip mi olacak” gibi gerekçelerle okula gönderilmediği söylenilerek hükümetin bu konuda tedbir alması talep edilir:

“İyice bilmiyorum ya -çünkü tahsilimin pek nakıs olduğunu itiraf ederim- hükümetimiz tahsil-i ibtidainin mecburi olması için zannedersem bir kanun tanzim etmiş idi. Pekâlâ bu kanun neden burada tatbik edilmiyor. Acaba bunda kız çocukları dahil değil midir? Ve acaba onların tahsil lüzumu yok mudur?” (Büyükkarcı Yılmaz, Gençtürk Demircioğlu, 2009: 350)

Afife'nin bu mektubuna Adana'dan cevap yazan Azize adlı okur, "bütün hezimetlerimizin sebebi hakikisi[nin] maarifsizliğimizden ve dolayısıyla taassup ve tembelliğimizden" (Gençtürk Demircioğlu, Büyükkarcı Yılmaz, 2009: 115) kaynaklandığını dile getirerek Afife Hanım'a çevresindeki kız çocuklarının okutulmasını teşvik etmesini tavsiye eder. Afife'nin kız çocuklarının "okuyup yazmakla baştan çıka[r]" gerekçesiyle okutulmaması ile ilgili eleştirilerine, dönem içerisinde yayımlanan yazılarda da kadınlar tarafından gönderilen pek çok mektupta da yer verilmektedir.

Kadın yazarlar arasında sıklıkla ele alınmasına karşın kadın okurların sorgulamaları arasında çok eşle evlilik olgusuna nadiren rastlanır. Nadir olma sebebi, gazetelere mektup gönderen kadınlar arasında çok eşle evliliğe maruz kalanların sayısının sınırlı olması gösterilebilir.⁴ *Terakki* gazetesinin "83. sayı[sın]da [...] okuma- yazma bilmediği halde düşüncelerini aktarmayı istediğini belirten bir kadın, başkasına yazdırdığı mektubunda, çok kadınlı evliliği sorgulamıştır" (Çakır, 1996: 23). Bu bağlamda kadınların okuryazar olmasalar da özellikle gazete/dergilerde kendilerine duygudaşlık edecek, ses olacak hemcinslerini bulmaları, kendi tecrübelerini, gözlemlerini, taleplerini dile getirmeleri açısından önemlidir. Nitekim *Terakki-i Muhadderât*'a Rabia imzasıyla gönderilen mektupta, kadınların da erkekler gibi faydalı şeylerle uğraşmaları gerektiği söylenirken kavramsallaştırma yapılmasa ve temelde çalışmaya/üretmeye ilişkin olsa da eşitlikten söz edilir.

"[...] ne erkekler kadınlara hizmetkâr ve ne de kadınlar erkeklere cariye olmak için yaratılmamıştır. Erkekler mahsül-i dest-mâye-i hünerleriyle hem kendilerini ve hem de beni-nevimizi iâşe ve idâre ediyorlar da biz niçin iktisâb-ı feyz u hünere kâdir olamıyoruz. Ve hiç olmazsa hazırca kazanılmış olan ahvâlin olsun hüs-n-i idâresine itinâ edeceğimiz yerde bilakis itlâf ve ızrâr ediyoruz. El ve ayak ve göz ve akıl gibi vesâitte bizim erkeklerden ne farkımız vardır? Biz de insan değil miyiz? Yalnız cinsiyetçe olan mübâyenetimiz mi bu hâlde kalmaklığımızı intâc eylemiştir. [...]. Eğer böyle olmak lâzım gelseydi Avrupa tâife-i nisvânı dahi bizim hâlimize benzerdi." (13 Temmuz 1285: 2).

Taşrada tarımla, ticaretle uğraşan kadınlar üzerinden çalışmanın önemini anlatan, yirmi otuz sene öncesine kadar İstanbul'da evin ihtiyaçlarının yarısının kadınların gayretleriyle karşılandığını belirten Rabia, erkeklerin bin zahmet ve mihnetle kazandığı paraların kadınlar tarafından Beyoğlu'nda müsrifçe harcanmasını eleştirir. Mektubunda geleneksel kodlara yönelik sınırlar çizse de özellikle eğitim konusunda eşitlik talebi içindedir. Metnin açık göndermelerinde kadınların tüketici konumunda bulunmalarını, müsrif olmalarını ve seyir yerlerine gitmelerini eleştiren Rabia, tesettürün çalışmaya engel olmadığını savunur.

Osmanlı matbuatında ataerkil kodlara dair sorgulayışlar, özellikle kadınların toplumsal alanın dışında bırakılmalarına ve kamusal alanda tahkir edilmelerine ilişkindir. *Terakki* gazetesinin "104. sayısında 'Üç Hanım' imzalı bir yazıda, vapurda kadınlara ayrılan yerlerin kötülüğünden yakınılmış, erkeklerle aynı ücreti ödemelerine karşın, böyle hor görülmelerinin nedeni sorulmuştur" (Çakır, 1996: 23). Van Os, cinsiyetten dolayı ayrımcılığın vurgulanmasından hareketle bu mektubu Osmanlı'da ilk feminist faaliyetlerden biri olarak değerlendirir (2020: 335). Kadın okurlar, erkeklerin yolda yürüyen kadınları rahatsız etmelerini de eleştirdikleri gibi kadınların şehzade efendilerin düğünlerine dahi gidemeyişlerini sorgulayarak Avrupa'da kadınların kamusal alanları erkeklerle paylaştıklarını, kadın ve erkeklerin birlikte istedikleri

⁴ İlber Ortaylı'ya göre "Müslüman Osmanlı ailesinin çok zevceli bir düzene dayandığı yaygın bir mütearifedir, fakat yanlıştır" (2007: 75).

yerlere gittiklerini dile getirirler. *Terakki-i Muhadderât'a* gönderilen bir mektupta, Sûr-ı Hümayûn'da sergilenen oyunlara dair çok fazla övgü duydukları için komşularıyla beraber yola çıktıklarını anlatan bir kadın okur, cambaz oynayan meydanda “iyi kadın olsan buraya gelmezdin” gibi sözlerle tahkir edilmeleri üzerinden kadınların sosyal alanlara dâhil edilmeyişlerini sorgular:

“Sübhanallah bu düğün erkeklere mi mahsustur? Osmanlı kadınları her nev’i eğlenceden mahrûm mu kalmalıdır? Avrupa’da kadınlar erkeklerin gittiği yerlerin kâffesine gitmekte ve her neresini arzu ederler ise erkekleri ile beraber girip eğlenebilmekte değil midir? Şehzade efendilerimizin düğününe biz neden gitmemeli ve bu meserretten ne sebebe mebni mahrum kalmalı imişiz? Evet zaptiyeler o misillü edebisizleri te’ dib etmekte ve münâfi-i edeb harekete meydan vermemekte iseler de bu sırada kendini bilenlerin dâhi eğlenmesine mâni olduğundan yani kurunun yanı sıra yaş da yanmakta olduğundan bu hususun dahi ayrıca dâimi teessüf olduğu meydândadır” (14 Haziran 1286: 2).

Gazete ve dergiler aracılığıyla kadınların sosyal hayatta nelerden mustarip oldukları da kısmen de olsa tespit edilebilmektedir. Kadınların şikâyetleri arasında erkekler tarafından sokaklarda rahatsız edilmeleri önemli bir yer tutar. *Terakki-i Muhadderât'a* beş-on hanım imzasıyla gönderilen mektupta (9 Teşrinisani 1285: 4), kandil geceleri Beyazıt Meydanı’nda bazı külhanbeylerinin ellerindeki tebeşirler ile kadınların feracelerine çizgi çektikleri ve tebeşir lekesinin çıkmadığı söylenerek gazete aracılığıyla durumun zaptiyelere bildirilmesi istenir. *Terakki-i Muhadderât'a* mektup gönderen ve kendisini “meramımı ifade ve okuduğumdan istifade eyleyecek kadar kitabeti tahsile muvaffak olduğumdan” ifadeleriyle tanıtan, Fransızca bildiğini vurgulayan Ülker Hanım da erkeklerin kadınlara pervasızca, münasebetsizce, laubali bir tarzda sataşarak yolda yürümelerine engel olmalarını ve kadınların hukuklarını ihlal etmelerini eleştirir (10 Mayıs 1286: 2-3) *Terakki-i Muhadderât'a* Hasekili Nuriye imzasıyla gönderilen bir mektupta da “gerek sokak aralarında ve gerek cadde mahallerinde ıpsız sapsız birtakım kimseler[in] alabildiğine at koşturmaları” (16 Teşrinisani 1285: 3) şikâyet edilir. Kadınların, zımnî yasaklar ve eril nüfuz yüzünden sokaklarda rahat yürüyememeleri ve erkekler tarafından rahatsız edilmelerine dair eleştirel yazılar, kadın okurlar tarafından memnuniyetle karşılanır ve bu sorunun çözülmesi için hem hükümetten talepte bulunulur hem de “bazı erkeklerin tecavüzatı hakkındaki yazılar[...]dan dolayı [kadın yazarlar]” (Gençtürk Demircioğlu, Büyükkarcı Yılmaz, 2009: 40) tebrik ve takdir edilir. *Terakki-i Muhadderat'ta* “Özellikle zamane erkeklerinin kadınların edeplerine çok rahat dil uzattıkları açıklanan mektuplarda, erkeklerin haya etmeleri, kendi zevce ve kız kardeşlerini düşünmeleri gerektiği belirtilmiştir” (Davulcu, Temel, 2017: 41). Bu tür eleştiriler *Kadınlar Dünyası* dergisine gönderilen mektuplarda da sıklıkla görülmektedir.

Osmanlı'nın son dönemlerindeki modernleşme hamleleri sırasında sıklıkla tartışılan konulardan biri de kadınların hangi türden eserleri okuyacaklarına dairdir. Okuryazar kadınların roman türüne özel bir ilgi gösterdikleri süreli yayınlardaki yazılardan açıkça görülmektedir. Ancak romanların “muzır” addedilmesi ve ahlaklarını bozacağı gerekçesiyle kız çocuklarına, kadınlara okutulmaması, kadın okurlar tarafından bir baskı ve taassup unsuru olarak değerlendirilir. Mehmet Celal gibi roman yazarlarının da romanların büyük çoğunluğunu “müfsid-i ahlak” olarak değerlendirmeleri ve “mazarratı[nı] fâidelerinden daha ziyade görmeleri” bu yüzden kadınların roman okumalarını doğru bulmamaları, hatta yazdıklarını genç kızların okumasını arzu etmediklerini söylemeleri enteresandır (Andı, 2004 : 24). Gazete ve dergilerde de kadınların roman okumaması telkin edilirken bir taraftan da kadınların okuma pratiklerine sınırlama konulması eleştirilir. 1908-1909 yılları arasında yayımlanan *Mehâsin'e* “İzmir'den yazan Naciye ‘taassuba’ dikkat çeker. Kızlarına, eşlerine bu dergilerin okutulmasını yasaklayan babalar ve

erkek kardeşlerden bahsederek aile içi baskılardan söz eder” (Kılıç Denman, 2009: 66). *Kadın’a* İzmir’den mektup gönderen Evliyazade Naciye, çevresindeki genç kadınlara *Kadın* dergisini okumalarını tavsiye ettiğini ancak “peder, birâder böyle tenvîr-i efkârımıza hizmet eden edebî risâleleri okumaklığımıza müsâ’ade etmiyorlar” (Kılıç Denman 2009: 461) gibi cevaplar aldığını belirterek cehalet ve taassubun varlığını korumasından duyduğu endişeyi anlatır. Bununla birlikte kadınların âşikane eserler yazmalarının, okumalarının yakışık almayacağına dair kadın mektuplarına da rastlanılması, dönemin toplumsal koşulları ile ilgilidir.

Meşrutiyet’ten sonra yayımlanan dergilerde, değişen koşulların da etkisiyle kadınların kamusal alanda varlık oluşturma mücadelelerinin sınırlarının genişlemesi ve ideolojik eğilimlerden beslenmesi, özgürlük arayışlarında ve çalışma hakkı taleplerinde görüldüğü gibi sınırlı da olsa feminizm içeren söylemlerle, daha kapsamlı mücadelelere kapı aralanır. Özellikle *Kadınlar Dünyası* dergisi bu konuda âdeta öncü bir rol üstlenir. Bedra Osman ve arkadaşlarının İstanbul Telefon İdaresine girme teşebbüsleri (1913) hakkında dergide bilgiler verilir, Bedra Osman, başvuru sırasında yaşadıklarını dergiye gönderdiği mektupta anlatır ve neticede 7 Müslüman kadın şirkete kabul edilir (Demirdirek, 1993: 50). Bu konuda yurtdışındaki kadınlardan da destek gelir (Çakır, 1996: 292-293). Zira kadınların kamusal alanda aktif olmasını toplumsal normlar bağlamında eleştiren kadın okurların karşısında geleneksel kodlara karşı çıkan ve bu tutumlarını “intibâh” (uyanış) olarak ifade eden kadın okurlar vardır. Dolayısıyla gazetelerin kadın okurları arasında ‘müfrit’ ve ‘mutedil’ görüşler bir aradadır. Bu bağlamda ülkenin farklı yerlerinde yaşayan kadınların birbirlerinin özgürlük alanlarını takip ettikleri de görülür. Söz gelimi “Üsküplü Hamide, *Mehasin’e* yolladığı mektubunda ‘cehalet’i esas sorun olarak gösterir. İstanbul ve Selânik’te yaşayan kadınların çok daha bahtiyar olduğunu, kadın kulüpleri ve cemiyetler teşkil edebildiklerini, daha özgür bir ortamda yaşadıklarını biraz da kıskançlıkla vurgular” (Kılıç Denman, 2009: 66). Hamide, mektubunda Selânik ve İstanbul’daki kadınların Üsküp ve Manastır’a göre daha özgür olmalarını kadın kulüpleri ve cemiyetlerinin teşekkülü üzerinden belirttiği gibi sırf Fransızca öğretiliyor diye kız çocuklarını okuldan alanlardan bahseder.

1920’lere doğru da kadınların çalışma hayatı içerisinde olmasını eleştiren geleneksel anlayış varlığını sürdürmektedir. *Türk Kadını*’na Nezihe Rikkat imzasıyla gönderilen bir mektupta (28 Kasım 1918) kadınların çalışma hayatı içerisinde ve kamusal alanda yer almaları, tramvayın arkasından koşmaları, sokakta miting yapmaları çok sert ifadelerle eleştirilir. Nezihe Rikkat, çalışma hayatına atılan, sosyal hayat içerisinde etkin olan kadınları, cinsiyetsizleşme, kadınlık vazifelerini ihmal etme ve “erkekleşme” bağlamında sorgular (Keşoğlu, Keşoğlu, 2010: 317). Dergiye mektup gönderen İnas Darülfünunundan Mutia Sabri’nin “Dün piyano çalıp kocasını tahayyül ile yaşayan kadın, bugün kaybettiği zevcinin, babasının ve kardeşinin bıraktığı boşluğu doldurmaya çalışıyor. Böyle bir mecburiyeti olmasa bile erkekle teşrik-i mesayi ederek onun omuzlarındaki maişet yükünü biraz hafifletiren bir kadını takbih mi edeceğiz?” (Keşoğlu, Keşoğlu, 2010:348) ifadeleriyle çalışan kadınların etiketlenmelerine/suçlanmalarına karşı çıkması, kadınların sadece erkeklerle değil aynı zamanda eril bakışı sahiplenen kadınlarla da mücadele içinde olduklarını gösterir. Gelen tepki mektupları üzerine Nezihe Rikkat’ın, ihtiyacı olmadığı hâlde çalışan kadınları eleştirdiğini, zaruretin ve maişet teminini tedarik etme zorunluluğunun çalışmayı mubah kıldığını dile getirmesi (Keşoğlu, Keşoğlu, 2010: 356- 360) kadınların basın üzerinden birbirlerinin fikirlerini dönüştürmeye başladıklarını gösterir.

Meşrutiyet'ten sonra kadınların hak ve hukuk arayışlarının mektuplara yansımaları, *Kadınlar Dünyası*'na, "Sultanahmet'ten Y. Naciye" imzasıyla gönderilen mektupta da görülmektedir. Kültürlü ve donanımlı olduğu ve Avrupa basınına yakından takip ettiği anlaşılan kadın okur, erkeklerin taassuplarının "mucib-i cehâlet" olduğunu ifade eder. Y. Naciye, İngiltere'de başlayan ve bütün Avrupa'yı dehşette bırakan nümayişleri hatırlatırken Osmanlı kadınları için tedrici bir kadın hareketine işaret eder (Büyükkarcı Yılmaz, Gençtürk Demircioğlu, 2009: 68). Y. Naciye, mektubunda, erkeklerin zahiren hürriyetperver görünmelerine karşın hakikatte "küçük birer müstebit"ten başka bir şey olmadıklarını, hürriyet sedalarıyla koca kıtaları kanlara boğdukları sırada dahi "âlem-i nisvânî" fark etmediklerini, kadınlara hukuk-ı siyasi değil hukuk-ı insaniye bile bahşetmekten çekindiklerini söyleyerek erkek egemenliğini "müstebitlik" olarak değerlendirir.

Kadınların çalışmamasına dair sorgulamalar, bazı mektuplarda doğrudan erkekleri suçlayıcı olarak değil bir serzeniş veya cılız sitemler hâlinde yer alır. *Kadınlar Dünyası*'na Keçecilerden mektup gönderen Zekiye, "Avrupa ve bahusus Amerika tababet, dava vekâleti vesaire gibi mesalik-i mühimme ile bize karşı temeyyüz ettiklerini gördükçe kendimi bir süre müteessif olmaktan kurtaramıyordum. [...] makalât-ı nafia ile birbirimizi tahsil-i ulûm ve fûnuna teşvik etmek iktiza eder" (Büyükkarcı Yılmaz, Gençtürk Demircioğlu, 2009: 90) ifadeleriyle, kadınların ilim ve fenle uğraşmalarının teşvik edilmesinin önemini Avrupa ve Amerika örnekleri üzerinden vurgular. Bunun yanı sıra kadınların ciddi teşebbüslerde bulunmayışları, toplum tarafından dışlanma pratiklerine maruz kalmaları ile ilişkilendirilir. Nitekim Pakize Nihat, *Kadınlar Dünyası*'na gönderdiği mektubunda kadınların ciddi bir teşebbüse girişemediklerini, "zavallı kadınlar[ın] hususıyla genç kızlar[ın] memleketimizin temiz, saf havasını ifsat eden birtakım işsiz, âtil gezen serseri güruhunun tecavüzkarane, müstekreh lakırdılarına hedef ol[duklarını]" (Büyükkarcı Yılmaz, Gençtürk Demircioğlu, 2009: 307) dile getirir.

Kadınlar Dünyası'na Konya'dan mektup gönderen Muallime Hatice ise "Erkeklerimize de kadınların yalnız zevk ve eğlence için değil beşeriyeti ibka için yaratılmış mükerrem bir mahlûk olduğunu anlatmalıyız" (Gençtürk Demircioğlu, Büyükkarcı Yılmaz, 2009: 211) ifadeleriyle, kadınların insanlık tarihindeki varoluş gayelerinin sınırlandırılmasına tepki gösterir. Vecdiye Fuat imzalı mektupta da kadınların kendi alanlarını kendilerinin genişletmesi gerektiği, "eğer biz de lâyıki ile erkeklerden bir ihtiram görmüş olsaydık bugün bu halde, bu mevkiye olmazdık. Madem ki bizi onlar takdir etmiyorlar, o hâlde biz kendimizi onlara tanıtalım, siz vesair hemşirelerim gibi mütefekkirler, yeni hayat müdafileri varken bundan da ümitvarım" (Gençtürk Demircioğlu, Büyükkarcı Yılmaz, 2009: 287) ifadeleriyle yansıtılarak kadın mücadelesine destek verilir. Özellikle *Kadınlar Dünyası*'na gönderilen mektuplarda, kadın okurların âdeta meydan okuyan bir üslupla "esaret", "müstebitlik" vurgusu yaptıkları dikkat çekmektedir.

4. Kadın Okurların Toplumsal Eleştirileri: Gelenek/Görenek, Alışkanlık ve Tutumların Eleştirisi

Osmanlı Dönemi süreli yayınlarında kadınlar, sosyal ilişkileri düzenleyen ve toplumsal kabulleri yansıtan bazı gelenek ve göreneklerin değişmesi gerektiğine ilişkin argümanlar öne sürerler. Bu hususta en dikkat çeken mektuplar, görücü usulü evlilik, genç kızlara hazırlanan çeyizler ve "âdet-i muzır/menfur" olarak ifade edilen düğün âdetleri ile ilgilidir. Özellikle çeyiz hazırlamanın hem vakit kaybı hem de maddi külfet bakımından ailelere yük olduğunu ısrarla vurgulayan kadın okurlar; paranın, müzmin bir dert olan çeyiz için değil kız çocuklarının eğitimi için harcanmasının

önemine değinirler. *Terakki-i Muhadderât*'a İşkodra'dan gönderilen bir mektupta, İşkodra'da kız çocuklarının eğitimine pek önem verilmediği, çeyiz hazırlama kaygısının okuma faaliyetlerinin önünde bir engel olduğu, hükümetin yasaklamasına rağmen çeyiz tedariki yüzünden pek çok ailenin çok müşkül durumda kaldığı ve kadınların bu konuda söz hakkının bulunmadığı dile getirilir (17 Mayıs 1286: 2). *Âyine*'ye gönderilen bir mektupta da çeyiz hazırlama âdetinin hem genç kızları hem de aileleri çok müşkül duruma düşürdüğü, bu köhne âdet yüzünden kızların evlenemediği anlatıldığı gibi okuryazar kadınların sayısının düşük olması kız çocuklarının çeyiz yapma zorunluluğuyla ilişkilendirilir. Bu âdetin kalkması için gazetelerde nasihatler edilmesine rağmen kadınların hâlâ çeyiz derdine düşmesi “eski kafaların” devam etmesine, “alafrangaya gir[ilmesine]” rağmen eski usullerin terk edilmemesine bağlanır. Alafrangalığın benimsenmeye çalışılmasına rağmen bu âdetin sürekliliğini koruduğu Batı ile kıyaslanarak verilir:

“Hey yazıklar olsun âhir milletten ibret'ül âlem o[la]nlar kızlarını büyüyünce mektepte terbiye ve ta'lim ettirerek türlü türlü sanatlar, marifetler öğretip sanatı ve marifeti sayesinde kızlar kendisini besler, rahat yaşarlar. Bizim ise fukara kızlarımız dilencilik, zenginlerimiz eğlence, orta takımdan olanlar da cihâz tedârik edeyim diye kendi kendilerine işkence ile vakit geçiriyor.” (16 Teşrinisani 1291: 4).

Her şeyin moda adı altında sürekli değişime uğradığı bir süreçte bu “âdet-i kadim”in varlığını koruması, genç kızları okumaktan alıkoyan bir engel olarak görülür. Kadın okurların en fazla eleştirdiği göreneklerden biri, kız çocuklarının okutulmamasıdır. Kız çocuklarına yönelik okullara devam edenlerin sayısının az olması, anne ve babaların tutumlarına bağlanarak elifbayı bile öğrenmeden kızlarını okuldan alanlar veya hiç okula göndermeyenler yüzünden kadınların cahil kalması eleştirilir. Kız çocukların okutulmasının toplum tarafından hoş karşılanmaması da normlar ve âdetler üzerinden sorunsallaştırılır. *Terakki-i Muhadderât*'a Sofya'dan gönderilen bir mektupta, eskiden okuma yazma arzusundaki kız çocuklarının ayıplandığı ve “büyücü mü olacaksın” sözleriyle tahkir edildikleri vurgulandığı gibi, “eski zamanda [...] erkeklerin ayıp saydıkları okumak yazmak[ın] bizim gibi kadınların insan sırasına geçmeyip hayvan gibi kalmamız için olduğunu şimdi anladım ki kızlarım güzel güzel okudukça ben hayvan gibi bakıyorum” (20 Temmuz 1285: 4) ifadeleriyle göreneklerin mütehakkim yapısından şikâyet edilir. Kızların “çok okumuşu[nun] büyücü ol[acağına]” dair kalıp yargı, *Âyine*'ye gönderilen bir mektubun (16 Teşrinisani 1291: 4) yanı sıra *Kadınlar Dünyası*'na Kasımpaşa'dan Nazife Mehmet Ali imzasıyla gönderilen mektupta da dile getirilir (Büyükkarcı Yılmaz, Gençtürk Demircioğlu, 2009: 227). İki mektup arasında kırk yıla yakın bir süre geçmesine karşın aynı tutumun devam ettiği görülmektedir. Öte yandan kadın okurların mektuplarında ailelerin kız çocuklarının yazmayı öğrenmelerine karşı direnç geliştirmeleri, kız çocuklarının aşk mektupları yazacaklarına dair bir kaygıya bağlanır.

Kadın okurların âdetlerle ilgili sorunsallaştırdıkları bir diğer konu, düğün masraflarına ilişkindir. Düğün sırasında aşçıya, telciye, hocaya para verilmesinin yanı sıra davetlilerin hediye verme âdetleri maddi külfet oluşturmaları bakımından eleştirilir. *Terakki-i Muhadderât*'a “Üsküdar'da Sâkine Bir Hanım” imzasıyla gönderilen mektupta (29 Mart 1285: 1-2) düğün masrafları ve düğün merasimleri sırasında ‘âdet yerini bulsun’ diye israfı kaçan uygulamaların aileler üzerinde oluşturduğu maddi külfet sohbet üslubuyla anlatılır. Kadın okur, bir iki sene taşrada kaldığını, taşrada düğün masraflarının sadece gelin ve damat evine ait olduğunu, İstanbul'da ise düğüne davetli olan komşu ve akrabaların Beyoğlu'nda düğün için özel kıyafetler yaptırmak uğruna bütçelerini sarsacak veya müsrifliğe neden olacak bir tavır takındıklarını söyler. Bu mukayese,

İstanbul ve Anadolu'daki düğünler arasındaki farkları da gösterir. *Âyine*'ye gönderilen bir mektupta da (15 Şubat 1291: 1) kadınların düğünlerden döndüklerinde komşuların kapılarını çalma âdetleri, kına gecesi sırasında “düğün sahibinin mutazarrır edilmesi”, gelin evindeki bardak, tabak, testi gibi eşyaların kırılmasına dair âdetler sorgulanır.

Kadın okurların eleştirdiği âdetlerden biri de habersiz misafirliklerdir. Bu misafirliklerin ev sahibini madden ve manen zor durumda bıraktığı söylendiği gibi özellikle sayfiyelerde Müslüman aileler için yerler tahsis edilmesinin önerilmesi, modernleşmeye yönelik bir tutumu yansıtır. *Kadın* dergisine Boğaziçi'nden Müjgân Binti Abdullah imzasıyla gönderilen bir mektupta; “vakitsiz ziyaretler”, “sûi-i itiyât” olarak adlandırılır ve bu tür ziyaretlerin ev sahibine yük olduğu söylenir (Kılıç Denman, 2010: 241). Gelenek ve göreneklerin uygulanmasına ilişkin görüşlerin farklılığı, el becerileri/sanatları noktasında da görülmektedir. Devrin kadın gazetelerinde dikiş nakış gibi el hünerlerine özel bir önem atfedildiği en aydın kadınların bile bu becerilere sahip olmayı savunduğu hâlde *Terakki-i Muhaderrat*'a Darülmualimât öğrencisi Cenab'ın gönderdiği mektupta dikiş nakış öğrenmenin gereksizliği hem iktisadi açıdan hem de vakit tasarrufu bakımından vurgulanır (22 Şubat 1285: 2).

Tanzimat'tan itibaren yazılan metinlerde üzerinde en çok durulan konulardan biri de görücü usulü ile evliliktir. Gerek kurmaca eserlerde gerek gazete yazılarında görücü usulü evliliğin sakıncaları, hem erkekler hem de kadınlar açısından ele alınır. Kadın yazarların sürekli gündemlerine aldıkları görücü usulü evlilik, okur mektuplarında da sıklıkla eleştirilir. Sözgelimi *Kadınlar Dünyası*'nda görücü usulü evliliği eleştiren yazılara okurlar ilgi gösterirler ve konunun ele alınmasından dolayı memnuniyetlerini bildirirler. Güzin Nadir, gazetenin yazarlarından Mükerrrem Belkıs'ın görücü usulü evlilikle ilgili yazısından duyduğu memnuniyeti aktardığı mektubunda “bu teşebbüsünüz bir netice-i haseneye vâsıl olursa, Türk kızlarının en büyük müdafii olacağı[nı]z gibi biz de sizin ebedi minnettarınız olacağız” (Gençtürk Demircioğlu, Büyükkarcı Yılmaz, 2009: 149) ifadeleriyle, görücü usulü evliliğin genç kızlar üzerindeki cinsiyetçi baskısını eleştirir. *Kadınlar Dünyası*'na “Yedi Türk kızı namına” Lamia Zehra tarafından gönderilen “İsyân” başlıklı mektupta da “izdivaçta hedefimiz: tetkik etmeden birisini körü körüne refik refik-i hayat edinmeyi kabul etmemektir” (Keşoğlu, 2021: 309) ifadeleriyle görücü usulü evliliğe karşı çıkılır. Görücü usulü evlilik, kadınları seçilecek bir nesne konumuna indirmediği ve kadınlık gururunu örselediği için hem yazarlar hem de okurlara göre, tedavülden kalkması gereken bir görenektir. Bu bağlamda dikkat çeken bir husus, *Türk Kadını* dergisinde “Hanımefendiler, zevcinizin ne gibi evsafı hâiz olmasını arzu edersiniz?” (Keşoğlu, Keşoğlu, 2010: 395) sorusuyla bir müsabaka düzenlemesidir. Bu müsabakaya yoğun bir ilgi gösterilir ve gelen cevapların bir kısmı neşredilir, fikirleri beğenilen üç okura hediye verileceği söylenir. Kadın okurların, isimlerini açıkça söylemeseler de ideal eş tasavvurlarını ifade edebilecek bir ortam bulmaları, devir açısından önemli bir imkân olarak düşünülebilir.

Kadın yayınlarında dikkat çekilen konulardan biri de “âdet-i menfûre”, “âdet-i mekrûhe” ifadeleriyle olumsuzlanan tütün kullanma alışkanlığıdır. *Hanımlara Mahsus Gazete*'ye Hatice Halet imzasıyla gönderilen mektupta, kadın okur kendisini ziyarete gelen arkadaşlarının “âdet-i gayri müstahsene” olan sigara alışkanlıklarını bedenlerinde hasara yol açtığı için nasıl terk ettiklerini etraflıca -zaman zaman diyalog üslubu kullanarak- nakleder (5 Şubat 1311: 2-3). *Kadın* (1908-1909) dergisine Rudâye Hâlise imzasıyla gönderilen bir mektupta da âdeti bir darbimesel hâlini alan “kötü bir arkadaştan tütün daha evlâdır” (Kılıç Denman, 2010: 237) sözü eleştirilerek

Osmanlı kadınları arasında tütün kullanma alışkanlığına dikkat çekilir. Tütünün zararlarını anlatan eserlerden örnekler verilerek Avrupalı kadınların tütün kullanmadığı söylendiği gibi tütünün mekruh olduğuna dair İslam'ın kati hüküm verdiği ifade edilir. Öte yandan millî unsurlara ağırlık veren *Türk Kadını* dergisinde kadın okurların tütünü bırakma tecrübelerini yazmaları istenir. Göztepe'den yazan bir kadın okur, hem kendisinin hem de çevresindeki kadınların tütünü nasıl bıraktıklarını anlatarak bu alışkanlığın terk edilmesi gerektiğini kendi tecrübe ve gözlemleri üzerinden yansıtır.

Kadınların tüketim alışkanlıkları ve modaya uymaları da devrin basınında en çok tartışılan konular arasındadır. Modanın taklit edilmemesi, ilim ve fen yolunda uğraşılması ısrarla vurgulanır. Bu bağlamda kadınların mı erkeklerin mi daha çok modaya düşkün oldukları da tartışılan konular arasındadır. *Sıyanet* dergisine mektup gönderen (9 Nisan 1914) Emine Süheyla, kadınların süs, israf ve sefahat bakımından erkeklerden daha geride olmalarına rağmen erkeklerin tarzlerine maruz kalınmasını eleştirir (Zorbay, Atik, 2020: 119). Bu bağlamda dergide “Hak Kimde?” konulu bir anket düzenlenir ve anket cevapları neşredilir.

Moda ve millî bilinç bağlamında ele alınan konulardan biri de yerli malının kullanılmasıdır. Özellikle *Kadınlar Dünyası* dergisine yerli malının kullanılmasını teklif ve teşvik eden, Avrupa mallarının alınmasını/tüketilmesini eleştiren mektuplar gönderilir. Bu mektuplara göre; yerli malı satan mağazalarda Avrupa mallarının bulunması ve kadınların yabancı mallara rağbet etmesi, “hubb-ı vatan” duygusunu zedeleyen bir tutumdur. Aksaray'dan mektup gönderen (22 Nisan 1913) ve tahsilinin olmadığını ifade eden Bergüzar Hanım, yerli malı kullanmakla millî ekonomiye yani vatana hizmet etmeyi özdeşleştirirken coşkulu bir dil kullanır:

“[...]Kardeşlerim, on beş senedir gezdiğim yerlerde Türk toprağında çıkan yerli malı iktisa eder. Türküm ve Türklükle iftihar ederim. Zaten Anadolu'nun hepsi Türk yerli malı giyerler, yalnız İstanbul hanımlarından işitip müteessir oluyorum, Türkün nesi var? [...] Hiç olmazsa bizler ömrümüz oluncaya kadar yerli malı giyelim, belki bu yaptığımız, bu ittifakımız vatanımıza, milletimize naçizane bir hizmet olur” (Büyükkarcı Yılmaz, Gençtürk Demircioğlu, 2009: 59).

Dergiye mektup gönderen Hadiye İzzet adlı okur da “bir milletin felaketli günlerinde top, kurşun, gülle sesleri memleketimize kadar aksettiği halde biz daha nasıl modayı düşünürüz. [...]” (Büyükkarcı Yılmaz, Gençtürk Demircioğlu, 2009: 410) ifadeleriyle, millî bilinç vurgusu yapar. Mektubunda, kadınların çalışmasını, ilim ve fenle iştigal etmelerini milletin muhafazası ve vatanın mülevves ellerden kurtulması için en önemli unsur olarak görür.

Öte yandan *Kadınlar Dünyası*'nda Hereke fabrikasında satılan yerli malı kumaşların pahalılığından şikâyet eden bir kadın okurun mektubuna fabrikanın müdürü tarafından cevap verilmesi ve polemikler yaşanması, gazetelerin tüketici haklarına dair şikâyet merci gördüğünü de gösterir.

Sonuç

Osmanlı kadınlarına yönelik süreli yayımlar, dönemin kadınlarının gündelik pratikleri, beklentileri, talepleri, teklifleri, şikâyetleri, geleneksel anlayış ile modernleşme arasındaki bocalamalar gibi pek çok bireysel ve toplumsal veriyi içerdiği gibi matbuat hayatında erkek egemenliğini kırmaya ilişkin bir teşebbüs olarak da değerlendirilebilir. Kadın yazarların “idol” veya “rol model” olarak üstlendikleri misyon, kadınları sosyal hayatın içine dâhil etmeye, okumaya teşvik eden, aydınlatmayı, bilgilendirmeyi ve onlara kamusal alanda yer açmayı amaçlayan özellikleri haizdir. Kadınlara yönelik yayınlarda kadın yazarların yanı sıra okurların

da varlık alanı oluşturmaları, kadınların seslerini duyurabilmelerine, ataerkil kodları sorgulayabilmelerine ve sosyal çevreleriyle sınırlı olan hayat dairelerini fikrî düzlemde genişletmelerine imkân tanır. Dolayısıyla kadınlar tarafından “rehber-i saadet” olarak nitelenen gazete/dergilere gönderilen ve kimi zaman “feryâdnâme”, “şikayetnâme”, “iltifatname” özelliği gösteren mektuplar oldukça önemlidir. Sofya, Tiflis, Bakü, Ünye, Bursa, Üsküp, Trabzon, İskodra gibi farklı şehirlerden mektup gönderen kadın okurlar, beklentilerini, taleplerini, şikâyetlerini hatta gündelik hayattaki sıradan deneyimlerini, gündelik karşılaşmalarındaki diyaloglarını mektupları aracılığıyla hemcinslerine iletirler. Bu mektuplarda kimi zaman belâgatli bir üslup kullanılırken çoğunlukla samimi bir dille yazıldıkları görülür. Mektuplarda dikkat çeken bir husus da kadın okurların çevrelerini bu gazetelerden haberdar ettiklerine, gazetelerin okunması için teşvikte bulduklarına dair açıklamalarıdır.

Gönderilen mektupların pek çoğuna gazete yöneticileri veya yazarlar tarafından doğrudan cevap verilir, sütun azlığı nedeniyle veya özel meseleler anlatıldığı için cevaplanmayan mektupların sahiplerine de bu hususta bilgi verilir. Özellikle İkinci Meşrutiyet’ten sonra yayımlanan dergilerde kadın okurların yazarlarla veya mektup gönderen diğer okurlarla polemiklere girmeleri, fikrî tartışmalar yapmaları kadın meselesinin farklı boyutlarıyla tartışıldığını gösterir. Bu tartışmalar genellikle çok saygılı bir çerçevede yapılmaktadır. Kadın okurlar birbirlerine “ıffetli”, “ismetli”; erkek yazarlara “izzetli”, “maarifperver” sıfatlarını kullanarak hitap ettikleri gibi, istisnalar olmakla birlikte, tartışmalarını şahsileştirmemeye, nazik bir tutum sergilemeye özen gösterirler. Ayrıca gazeteleri/dergileri sahiplenici bir tutum da “muteber gazetemiz”, “*Demet’imiz*”, “dünyamız” gibi ifadelerde açıkça hissedilir.

Gazete/dergilere mektup gönderen kadınlar arasında, Darulmuallimât öğretmen, öğrenci ve mezunları, ülkenin farklı yerlerindeki inas mekteplerinin muallimleri, okuma yazma bilmediği hâlde çocukları aracılığıyla gazetede yazılanları öğrenen ve kendi tecrübelerini anlatma ihtiyacı hisseden yaşlı kadınlar, paşa ve muallim eşleri, memur eşleri ve kızları, orta hâlli ailelere mensup kadınlar, evlerinde özel yabancı dil dersi veren, dış doktoru olan gayrimüslim kadınlar vardır. Kadın okurlar arasında Avrupa basınına takip edenlerin, Fransızca ve İngilizce bilenlerin, İslam tarihine vakıf olanların yer alması, özellikle İstanbul’daki kadın tiyolojileri hakkında da fikir vermektedir.

Babalarının veya eşlerinin görevleri nedeniyle taşrada bulunan kadınların Anadolu kadınlarıyla İstanbul’daki kadınları kıyasladıkları, Anadolu kadınlarının daha üretken oldukları konusunda fikir beyan ettikleri mektuplar da kadınların gözlemlerini yansıtması bakımından önemlidir. İlk yayınlardan itibaren kadın okurlar arasında gazete muhabiri olmak isteyen, gazeteye makale göndermek isteyen kadınların bu taleplerine de gazete yöneticileri tarafından sıcak bakılır ve kadın okurlar gazete sütunlarında muhabir/yazar olarak kendilerine yer bulurlar.

Kadınlara yönelik yayınlara gönderilen mektupların önemli bir kısmı, bu tür yayınların yapılmasından duyulan memnuniyeti içerdiği gibi özellikle şükran duygularını çok içten ifadelerle/dualarla, takdir ve minnet söylemleriyle anlatan, yazdıklarında hata var ise özür dileyen okurlar dikkat çekmektedir. Mektuplarda en fazla üzerinde durulan meselelerden biri, kadınların eğitimde fırsat eşitliğine sahip olmamaları ve kız mekteplerinin azlığıdır. Mektuplarda eleştirilen konulardan biri de kadınların sokaklarda erkekler tarafından rahatsız edilmeleridir.

Kadın okur ve yazarların pek çoğu, Tezer Taşkıran’ın da dikkat çektiği gibi Abdülhak Hamid’in “bir milletin nisvanı derece-i terakkisinin mizanıdır” sözünü bir vecize gibi sürekli tekrar ederler.

Özellikle 1910'dan önce yazılan mektuplarda Osmanlı kadınlarının hayat dairelerini İslam dinini referans göstererek yücelten kadınların yanı sıra 1910'dan sonra, kadın dergilerindeki söylemlerin de etkisiyle hak ve hukuk taleplerini derinleştirenler vardır. Meşrutiyet'ten sonra, kadınların "hayat-ı cehennem" içinde olduğunu, ev içine hapsedildiklerini söyleyen okurların sayısı giderek artar. Ama en çok vurgulanan konunun tahsil meselesi olduğunu belirtmek gerekir. Kız çocuklarının sevda mektupları yazacakları ya da büyücü olacakları gerekçesiyle okutulmamaları, 1869'dan itibaren yazılan pek çok mektupta eleştirildiği gibi inas mekteplerinin yetersizliğinden ve kız çocukları için okulların zorunlu olmamasından da şikâyet edilir. İlk mektuplardan itibaren, kadınların tahsili, moda, görücü usulü evlilik, çeyiz gibi konulara odaklanılırken özellikle *Kadınlar Dünyası* dergisiyle birlikte hak, hukuk, eşitlik talepleri de dillendirilir.

Kaynakça

- A'îşe Rahime (28 Ağustos 1311). "Muharrir Beyefendi", *Hanımlara Mahsus Gazete*, S. 3, s. 6.
- Andı, M. F. (2004). *Roman ve Hayat*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Argunşah, H. (2016). *Kadın ve Edebiyat Babasının Kızı Olmak*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Aşa, E. (1989). *1928'e Kadar Türk Kadın Mecmuaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Âyine (15 Şubat 1291). "Bir Hanım Tarafından Varaka", S. 15, s. 1.
- Âyine (16 Teşrinisani 1291), "İki Numaralı Nüşamıza Varaka Gönderen Hanım Tarafından Bu defa Dahi Şu Varaka Gönderilmiştir", S. 3, s. 3-4.
- Âyine (9 Teşrinisani 1291). "(İstanbul Ahvaline de Vakıf Okuryazar Bir Hanım Tarafından Lütfen Gönderilen Varakadır)", S. 2, s. 3-4.
- Belkis (6 Temmuz 1285). "Başlıksız", *Terakki-i Muhadderât*, S.4, s. 3-4.
- Berktaş, F. (2020), "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, C.1., İstanbul: İletişim Yayınları, s. 348-362.
- Büyükkarcı Yılmaz, F., Gençtürk Demircioğlu, T. (Haz.) (2009). *Kadınlar Dünyası 1.-50. Sayılar Yeni Harflerle (1913- 1921)*, İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları.
- Cenâb (22 Şubat 1285). "Mektup", *Terakki-i Muhadderât*, S. 29, s. 2.
- Çakır, S. (1996). *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Yayınları, İstanbul.
- Davulcu E.; Temel, M. (2017). b "Osmanlı Devleti'nde Yayınlanan İlk Kadın İlavesi Terakki-i Muhadderat'taki Kadın Mektuplarının Tahlili", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, S.44, s. 241.
- Demirci, N. (2012). *Tercüman-ı Hakikat Gazetesi (1- 1500. Sayılar) İnceleme ve Seçilmiş Metinler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Sivas.
- Demirdirek A. (1993). *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Gençtürk Demircioğlu T., Büyükkarcı Yılmaz F. (200). *Kadınlar Dünyası 51.100 Sayılar (Yeni Harflerle)*, İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları.
- Hasekili Nuriye (16 Teşrinisâni 1285). "(Bir Varaka)" *Terakki-i Muhadderât*, S. 23, s. 3.
- Hatice Halet (5 Şubat 1311). "İzzetli Efendim Hazretleri", *Hanımlara Mahsus Gazete*, S. 49, s. 2-3.
- Hayriye Mağmume (23 Mayıs 1312), "Büyük İftihar", *Hanımlara Mahsus Gazete*, S. 64 s.1-2.
- Hayriye (21 Eylül 1285), "Varaka", *Terakki-i Muhadderât*, S.15, s. 4-5.
- İlengiz, Ç. (Haz.) (2011). *Genç Kadın 1919 Ocak-Mayıs (Yeni Harflerle)*, İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları.
- Kâmile (24 Ağustos 1285). "(Varaka)", *Terakki-i Muhadderât*, S. 11, s. 3-4.
- Kılıç Denman, F. (2009). *Bir Jön Türk Dergisi: Kadın*, İstanbul: Libra Kitap.

- Kılıç Denman, F. (Haz.) (2010). *Yeni Harflerle Kadın (1908-1909)*, İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları.
- Modayı Seven Bazı Kadınlar, (21 Nisan 1287/13 Safer 1288). “(Kadınlar Tarafından Matbaamıza Gelen Varakadır)”, *İbret*, S.2, s. 2.
- Oğuz, Ş. A. (Haz.) (2022). *Kadınlar Dünyası (Sayı 111- 120)*, İstanbul: Libra Kitap.
- Rabia (13 Temmuz 1285). “Başlıksız”, *Terakki-i Muhadderât*, S. 5, s.1-3.
- Remziye Binti Ahmet,(18 Temmuz 1312). “Mîr-i Maarifetperver”, *Hanımlara Mahsus Gazete*, S. 72, s. 2-3.
- Sıdika (24 Ağustos 1285). “Diğer”, *Terakki-i Muhadderât*, S.11, s. 4.
- Talay Keşoğlu, B. (Haz.) (2019). *Yeni Harflerle İnsaniyet (1882- 1883) Kadınlık Hayatı (1913) Erkekler Dünyası (1914) Ev Hocası (1923) Firuze (1924)*, İstanbul: Libra Kitap.
- Talay Keşoğlu, B. (Haz.) (2021). *Kadınlar Dünyası (Sayı 101-110)*, İstanbul: Libra Kitap.
- Talay Keşoğlu, B, Keşoğlu M. (Haz.) (2010). *Türk Kadını (1918- 1919) (Yeni Harflerle)*, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayınları, İstanbul 2010.
- Talay Keşoğlu, B., Mustafa K. (Haz.) (2019). *Yeni Harflerle Bilgi Yurdu Işığı (1917- 1918)*, İstanbul: Libra Kitap.
- Taşkıran, T. (1973). *Cumhuriyet'in Ellinci Yılında Türk Kadın Hakları*, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Terakki-i Muhadderât* (28 Haziran 1285). “Belkis Hanım İmzasıyla Gelen Varakadır”, S.3, s. 3.
- Terakki-i Muhadderât* (29 Mart 1285). “(Üsküdar'da Sakine Bir Hanım Tarafından Gelen Varakadır)”, S. 33, s.1-2.
- Terakki-i Muhadderât* (10 Mayıs 1286). “(Ülker Hanım Tarafından Mektup)”, S. 38, s. 2-3.
- Terakki-i Muhadderât* (13 Temmuz 1285). “Fâika Hanım İmzasıyla Gelen Varakadır”, S. 5, s. 5.
- Terakki-i Muhadderât* (13 Temmuz 1285). “El- Cevâib Muharriri Ahmed Farisi Efendi Hazretlerinin Harem-i ismet Tevemleri Hanımefendi Tarafından Gelen Varakadır”, S. 5, s. 4-5.
- Terakki-i Muhadderât* (14 Haziran 1286). “(Bir Hanım İmzasıyla Gelen Varaka)” S. 43, s. 2.
- Terakki-i Muhadderât* (17 Mayıs 1286). “İşkodra'dan Mektup” S. 39, s. 2.
- Terakki-i Muhadderât* (20 Temmuz 1285). “Sofya'da Sakin Âsitaneli Leyla Hanım İmzasıyla Gelen Varakadır”, S.6, s. 3-4
- Terakki-i Muhadderât* (28 Haziran 1285). “(Adile Hanım İmzasıyla Gelen Varakadır)”, S. 3, s. 3-4.
- Terakki-i Muhadderât* (9 Teşrinisâni 1285). “Beş On Hanım İmzasıyla Matbaamıza Gelen Varaka Suretidir”, S. 22, s. 4.
- Terakki-i Muhadderât* (13 Temmuz 1285). “Hayriye Hanım İmzası ile Vürûd Eden Varakadır”, S. 5, s.3-4.
- Tercümân-ı Hakikat* (12 Kanunuevvel 1882). “Lisân- âşina Bir Hanım İmzasıyla Gönderilmiştir”, S. 1348, s. 3.
- Toska, Z.; Çakır S. vd. (1993). *İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Ülker (3 Mayıs 1286). “Mektup”, *Terakki-i Muhadderât*, S. 37, s. 2-3.
- Van Os, N.A.N. M. (2020). “Osmanlı Müslümanlarında Feminizm”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, C.1., İstanbul: İletişim Yayınları, s. 335-348.
- Yılmaz Şentürk, E. (Haz.) (2019). *Yeni Harflerle Hanımlar Âlemi (1914)*, İstanbul: Libra Kitap.
- Zihnioglu, Y. (2003). *Kadınsız İnkılap*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Zorbay, A.; Atik A. (Haz.) (2020). *Yeni Harflerle Siyanet (1914)*, İstanbul: Libra Kitapçılık.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Dağlar, Z. (2023). "Orhan Pamuk Romanlarında Postmodern Bir Unsur Olarak Din", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 260-276.

Zeynep DAĞLAR*

Orhan Pamuk Romanlarında Postmodern Bir Unsur Olarak Din **

Religion as a Postmodern Element in Orhan Pamuk's Novels

ÖZ

Modernizme bir tepki olarak devreye giren postmodernizm, dine özgür bir alan açmasının yanında sabiteleri dağıtma, hakikati parçalayıp göreliliğe hale getirme, üst anlatı biçimlerini yeniden sorgulama ve değerlerin anlamlarını yitirme gibi problemleri de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla bu özgürlük ortamında dine ilişkin göstergelerin; eklektik, keyfîlik, melezlik ve görecelilik gibi etkilere maruz kaldığı da görülmektedir. Bu çalışma; dinin postmodern dünyada aldığı mezkûr biçimselliği postmodern toplumsal metin üzerinden okumayı hedeflemektedir. Bunun için bu makalede bu yönelimin en önemli temsilcisi olan Orhan Pamuk'un Beyaz Kale, Kara Kitap ve Yeni Hayat romanlarının dinle kurduğu ilişki biçimlerinde postmodern romanın temel özellikleri olan metinlerarasılık, çoğulculuk, üstkurmaca, ironi gibi anlatım tekniklerinin etkileri incelenmiş ve sonuç olarak bu romanlarda Modernizm'in katı yaklaşımlarının aksine; dine ve maneviyata müsbet bir alan açıldığı ama aynı zamanda postmodernizmin yarattığı kaos ortamında dini değerlerin yapı söküme uğradığı bulgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: postmodernizm, roman, yapısöküm, din, Orhan Pamuk

ABSTRACT

The Postmodern movement emerged as a reaction to modernist design has brought about problems such as scattering constants, accepting relativity of truth, interrogating of metanarratives, losing the meanings of values, as well as offering awards with hope on liberty. It is obvious that the religious phenomena are also was subjected to impact of eclectic, arbitrariness, hybridization and relativity. The aim of this study is to scrutiny the appearance of religion in the postmodern world through the postmodern social text. In this regard, Orhan Pamuk's three postmodern literary works "Black Book", "New Life" and "The White Castle" have been selected for examining the forms of relationship with religion with many postmodern elements such as intertextuality, metafiction, irony and pluralism. As a result of the analysis, it was found in these novels that religion was opened up in a wide space as a kind of legitimate form of life but also deconstructed in the chaos of Posmodernism.

Keywords: postmodernism, novel, deconstruction, religion, Orhan Pamuk

* Dr., zynpdglrznyp@gmail.com  ORCID: 0000-0002-9412-608X

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 26.02.2023 Kabul Tarihi: 23.07.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1256775

Giriş

Tarihsel olarak keskin çizgilerle ayırmak zor olsa da postmodern yaklaşım, Batı dünyasında ortaya çıkan modernizmin akılcılığına, evrensellik iddiasına ve hümanist ideolojilerine karşı yine Batı'dan bir karşı tavır olarak ortaya çıkmıştır.

Postmoderniteyi modernitenin katı kurallı baskıcı yapısını yıkan bir saha olarak değerlendirip olumlu kabul eden Sontag, Fiedler, Hassan gibi düşünürlerin yanında kapitalizmin hızlı ve hazcı genişlemesini daha da hızlandıran, kişilikleri parçalayan, fertlerin özne olma süreçlerini baltalayan bir süreç olduğunu ileri süren olumsuz yaklaşımlara sahip Mills, Bell ve Baudrillard gibi düşünürler de vardır. Best ve Kellner gibi düşünürler ise sonuçları kestirilemez bir dönem olarak postmoderniteye temkinli yaklaşmakta; “her şey uyar” anlayışının göreceli doğasına ve çoğulcu mahiyetine işaret etmektedirler. Postmodernizmi tanımak adına, benimsediği ve karşı olduğu değerleri ayrıntılı bir şekilde anlatan Sezgin Kızılcelik'e göre ise şu özellikler postmodernizmde bariz olarak görülen özelliklerdir:

- “1- Pozitivizm, Humanizm, Rasyonalizm, Liberalizm, Kapitalizm, Marksizm vb. ideoloji ve felsefelerle karşı olmak.
- 2- Modernizmin değerlerine karşı sorgulayıcı bir tavır almak.
- 3- Evrensel bir gerçeklik yerine çoğulcu gerçekliklerin varlığını kabul etmek
- 4- “Her şey gider” (anything goes) felsefesini ilke edinmek
- 5- Her alanda eklettik bir anlayışı (seçmeci ve eklemeci) sergilemek.
- 6- Gelenek-modern, yüksek kültür-kitle kültürü, sağ-sol, gelenek-gelecek gibi aynı anda her kutbun yanında olmak.
- 7- Her alanda kural, düzen, ilke, yasa, âdetlere karşı bozucu ve ihlal edici bir tavır sergilemek.
- 8- Aşırı görecelilik tavrını benimsemek.
- 9-İronik olmak
- 11- Dine karşı olumlu bir tavır almak.
- 12- Gerçekliğin yerine imajı koymak” (1996: 36).

Genel anlamda bu ilkelere sahip postmodernizm, ilk etkilerini mimaride hissettirse de asıl varlığını edebiyatta göstermiştir. Bu durum doğal olarak Türk edebiyatını da ilgilendirmektedir.

Bu makalede postmodernizmin Türk edebiyatındaki başat temsilcilerinden biri olan Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* romanlarında kullandığı postmodern anlatı tekniği, “Din Sosyolojisi” bağlamında incelenecektir.

Öncelikle “her şey uyar” düşüncesinin hâkim olduğu postmodern dönemde dine yüklenen yeni form ve anlam kalıpları genel hatlarıyla verilecek, ardından toplumsal metnin postmodern düzlemde işleniş yöntemlerinin neler olduğu üzerinde durulacaktır. Daha sonra bu yöntem birimleriyle *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* romanlarında dini öğelerin kullanımı açıklanmaya çalışılarak, din olgusunun görünürlüğünün artmasının yanında dinin kuralsızlık, görecelilik ve melezleşmeden nasıl etkilendiği sorgulanacaktır.

Esasen bu çalışma, modernizmin dine karşı katı ve seküler yaklaşımı karşısında Orhan Pamuk'un söz konusu romanlarında postmodern bir yaklaşım olarak dine ve maneviyata bir alan açıldığı, dinin bir yaşam tarzı olarak kabul edilip kötülenmediği ama diğer yandan dinin sınırlı ve anlamsız olduğunu ima eden belirsizlikler çerçevesinde yapısöküme uğratıldığını iddia

etmektedir. Çünkü Pamuk'un her üç romanında da karakterlerin maneviyat arayışlarında din ve manevi unsurlar, postmodern bir alternatif olarak son derece vurgulansa da aynı zamanda dinin belli bir değerler sistemi içinde var olan anlamlarının görece etkilerle parçalandığı da görülmektedir.

1. Postmodernizm ve Din

Modernizmin tanrı, evren ve insan hakkında dinin tanıttığına muhalif yaklaşımlar ortaya koyduğu malumdur. Devlet, kilise yerine ikame olurken iktidarın yeni merkezi haline geldi ve hakikatin yeni belirleyicisi oldu. Kilise iktidarının karşısında bir özgürleşme çabasının neticesiyle doğan modernizm, bu kez tanrı hükmüne geçen devletin tahakkümünü doğurdu. Dolayısıyla bu durum yine bir tepki olarak gelişen postmodernizmin doğmasına sebep oldu.

Postmodernizm, tüm tutku ve arzuları insanın kendisini referans göstererek meşrulaştırırken gerçekliği de insan sayısı kadar çoğalttı. Bu da her bir insanı tek başına bir tanrı haline getirdi. Bütün bunların yanında postmodernizmin çoğulcu anlayışı, dinin görünürlüğüne ve özgürlüğüne alan da açtı.

İlk kertede bu durum umut verici görülse de postmodernizmin din ile kurduğu ilişkiler derin problemler yaratmıştır. Çünkü postmodern dünyada din gibi sabiteleri olan üst değerlere alan açılması, bu değerlerin kırmızı çizgilerinin de sorgulanmasına sebep oldu. Dolayısıyla bu durum, dinin sabit değerlerinin anlam fonksiyonlarını yitirmesine sebep olmuş, buna bağlı dini görüngüler de yokluk, boşluk ve görecelilikten etkilenmiştir.

Postmodern dönemde Tanrı vardır ama şeytan belirsizleşmiştir. Şeytanın belirsizleşip kaybolduğu yerde dinin yasak ve sabit kurallar zincirinden çıkılır. En nihayetinde din, tehlikelerden koruyan değil sadece manevi haz ve tatmine odaklanan bir arayışa dönüşür. Her şeyin birbirine karıştığı böyle bir durumda; iyinin gerçekten iyi mi ya da kötünün gerçekten kötü mü ya da kim olduğu anlaşılabilir duruma gelir.

Böyle bir dönüşüme maruz kalan dinin kendisi olmaktan çıkarak edilgenleşmesi ise kendine referansla var olmasını engellemektedir. Bu yüzden dinin kendi gerçekliğinin yapısöküme uğraması insanı ortada bırakır, onu yeni arayışlara sürükler ve bu durum senkretik din anlayışlarını üretmeye başlar. Çeşitli dinlerden farklı unsurların bir araya getirilmesiyle oluşan bu yaklaşım, herkesin dinde bir şeyler bulabildiği bir kes-yapıştır karakterine dönüşür (Rosenau, 2004: 34).

Mutlak bir hakikatin var olmadığını kabul etmek doğal olarak her türlü hiyerarşik yaklaşıma karşı olmayı gerektirecektir. Bu sebeple hiyerarşi anlayışının olmadığı yerde üst anlatıların da bir değeri olmayacaktır. Zaten hakikati temsil etme iddiasında olan ve belirli bir prototip sunan üst anlatılar, merkezi bir düşünceye sahip olduğu için postmodern düşünürler tarafından totalleştirici olarak kabul edilip reddedilirler. Bu sebeple gerçekliği açıklama iddiasında olan üst anlatıların bir merkez fikrine sahip olması kendisini post modern edebiyatın dışında bırakır. Bu durum da post modern romanın nasıl kurgulanıp ele alındığını gündeme getirir O yüzden postmodernizmin edebiyatta yarattığı etkileri göstermek suretiyle post modern yazarların roman türüne getirdikleri yeni edebi anlayış ve romanı oluşturan kurgusal unsurların özelliklerini bilmek gerekir.

2. Postmodernizm ve Edebiyat

Türk romanı Postmodernizm'in Türk Edebiyatındaki ilk örneğini Oğuz Atay'ın 1972 yılında yayımlanan "Tutunamayanlar" romanıyla gösterir (Sakallı, 2011: 1660). 1980'lerle birlikte büyük bir ivme kazanan postmodern roman, 1990'larda etkisini büsbütün hissettirmeye ve okur kitlesini artırmaya başlar. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* ile başlayıp devamında *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* ile oluşturduğu postmodern anlatı tarzı, fazlasıyla ses getirip öne çıkar.

Pamuk, romanlarında postmodern edebiyat kuramlarını bilinçli olarak kullanan bir isimdir. Postmodern romanı şekillendiren ve ön plana çıkan yeni unsurlar ise başlıca şunlardır:

2.1. Üstkurmaca

Modern romanın anlatıcısı silikleştirerek kahramanı idealize eden anlayışının aksine postmodern romanda kahramanın gözüyle anlatılan bir süreçten ziyade okuyucuya metnin yazım süreci sunulur. Bu nedenle postmodern romanda ne anlatıldığından ziyade anlatının nasıl kurgulandığı, nasıl anlatıldığı önemlidir (Ecevit, 2006: 234). Postmodern romanda yazar, kurmacanın aktif bir parçası haline gelerek metnin yazım sürecini okuyucuya sunar. Böylece yazar üstkurmaca tekniğiyle hem yazarak hem de yaşayarak anlatıda yer bulur. Bu etkinlikle okur, yazma sürecinin tanığı haline gelmektedir.

Postmodern edebi eserlerde roman türü hakkında şu ana kadar bilinen bütün kuralların ve kalıpların etkisinin silikleştiği melez metinler ortaya çıkar ve olay örgüleri giriş, gelişme, sonuç çizgisine sahip değildir. Bu sebeple pek çok postmodern eserde çizgisel zaman akışı kasıtlı olarak ihlal edilir ve olmayacak olaylar, nesnelere, kişiler bir araya getirilir. Burada tarihselcilğin de etkisinin var olduğu söylenebilir.

Tarihselcilik olarak bilinen yaklaşım tarihi bir anlatı olarak kabul eder. Tarihi metin dışında aramamak gerekir. Öyle ki tarih diye bilinen şey, metinler arasındaki bir etkileşim ve ilişkiden başka bir şey değildir. O yüzden de yoruma açıktır (Opperman, 2006: 3-8).

Postmodern edebiyatta tarihin kurmaca bir metin olarak kabul edilmesinden ötürü tarihi olayların yazarlar tarafından istenildiği gibi yeniden yazılması, metinlerarasılık tekniğini geliştirmiştir.

2.2. Metinlerarasılık

Bu yöntem, bir yazarın başka bir yazarın metnini kendi metniyle kaynaştırarak yeniden üretmesidir (Eliuz, 2016: 116). Postmodern romanda yazar, yaşadığı tecrübeyi anlatmak için başka metinlerin gerçekliğine sığınır ve yeni bir dünya yaratır. Roland Barthes'ın "her söz daha önceden söylenmiştir" cümlesi metinlerarasılık yönteminin meşruiyet referansıdır (Ekiz, 2007: 124). Farklı metinlere ait farklı elemanları bir tutarlılık içerisinde bir araya getirip düzenlemek ve aralarında bir ahenk sağlamak, yeniden yazma işlemi olarak kabul edilmektedir (Aktulum, 2000: 236).

Metinlerarasılıkta pastiş yöntemi de sıkça kullanılır. Pastic, herhangi bir yazara ait olan dil ve anlatım özelliklerini taklit etmektir. Böylece bir yazar bir başka yazarın teknik ve tarzını kendine aitmiş gibi benimseyerek kendi metnine uydurur ve yeni bir metin ortaya çıkarır (Aktulum, 2000: 93-94).

2.3. Çoğulculuk

Postmodernizm, modern zamanların idealizmine, seçkinciliğine, kültürüne kısacası yaşam biçimine karşı verdiği tepki ve ilkesizliği sanatta da gösterir. Çoğulculuk da bunlardan biridir. Farklılıklara karşı hoşgörülü ve toleranslı olma haddizatında edebiyat ve romanda da kendisini gösterir.

Diyaloglaştırma ve karnavallaştırma da çoğulculuğun ürettiği anlayıştan oluşmuştur (Işıksalan, 2007: 427). İnsanoğlu kendini anlamlandırmak için ihtiyaç duyduğu “öteki” ile diyalog kurmaya mecburdur. Dolayısıyla çok sesliliğin bir yansıması olarak çoğulculuk, postmodern romanı da etkilemek zorunda kalmıştır.

Romanlarda çoğul bakış açılarına yer verilmesi çoğul anlam katmanlarının oluşmasına sebep olur. O yüzden bu romanlar tek bir bakış açısıyla değerlendirilemez. Örneğin bu makalede dini bağlamda postmodern unsurları incelenen Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* adlı romanı bir aşk romanı gibi görünür fakat diğer yandan tasavvufun seyr-i sülûk yolculuğunu anlatan bir eser olarak da okunabilir.

Farklı anlam katmanlarının bir metinde iç içe girmesi metni çoğul okumalara açık hâle getirir. O yüzden metin üzerine yapılan herhangi bir değerlendirme, okuyucunun görece fikrini yansıtan çoğulcu bir okuma olacaktır.

Bu da eski ile yeni, geleneksel ile modern, doğulu ile batılı, dini ile seküler, rasyonel ile duygusal, soyut ile somut, yüksek sanat ile popüler kültürün birbirlerini dışlamadığı bir nevi bir karnavalı meydana getirir.

2.4. Parodi ve İroni

Parodi en genel anlamıyla; bir şeyle dalga geçmek ve onu gülünç duruma düşürmek için onu taklit etmektir (Antakyalıoğlu, 2013: 83). Parodi yaratma postmodern yazarların çok sık başvurdukları metinlerarası bir yöntemdir. Postmodern yazarlar, hâlihazırda var olan eski metinlerin bazı bölümlerini montaj ve pastij yoluyla eserlerine dahil ederek ironik bir anlatım kurgulamayı amaçlarlar. Pastişlenen metinlerin şekilsel özellikleri ve kurgusal karakterleri alaya alınarak okuyucuyu eğlendirmek üzere deforme edilir (Sazyek, 2002: 500). Bu sebeple postmodern metinlerde ironinin özellikle dini ve bilimsel olanı gülünç ve komik bir duruma düşürmeye çalıştığı görülmektedir.

2.5. Gerçeğin ve Tarihin Çarpıtılması

Postmodern romanda, modern romanın aksine kahramanları rol model olarak sunmak yoktur. Kitleler tarafından benimsenmek için herhangi bir mesaja yer verilmez. Postmodern romanda gerçeklik ve nedensellik ilkesinin parçalandığı serbestlikten tarih alanı da nasibini alır. Burada bir misyona sahip idealist tarihi romanlar yoktur. Tarih ne milli kimliği tahkim eder ne de gerçekleri yansıtmak zorundadır. Tarih de çoğulculuğun etkisiyle yoruma açık bir parodi malzemesine dönüşür. Postmodern roman başka eserlerin parodisini yaparak onları yeniden dolaşıma soktuğu gibi tarihi de neden-sonuç ilişkisine dayalı olaylar zinciri olarak değil, bağlamından koparılmış, şimdiki zamanın anlayışıyla tekerrür eden bir parodiye dönüştürür (Eagleton, 2014: 280).

Tüm bu yöntemler bağlamında postmodern eserlerde birçok şey oyuna dönüştürülerek hafife alınabilir. Din, bilim ve felsefe ile alay edilebilir. Tarih hikâyeleştirilebilir. Çünkü hiçbir şeyi ciddiye almayan postmodernizm, edebiyatın asırlardır üstlendiği eğitici, öğretici, ibret verici,

toplumu yönlendirici ve problemleri halledici sorumluluğunun aksine hataları çözmeye çalışmaz, yalnızca sergiler.

3.Orhan Pamuk Romanlarında Postmodernizm ve Din

3.1. Beyaz Kale

Orhan Pamuk, modernist roman anlayışıyla yazdığı *Cevdet Bey ve Oğulları* ve *Sessiz Ev*'den sonra ilk postmodern romanı olan *Beyaz Kale*'yi yazar. Doğu ile Batı'nın birbirinden farklı kültürler olarak karşılaştırıldığı bu eserde; köle-efendi diyalektiği iki kahramanın psikolojik etkileşimleri üzerinden anlatılır (Kılıç, 2006: 77).

Türk korsanlarca yakalanmış, Floransa'da sanat ve bilim eğitimi almış Venedikli bir esirin fiziksel olarak kendisine çok benzeyen İstanbullu bir hoca tarafından satın alınmasıyla serüvenine başlayan roman, Batının bilim ve teknolojisini merak eden Hoca ile önce ölmek adına yalanlar söyleyen ama süreç içerisinde Hoca ile özdeşleşen kölenin ilişkisini anlattığı hikâyesiyle bir Doğu-Batı kimlik çatışmasına dikkat çekmektedir.

Karakterlerin ve kültürün zaman içinde yaşadığı değişimi anlatan bu eseri postmodern anlatı kategorisine sokan en belirgin tekniklerin; parodi ve pastiş olduğu görülmektedir. Örneğin; Doğu'yu sahip olunabilecek bir nesneye dönüştüren, böylece Oryantalizm'in de önünü kolayca açma potansiyeli olduğu görülen romanda "parodi" tekniği Cervantes'in *Don Kişot* eserindeki "Tutsak Öyküsü" esinlenmesiyle kendini göstermektedir (Parla, 2015: 342). Bu eksende Venedikli ve Hoca arasında kurulan benzerlik, Cervantes ile Pamuk arasında bir benzerlik imasıyla parodileştirilir. *Don Kişot* ile Sancho Panza'nın ruh ikizliği izleğine dayalı bir öykünmeyle romanın bir yerinde Venedikli Köle ve Hoca, aynı anda ayna karşısında kendilerini seyrederek (Pamuk, 2006: 92-93). Ayna alegoriyle yaşadıkları kimlik sorunu bazen kıskançlık bazen nefret bazen sevgi arasında yaşanan gelgitlerle birbirlerine üstün gelme çabasına dönüşür. Bu mücadele aslında Doğu-Batı arasındaki güç savaşıdır. Anlatıdaki Doğu ve Batı kültürlerine ilişkin tüm parodi ve alegorilerde din meselesinin görece ve belirsiz hale getirilmesi post modern bir eğilim olarak öne çıktığı gibi Oryantalizmi üretmesiyle de dikkat çekmektedir.

Örneğin Hoca, sadece bir defa köleye neden Müslüman olmadığını sorar ve O'nu küçümser. Küçümsemesi de din yüzünden değil, sorusuna yanıt verirken gösterdiği tereddüt ve belirsizlikten ötürüdür. Korsanlardan ilk aldığı anda onu ölümlü tehdit edip Müslüman olmaya zorlayan Paşa bile daha sonra kölenin dinini değiştirmedikçe görünce onu tebrik eder. Diğer yandan Venedikli kölenin dinini değiştirmemesi, dindar bir Hıristiyan olmasından kaynaklanmayan bir belirsizlikle sunulur. Hoca ise tüm anlatı boyunca ne namaz kılar ne oruç tutar ne kurban keser, camiye dahi gitmez. Sadece padişahla birlikte müneccimbaşı olarak protokol gereği Cuma'ya gider. Esasen eserde ister Müslümanlık ister Hıristiyanlık olsun din, yaşanan kültürün doğal bir unsuru olarak gösterilmekte ve din mensuplarının niçin o dine inandıklarını bilmedikleri ve çelişkiler yaşadıklarına işaret edilmektedir.

Diğer bir örnekte; Hoca Allah'ın takdirine inanır görünür ve Venediklinin vebadan korkmasını kadere inanmamasına ve Hıristiyan olmasına bağlayarak onu hafife alır ama ertesi gece vebadan ve ölmekten korktuğunu bu kez kendisi söyler (Pamuk, 2006: 79-80). Ayrıca Hoca'nın dini yer yer politikleştirdiği; çocuk padişah (IV. Mehmet) ve dalkavuklarının inandığı bir şeymiş gibi kabul ettiği de görülür. Dolayısıyla aslında din, Hoca'nın hayatında hep var olagelmiş, çelişkiler barındıran kültürel bir alışkanlık gibi sunulur.

Dinin kültürel bir gerçeklik olarak dikkat çekilmesine bir başka örnek ise; Hoca'nın namazın kendinden ziyade namaz vakitlerinin kesin olarak tespitine odaklanmasıdır. Öte yandan Hoca ve kölede görülen farklı dini-kültürel gerçeklikler kendi aralarında bir üstünlüğe sahip değil gibi sunulur. Çünkü aralarında bir fark yoktur. Romanda Müslüman bir Hoca'nın "gâvur" diye nitelediği bir kölenin yerine geçerek kimlik değiştirmesi ve onun ülkesinde bir "gâvur" olarak yaşamaya karar vermesinin rahatlıkla yapılabileceği toplumsal bir imkânâ işaret edilir. Bu yüzden bu roman, doğu ve batı arasında var olan inanış farklılıklarını ontolojik değil; basit bir kültürel farklılık olarak göstererek ciddiye almaz. Böylece Pamuk'un postmodernizm temelinde; hakikatin insanın dışında var olmadığı, insanın içinde kurulan göreceli bir dünyaya ait bir olgu olduğu düşüncesine göz kırpan yaklaşımları yer yer hissedilmektedir.

Merkezsiz bir kendilik arayışı, Müslüman Hoca ve Hıristiyan köle karakterlerinin kişisel bir oyununa indirgenmiş ve tersyüz edilmiş gibidir. Bu yüzden romanda Müslümanlık ve Hıristiyanlık bir kişilik zemini olarak değil, kültürel ve kimlikli bir zemin olarak sunulur. Bu zemin, kimliklerin adım adım birbirlerinin ruh eşi olarak keşfedildiği ikiz kahramanların "ruhlar arası alışveriş" dramizmi içinde eriyip anlamsızlaşmasıyla oluşur (Pamuk, 2010: 278). Hoca ile Venediklinin benzerliklerinin altını çizmek için kullanılan ayna imgesi romanın birçok yerinde ikizliğe vurgu yapmak adına vurgulanır. Bazen "yüz" ifadesiyle de ayna çağrışımının yapıldığına rastlanır: "Birlikte yazdığımız gibi birlikte aynaya da bakacak mıydık?" (Pamuk, 2006: 68).

Sonuç itibariyle Doğu ve Batı, ontolojik bir zeminde melezleştirilmeye çalışılarak, sabitesiz bir benlik algısına zemin oluşturulur. Bu noktada dinin de sabiteleri yokmuş gibi kabul edilerek, sadece olgunlaşmaya olanak tanıyan kültürel bir araç olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Dinin göreceli, parçalı ve çoklu bir anlayışla yapı sökümü uğradığı görüldüğü bu romanda, postmodernizmin dominasyonu böylece kendini hissettirmektedir.

Venedikli köleyle hocanın kendi kültürleriyle alakalı anlattıkları öykülerde *Binbir Gece Masalları*'ndan gelen esinlemeler metinlerarasılığa bir örnek olarak verilebilir. Bu durum romanı fantastik bir karaktere büründürmek için yapılır. Romandaki karakterlerin bu esinlenmelerle peşine düşüp aradığı hakikat; bir üst değerden hareketle değil sadece zihinsel gelişimini sağlaması beklenen bir içsel iteklemeyle giriştiği eylemler olarak yansıtılır.

Beyaz Kale'yi postmodern roman kategorisine dâhil eden bir diğer yöntem olan "gerçeğin çarpıtılması" gerçek hayatta var olmayan bir kaleden (Doppio) ve tarihi olaylardan bahsetmesiyle postmodern anlayışın tarihe bakışını ve hakikati parçalayıcı özelliğine dikkat çeker. Hikâye, IV. Mehmet döneminde, Müslüman hocaların ve gayrimüslim esirlerin varlığı gibi tarihi bir gerçeklikten beslenir ama diğer yandan Hoca ile Köle'nin fethetmek için uğraştığı, gerçekte olmayan "Doppio" adındaki Beyaz Kale, bir kurgu ürünüdür. Birçok konuda birlikte çalışan hoca ve Venedikli, hastalıklar için çareler ve padişah için de meşguliyet ararlar. Padişah'ın yapmalarını emrettiği silah için beraber çalışırlar ve bütün çabalarının boşa gitmesiyle fethedilemeyen Doppio önünde bozguna uğrarlar. "Çift" anlamına gelen Doppio kalesinin fethedilmesi aslında birbirlerine ikiz gibi benzeyen kahramanların bütünleşmesi gereken fakat çeşitli nedenlerle birbirinden ayrıştırılan Doğu ile Batı'nın birbirleri içinde erimesi ve bir olmasının temsildir. Bu benzerlik durumu, tüm roman boyunca çeşitli ima ve ifadelerle pekiştirilir: "Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu" (Pamuk, 2006: 21), "Bakışlarımı üzerimde hissederken aramızdaki benzerliği fark etmemesi beni tedirgin ederdi.

Bir iki kere de benzerliği sezdiğini, ama bunun farkında değilmiş gibi davrandığını düşündüm” (Pamuk, 2006: 24).

Hatta benzerliklerin yanında farklılıklarının izini sürerek arayışlarını sürdürmeleri, onları daha da yakınlaştırır ve bu durum birbirlerine daha çok benzemelerine sebep olur. Özellikle birbirlerinin zaaflarını itiraf ettikçe, kültür farklılıklarına rağmen bir insan türü olarak sahip oldukları ortaklıklar göz önüne serilir. Bu durum yine insanın nasıl olması gerektiğini vaz eden meta değerleri yapı bozuma uğratan bir adım olarak; insanın kendi görece düşünce ve anlık heyecanlarının rehberliğiyle hayatını sürdüren bir tür olduğu düşüncesine kapı aralar. Ayrıca “gerçekliğin kurguya dönüştüğü sanatta dünya konuşmaz, sadece kendimiz konuşuruz” (Rorty, 1995, 27) mantığı ile insanı merkeze aldığı anlaşılan Orhan Pamuk’un yaşadığı kimlik bunalımları, ben algısını ve kendi içsel karmaşasını toplumlara da yüklediği anlaşılmaktadır.

Böylece Pamuk’un; aynalık, etkileşim ve özdeşim gibi kavramlar üzerinden iki ayrı medeniyetin farklılıklarını ve hususiyetlerini bertaraf ederek ortak noktalarını bir araya getiren postmodern tektipleştiriciliğini, postmodern edebiyatın kurgu olanaklarından yararlanarak gerçekleştirmeye çalıştığı söylenebilir. Batılı ile doğulunun birbirlerine çok benzediklerini, âdeta ikiz olduklarını vurgularken bir olumlama yapan Pamuk, kimlik ve kültür konusunda kendi kalıplarına ve tanımlarına sahip bir medeniyetin aslında geri olduğu imasını da yapmaktan geri durmaz. Bu yüzden Pamuk’un gerçekte olmayan bir şeyin kurgu dünyasının olanaklarından yararlanarak gerçekleştirdiğini göstererek Oryantalizm’in kurucu unsurlarından olan “Hayali Doğu” olgusunu tahkim ettiği de diğer yandan dikkat çekici görülmektedir.

Pamuk’un Batı’nın pozitivist, akılcı, bilimsel düşünüşüyle Doğu’nun mistik ruhunu birleştirmeye çalışan müspet çabasının yanında Doğu’yu ötekileştirilmesine bir başka örnek olarak şu verilebilir ki: Venedikli köle, bilimsel konulardaki bilgilerini Hoca’yla paylaşır. Hoca, Batılı bilim adamlarını ve onların eserlerini tanımak ister. Bu yüzden köleye sürekli olarak “Onlar”ı yani Batı’yı sorar. Kendi ülkesinin insanlarını ise küçümser: “Bu ahmaklar gerçeklerin farkına ne zaman varacaklardı? Niye bu kadar aptaldılar?” (Pamuk, 2006: 119).

İşte bu durum yazarın, Türkiye’nin iki yüzyıla yakın bir sürede Batılılaşma yolunda yaptığı yolculuğu anlatırken oryantalist bir yaklaşım sergilediğini göstermektedir. Birbirine çok benzeyen ve birbirlerinin eksiklerini tamamlayan iki kişinin şahsında Doğu ve Batı önce karşı karşıya, sonra yan yana, en nihayetinde de bir bütün haline getirilerek ne Doğu’nun ne de Batı’nın tek başına var olamayacağı iması yapılır ama batılı, ayna karşısında kendisiyle yüzleşirken; doğulu, bir kimliği taklit edip onun gibi olmaya çalışmaktadır. Özellikle silahlanma konusunda Batı’nın örnek alınması gerektiğinin düşünüldüğü zamanlarda Sultan’ın Hoca’ya yeni, modern bir silah yapma önerisi Doppio Kalesi’ni almak istemeleri kurgusuyla Osmanlı’nın Batılılaşma macerasını bütünleştirilir ve beyaz kaleyi fethetmek batılılaşmak yolunda varılmak istenen beyaz bir düş haline getirilir. Ayrıca romanda Türkiye’nin batılılaşma ve modernleşme yolunda verdiği mücadelede ne yazık ki yenik düştüğü, aynaya bakmayan özelliğinin onu Batı ile bütünleşmeyen ve kendi kimliğinden kopamayan özelliğine bağlanmaktadır. Her ne kadar var olmak için hem Doğu hem de Batı’ya ihtiyaç duyulduğunun açık bir mesajı verilse de diğer yandan var olmanın Batı’nın değerleriyle sürdürüleceği ve çoğulculuğun bile Batı merkezci bir anlayışıyla kavranacağı mesajının da alttan alta verildiği görülmektedir. Yani Orhan Pamuk hem “öteki”nin “ben”den farklı olmayan biri olduğunu ve ona benzemeye çalışmanın bir

mahsuru olmadığı anlatmakta hem de her yerelliğin bir değeri olduğu mesajını verirken Batı'nın yerelliğini evrenselleştirmektedir.

Pamuk'un ikizlik kavramını kullanarak yaptığı Doğu-Batı karşılaştırması ve toplumun değerlerini göreceli hale getirerek salt kültüre indirgemesi, yapısöküme dayalı bir kurgu yarattığını gösterir. Bu da insanın edebiyat aracılığıyla istediğini yarattığı vehminden hareketle Tanrı'nın yaratıcı kudretine karşı postmodern bir meydan okuma olarak okunabilir.

3.2. Kara Kitap

Kara Kitap, konu itibarıyla İslamcılık-Batıcılık, yerellik-evrensellik, modernlik-gelenekselcilik çatışmalarını gösteren modern nitelikleri yanında dil, kurgu, üslup ve izlek açısından da son derece post modern nitelikler arz etmektedir (Moran, 2006: 168).

Orhan Pamuk tıpkı *Beyaz Kale*'de yaptığı gibi *Kara Kitap*'ta da hikâyenin kendisinden çok hikâyenin yazılma sürecini odak yaparak kurgu aşamalarını ve taktiklerini tartışmaya açar gibi görünmektedir. Bu yüzden bu roman ne realiteyi yansıtan bir sosyoloji ne de felsefi mesajları olan bir anlatıdır. Kendi yarattığı dünyada oynanan bir oyun anlayışıyla postmodern romanın bir yazma alegorisi olarak bir üst kurmaca (metafiction) tekniğidir (Moran, 2006: 172). Dolayısıyla bu eserde postmodern anlatı özellikleri sıkça kullanıldığı gibi dinin ve dinle alakalı pek çok olgunun bu araçsallıkla yapı söküme uğradığı açıkça görülür.

Kara Kitap'ın hikâyesi; bir gece, aynı zamanda kuzeni de olan eşi Rüya tarafından aniden terk edilen Galip'in, Rüya'nın nerede olduğunu aramaya çalışmasıyla başlar. Rüya'nın nerede olduğu bilinmemektedir. Galip Rüya'yı aramaya başladığında Milliyet Gazetesi'nde köşe yazarlığı yapan ve kendisine hayran olduğu Rüya'nın üvey kardeşi Celal'in de ortadan kaybolduğunu fark eder. Galip, ikisinin gizli bir ilişki yaşadıklarından şüphelenerek beraber kaçtıklarını düşünür. Bu yüzden Celal'i bulmanın Rüya'yı da bulmak demek olduğunu düşünen Galip, Celal'in köşe yazılarını okuyarak yaptığı çıkarımlarla çeşitli ipuçlarını birleştirerek onları takip etmeye başlar ve nerede olduklarını bulmaya çalışır. Bu takipte Celal'in Milliyet Gazetesi'nde bugüne kadar yazdığı tüm eski yazıları Galip'e ipuçları ve işaretler göstererek eşlik eder. Galip, Celal'in köşe yazılarından başlayıp zamanla tüm arşivini okur. Zamanla onun gibi düşünmeye ve yaşamaya başlayarak onun adıyla gazeteye yazı yazmaya devam edip Celal'in yerine geçer. Yıllarca içten içe hayranlık duyduğu Celal gibi davranmaya başlayarak içinde sakladığı ikinci kimlik olan Celal'i böylece ortaya çıkarır. Hatta Celal ile görüşmek isteyen gazetecilerle Celal kimliğine bürünerek görüştüğü gibi, Celal'in yazıhanesine gelen telefonlara kendisini Celal olarak tanıtarak yanıtlar. Bunlar Galip'in ikinci kimliğinin Celal olduğuna gösteren örnekler olarak işlenir.

Pamuk, *Beyaz Kale*'de kullandığı gibi başkasına benzeme, idealleştirme aynalama ve ikizleme izleğini *Kara Kitap*'ta da sürdürür. Anlatıda *Binbir Gece Masalları*, *Hüsn-ü Aşk*, *Mantık-ut Tayr* ve *Mesnevi* gibi Doğu kültürüne ait meşhur eserlerden alıntılarla "metinlerarasılık", başlıca kullanılan yöntemlerden biri olarak kendini göstermektedir.

Kitabın bütün bölümlerinde Celal'in Galip'e eşlik eden ve bir pusula işlevi gören yazıları tıpkı *Mesnevi* ya da *Binbir Gece Masalları*'ndaki gibi iç içe hikâyelerden oluşmaktadır. Bu hikâyeler, Galip'in yolculuğunu katmanlandırıp derinleştiren metinler arası bağlantılar, simgeler ve işaretler sağlar.

Buradaki yolculuk/arayış teması, tasavvuf ile ilişkilendirilerek hem *Mesnevi*'de hem de *Hüsn-ü Aşk*'ta yer alan tema ve metinlerle olan benzerliği açıkça ifade edilir. Adı *Hüsn-ü Aşk*'ın yazarı Şeyh Galip ile aynı olduğu görülen Galip'in hayranlık duyduğu Celal'in adının Celaledin-i Rumi'yi hatırlatması da dikkat çekicidir. Ayrıca Celal'in soyadının 'Salik' olması tasavvuf yolunda olan kişi anlamına bir gönderme olduğu da açıkça ortadadır. Pamuk'un bu eserlerde yansıttığı: "İnsan başka birine duyduğu aşkta ve hayranlıkta kendinden geçip o kişiyle bütünleşirse bu duygunun yoğunluğuyla kendi potansiyelinin de farkına varır" (Brendemoen, 2006: 216) düşüncesine göre Galip, Celal'in yerine geçecek ve kendini bulacaktır. Mevlana'nın *Mesnevi*'sinden esinlendiği anlaşılan bu tema, ayrıca Mevlana'nın Şemsi Tebrizi'nin peşinden Şam'a giderek kendisini aramasıyla benzerlik arz eder. Tıpkı Beyaz Kalede anlatılan "insanın kendisi olabilmesi ya da olamaması" (Pamuk, 2006: 399) meselesi gündeme gelir ama hiçbiri bir yerde durmaz. Kişilikler, benlikler ve kimlikler tamamlanmayı başaramaz, sürekli birbirlerinin yerine ve içine geçmeyi denerler ama kendilerini gerçekleştiremeden ortada kalırlar. Anlamlardaki çoğulluk ve derinlik sürekli devam eden ve bitmek bilmeyen bir maneviyat arayışına, bir eksiklik durumunun kabulüne yer açmakta (Vattimo, 2004: 21) ve anlatıdaki tasavvufi izleğin sadece bir üslup, kurgu unsuru olarak kullanıldığı, hadiselerine dini bir anlam ve manevi bir derinlik katmadığı görülmektedir. Yani; Pamuk'un tasavvufu, bir anlatı tekniği olarak sadece hikâyesinin çatısına oluşturma adına kullanmaktadır. Örneğin romanda dine, İslam'a, tasavvufa, Osmanlı'ya ve Türkler'in kültürel hayatına türlü göndermeler vardır. Ancak bazı dini klasiklerde yer alan öyküler, rivayetler, kıssa ve mesellerden alınmış tüm göndermeler, dinsel bir atmosfer ya da mesaj oluşturmazlar. Daha ziyade İslam dünyasına ait sırlı, gizemli, merak uyandırıcı, enteresan hikâyeler olarak esere renk katan bir fon niteliğiyle vardılar. Öte yandan romanda tasavvufa referansla kurgulanan kendini arama, kendisi olmak için başkası yerine geçip özdeşim kurma gibi arayış ve çabaların Parrinder gibi orta sınıf ailelerde baş gösteren, ikiyüzlülük sahtekârlık ve hatta enstest ilişkilerin yarattığı anlam ve değer kaybıyla yakından alakalı olduğunu ileri sürenler de vardır (Parrinder, 2006: 206). O yüzden Pamuk'un kitap boyunca İslam dünyasına ait birçok kültür eserine ait kıssalar/hikâyeler üzerinden anlattığı dünya, samimiyetsizlik ve riyakârlığın insanları ne duruma düşürdüğünü gösteren bir temsil olarak da okunabilir. Kendi olma yolculuğunun gölgesinde mutsuz evliliklere sahip ailelerin, huzursuz ve varoluş problemleri olan insanların riyakârlıklarını, ihanetlerini anlatan bu roman, esasen bir tür maneviyatsızlık, boşluk, hiçlik ve hakikatin yokluğu hikâyesini anlatmaktadır. Zaten en nihayetinde tüm bu olumsuzluklarla beraber tasavvufi izlekle devam eden arayışın da büyüünün yitirildiği görülür ve var oluşun anlamsızlığına intikal edilir.

Roman boyunca neredeyse hiçbir Müslüman namaz, oruç, dua etme gibi dini bir eylemde bulunmaz. Dolayısıyla tasavvuf, bir inançtan dolayı takip edilen bir yol değil, inançsızlıktan dolayı araçsallaştırılan unsurlardan bir unsur olarak ifade edilir. Zaten romanda, kahramanları saran manevi ve dini bir çerçeve ve yönlendirici bir üst hakikat mevcut değildir. Böylece postmodernizmin hakikati yapıbozuma uğratıp, insanın referans noktalarını yine insanın kendisi haline getiren göreceliliğinden tasavvuf da nasibini almış görülmektedir. Bu yüzden romanda varlığın bir sırrı olmadığı düşüncesinin daha çok öne çıktığı söylenebilir.

"Bizim alçakgönüllü âlemimiz her yerdedir, bir merkezi yoktur, haritalarda bulunmaz. Ama esrarımız da budur işte bizim; çünkü bunu kavramak çok, ama çok zordur. Çile gerektirir.

Kendisinin esrarını aradığı bütün âlem ve bütün âlemin de esrarını arayan kendisi olduğunu bilen kaç babayığımız var ki, soruyorum?” (Pamuk, 2006: 322)

Burada Doğu edebiyatından istifade ederek mistik ve gizemli bir kurgu yaratan yazar, zamanın ve gerçekliğin bağlayıcılığını en aza indirerek, okuyucuyu kurgu ve gerçeğin arasındaki farkın çok karmaşıklaştırıldığı geniş bir hareket alanında gezdirir. İç içe geçmiş vakalardan sıçramalar yaparak geçmişten bugüne farklı toplumsal katmanlarda zaman yolculuğu yaptıran Kara Kitap, üst kurmaca tekniği ile kaleme alınmış postmodern bir roman olarak; gerçeklik amacı gütmeyen ama gerçekliği yazarın ve okuyucunun hayal gücüne bırakıp kendisine göreli bir mahiyet yükler. Bunu da postmodern romanın sağladığı imkânlarla gerçekleştirir. Hatta bu imkânlardan biri olan metinlerarasılığın Hurufilik anlayışıyla da ilişkiye girdiği görülür.

Pamuk romanda kendini arama konusunda düşüncelerini daha somutlaştırmak için Hurufilikten yararlanır. Bunun romanın kurgusunda bir motif işlevi görerek Doğu gizemini sunmada etkili bir aracılık sağladığı anlaşılmaktadır. Roman süresince Galip’in anlam arayışına refakat eden Hurufiliğin insan yüzünü ve sayıların simgesel değerini okuma gibi yöntemleri, Galip’in süreç içindeki ipuçları bulmasına yardımcı olmuştur. Dolayısıyla *Kara Kitap*’ta Hurufiliğe yapılan göndermeler metinlerarasılık bağlamında değerlendirilmelidir. Hurufiliğe yapılan göndermeler M. Üçüncü tarafından yazılan “Esrârı Hurûf ve Esrârın Kaybı” eseri üzerinden yapıldığı için açık bir metinlerarası ilişkiler söz konusudur. Bu vesileyle Hurufilik, Galip’in aradığı anlama kavuşmak için kullandığı bir araç olarak romanda yer bulur.

Bu ilişkilerle devam edilen anlam arayışının da boşa çıktığı söylenebilir. Hurufilik hakkında bilinen kadar bilinmeyen çok şeyin de olması, roman boyunca Galip’in anlam arayışına çok da fayda sağlamaz, anlamsızlık ve belirsizlikle sonuçlanır. Sırlar, gizemler ve anlamlar olarak sürekli işlenen bilinmezliklerin romanda açığa çıkmaması, bir eksiklik olarak kabul edilebilir (Tahsin, 2013: 54). Çünkü Pamuk, “ben kimim?” şeklindeki sorgulamalar, kimlik ve anlam arayışlarının bir cevabı olmadığı anlayışına sahip postmodernist bir yazardır. Romanlarında anlatılan Müslümanlar da kültürün bir ürünü oldukları için bu sorulara cevap vermedikleri gibi dini sadece göstergeler üzerinden yaşamaya çalışırlar. O yüzden Hurufilik de Müslümanların kültürel hayatında büyük etkileri olan bir dini eğilimmiş gibi sunularak dinin aslında antropolojik göstergelerin bir karışımı gibi olduğu iması yapılır. Dolayısıyla Pamuk’un dini sadece bir tema olarak işleyip romanın bir mekanizmasıymış gibi ele alarak sekülerleştirmesi, postmodern bir yazar olmasından ötürüdür denebilir.

Romanda istifade edilen postmodern imkânlardan bir diğeri ise “ironi”dir. Orhan Pamuk Doğu-Batı karşılaştırmasını özellikle kendi içinde yaşadığı toplumun değerlerini “ironi” ile alaya alarak gerçekleştirmektedir. Oryantalizm ile de son derece uyuşan bu yöntemin değerler silsilesini de kırdığı ve yok ettiği görülmektedir. Bu da yine postmodern romanın “sonsuz ve tek bir hakikat yoktur, her şeyin bir sonu vardır, yaratmayı gerçekleştiren tanrı değil, edebiyat aracılığıyla gerçekleştiren insandır” dayatmasını beraberinde getirir.

Kara Kitap’ta bir yazar olan Celal de nihilist bir ironisttir. Galip, Celal ile arasında geçen bir konuşmayı hatırlayarak Celal’in hem asıl yaratıcının insan olduğunu düşünen nihilizmine hem de parodi ve pastiş gibi metinlerarası yöntemleri kullanmayı meşrulaştıran sözlerinden bahseder:

“Celal birçok köşe yazısını, belki de hepsini başkalarının yardımıyla yazdığını söyler, önemli olanın yeni bir şey “yaratmak” değil, daha önceden binlerce zekâ tarafından binlerce yılda

yaratılmış olan harikaları bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek olduğunu ekler, bütün köşe yazılarını başkalarından aldığını ileri sürerdi.” (Pamuk, 2006: 254)

Pamuk da Celal’in söylediklerinin aynısını kendi romanlarında uygular. Postmodern edebiyatın bir unsuru olan bu özellik, oryantalist edebiyatın da bir özelliği olarak öne çıkar. Her iki yaklaşım da daha önce meydana getirilmiş ürünleri yeni formlarla yeniden üretir. Oryantalistlerin yazdığı eserlerde tekrarların son derece fazla olduğu, muayyen birkaç kişiyi okuyunca diğerlerinin de okunmuş kabul edileceği belirtilir. Çünkü çoğunda tekrar edilmişlik söz konusudur (Hentsch, 2008: 20-21).

Romanda gösterilebilecek bir diğer ironi örneği ise; Hz. Muhammed’in Mehdi inancı üzerinden alaya alınmasıdır. Grand Pacha,¹ sahtelerinin de çok olduğu hakiki Mehdi’yi yakalayıp bir zindana atar ve sorguya alır. Doğu’yu geri kalmışlık ve yenilmişlik durumundan kurtarmak için gelen Mehdi’nin esasında son derece beyhude bir iş yapıyor olduğunu ifade ederek kendisini, başarısız bir kurtarıcı olduğu konusunda ikna eder. Hz. Muhammed’in zamanında kan dökerek “mutsuz” olan Müslümanlara zafer kazandırdığı, ironileştirilerek ifade edilir ve bugün bunun mümkün olmadığı da post modern ve oryantalist yöntemlerle belletilmeye çalışılır:

“Yüzyıllarca önce Muhammed mutsuzlara umut verebilmişti, çünkü kılıcıyla zaferden zaferden koşturmuştu onları. Oysa bugün imanımız ne olursa olsun, İslâm’ın düşmanlarının silâhları bizimkilerden çok daha güçlü. Hiçbir askeri başarı imkânı yok! Kendilerini “O” diye tanıtan düzmece Mehdilerin Hindistan’da, Afrika’da İngilizlere, Fransızlara bir süre kök söktürmelerinden sonra, ezilip yok olmalarından, daha büyük yıkımlara yol açmalarından da belli değil mi bu?” (Pamuk, 2006: 156)

Doğu’nun bu yenilgilerle yeniden kalkınmasının çok zor olduğunu ima eden bu ifadeler, Orhan Pamuk’un ironist bir postmodern yazar olarak oryantalist tutumunu gözler önüne serer. Verdiği bir röportajda bunu açıkça ifade eden Pamuk, eleştirel düşüncenin ehemmiyetinin altını çizirken; ironist edebiyatın başat özelliklerinden biri olan “kutsalı yıkmak” adına yapılan acımasız eleştiriye savunur. *Kara Kitap*’ta da temel bir özellik olarak kendini gösteren ironizm, saygıyı hiç önemsemeyen eleştiriye ağırlık verir. Romanda dinin, kültürün, milliyetçiliğin ve vatan sevgisinin ironi ile eleştirilmesi, postmodern bir üslup olarak kendini belli etmektedir.

“Ben eleştirel düşüncenin altını çizmek isterim. Başkalarının kutsalına saygılı olmayı, kendi kişisel tercihim olarak hayatımda tercih ederim. Öte yandan doğrusu, altını çizmek istediğim doğru eleştirel düşüncenin gelişmesi, ilke için bence daha önemli olduğundan, eleştiri hakkının savunulmasını tercih ederdim, “kutsalıma saygı” düşüncesini savunmak yerine. Benim kutsalıma saygısızlık etsinler ama eleştiri hakkımı elimden almasınlar, derim.” (Dursun, 1995)

¹ Orhan Pamuk’un “Kara Kitap” içindeki “Hepimiz Onu Bekliyoruz” bölümü, Dostoyevski’nin “Büyük Engizisyoncu” bölümünden esinlenmiş metinlerarasılık yöntemine çok keskin bir örnektir. Dostoyevski’nin metni, İvan Karamazov’un bir makalesidir. Orhan Pamuk’un metni de Celal Salik’in bir makalesidir. İvan Karamazov yazdığı metni kardeşine okuyor, Celal Salik de gazeteyi alan okurlarına sesleniyor. Dostoyevski’nin metninde O, Hz. İsa’dır; İsa’yı tutuklayıp sorguya çeken Büyük Engizisyoncu da “Yüce Kardinal”dir. Pamuk’un metninde O, Mehdi’dir; Mehdi’yi tutuklayıp yargılayan da “Le Grand Pacha” yani “Büyük Paşa”dır. Pamuk edebiyat tarihinin alıntılama ve tekrarlarla dolu olduğunu Dostoyevski’nin “Büyük Engizisyoncu” bölümüne atıf yaparak (bknz. Kara Kitap, 2006, s.152-153) Dostoyevski’nin bu bölümü, 1870’lerin sonunda Paris’te yaşayan, Dr. Ferit Kemal’in eseri “Le Grand Pacha” dan yürüttüğü iddiasına yer vermiştir. (Dr. Ferit de La Grand Pacha’nın bir kahramanıdır) Böylece kendi yeniden yazmasına intihal diyecek olanlara metinlerarasılık yöntemini bir gerekçe olarak zımnen göstermeye çalıştığı anlaşılabilir hatta postmodern romanın en belirgin bir diğer yöntemine de başvurarak ironileştirmektedir.

Dolayısıyla, “ne aşağılar?” sorusunu yanıtlayan postmodern ironizm, Orhan Pamuk’un romanlarında Doğu’nun içindeki İslam’ı, Batılı bir gözle alaya almak şeklinde cevap bulur (Rorty, 1995: 138).

Postmodern edebiyatın ironistleri, fikirlerini dile getirirken karşıdakinin ne kadar acı çekip çekmedikleriyle ilgilendirmezler hatta yıkıcı olmak kendilerini daha bir tatmin eder. Orhan Pamuk da romanlarında çatışma ortasında kalan doğulu insanın acılarını dile getirme aracı olur ama bu aracılık “mazlumun sesi” ya da “kurbanların dili” olma çabası değildir. Çünkü ironistler mazlumların vaktiyle kullandıkları dilin bugün bir karşılığının olmadığını düşünürler. Onların durumunu dile kaydetme işi, onların adına edebiyatçı, şair ya da gazeteci tarafından yapılmak zorunda olacaktır (Rorty, 1995: 142).

Dolayısıyla iyi bir postmodern ironist yazar; gerçekleri yansıtan, taşı gediğine koyan değil, taşları kuvvetli bir şekilde yerinden oynatan kişi demektir(yapısöküm). Bunun kriteri ise kendisine gösterilen tepkilerdir. İronist yazarların ürünlerine ne kadar büyük tepki gösterilirse yazar da o denli başarılı sayılır. Aynı zamanda ironist bir postmodern yazar olan Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*’tan itibaren yayınlanan hemen hemen bütün romanlarının çok tepki topladığı düşünüldüğünde istenen başarıyı elde ettiği de söylenebilir.

3.3 Yeni Hayat

Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* ile İstanbul’da başlattığı gizemli ve macera dolu arayışı *Yeni Hayat* ile Anadolu’ya taşıyarak devam ettirdiği görülür. Bu macerada tıpkı *Kara Kitap*’ta Celal’in kıskandığı ve hayran olduğu Galip’in kendisine rehberlik etmesi gibi Mehmet’e hayranlık ve kıskançlık duyan Osman’ın hikâyesi anlatılır. *Kara Kitap*’taki arayış İstanbul’da Celal’in yazıları paralelinde gelişirken, *Yeni Hayat*’ta bu arayış Anadolu’ya sıçrar.

Roman kahramanı inşaat mühendisliği öğrencisi Osman adında bir gençtir. Mimarlık okuyan Canan adında bir kızın elinde gördüğü bir kitabı okumaya başlayan Osman, kitabı okuduktan sonra Canan’a âşık olur. Canan da kitabı ilk kez elinde gördüğü Mehmet’in sayesinde okumuş ve onunla sevgili olmuştur. Artık Osman için evin, okulun ve İstanbul’un bir önemi yoktur. Birgün tüm bunları bir tarafa bırakarak kitabın kendisini yönlendirdiği büyülü dünyanın ardından gitmeye karar verir. Osman’ın Canan’a hissettiği güçlü aşk ve ona kavuşma arzusu yanında Canan’ın sevgilisi Mehmet’e karşı hissettiği kıskançlık, “Yeni Hayat” arayışında/yolculuğunda bir yakıt işlevi görür.

Birgün Osman’ın şahit olduğu bir suikasttan kendini kurtaran Mehmet, sırta kadem basar ve adını değiştirerek kitabın gerçek kahramanı Osman’ın adını alır. *Kara Kitap*’taki Galip ile Celal’in ilişkisinde olduğu gibi burada da Mehmet, Osman’ın ruh ikizi olur. Böylece kitabın kahramanı Osman, Anadolu’nun sayısız şehir ve kasabasında gezerek aradığı Yeni Hayat’ını bulmak için Canan ve Mehmet’in peşine düşer. Burada da *Kara Kitap*’taki yaşanan arayışta sırların adım adım çözülmesi ile Anadolu şehirlerindeki farklı hikâyelerle kaynaşılması durumu benzerlik arz eder. Daha sonra belirsizlikler artarak kimin kim olduğu, kimle ve neyle savaştığı birbirine karışır.

Yeni Hayat’ın da postmodern omurgası olan metinlerarasılık bağlantısı *Kara Kitap*’ta olduğu gibi tasavvuf ile kurulur. Arayış ve yolculuk izlediği sanki *Yeni Hayat*’ın *Kara Kitap*’ın devamı olduğu izlenimi yaratır. Bu devamlılık; gizli anlamlar, esrarlar, simgeler, arayış, yolculuk, yetkinleşme, olgunlaşma ve dönüp dolaşım aranan sırrın aslında var olmaması gibi romanın

postmodern niteliği olarak kendini gösterir (Ecevit, 2006: 135). Çünkü tasavvufun yine romanın sadece kurgu ve yapısına etki ettiği, romana dini bir maneviyat katmadığı sadece bir arayışa aracılık ettiği görülmektedir. Postmodern romanın klasik göstergesi olarak tasavvuf; anlam, bütünlük, tamlık ve gerçekliği olmayan sadece spiritüel bir metafor olarak işlev görür ve orada kalır.

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ta toplumdaki yeni arayışları tetikleyen maneviyat boşluğunu şuna bağladığı anlaşılmaktadır: Cumhuriyetin ilk yıllarıyla beraber medeniyet değiştirmeye varana kadar gelen değişimin yarattığı idealizm ve heyecan, II. Dünya Savaşı sonrasında kapitalist sisteme entegre olma süreciyle kaybolmuş, pazar payı oluşturma anlayışı hâkim olmaya başlamıştır. Cumhuriyetin ilk kuşak çocukları olan idealist öğretmen, savcı, mühendis gibi meslek sahibi bireyler de kapitalizmin bu etkisiyle değersizleşmiştir. Bu değersizleşmenin getirdiği anlam boşluğu da yeniden arayış ve bulamayışı beraberinde getirmiştir.

Bu çıkarım; insanın postmodernizmin belirsizlik ve hakikatsizlik ideolojisine kapılmaktan başka çaresi yokmuş gibi bir düşünceye iter gözükmektedir. Bu yüzden henüz kitabın başında Mehmet, Osman'a şöyle der:

"Sonuna kadar gidilecek bir şey yok. Bir kitap. Biri oturmuş yazmış. Bir hayal. Onu bir daha bir daha okumaktan başka yapılacak bir şey yok... O dünya münya yok. Hepsi bir hikâye. İhtiyar bir budalanın çocuklara oynadığı cinsten bir oyun diye düşün... Okursan eğlenirsin, inanırsan hayatın kayar." (Pamuk, 2006: 28-29)

Dolayısıyla romanda zamanın ruhu ne ise anlayış da ona göre değişir, gerçeği bir üst değer değil, şartlar belirler şeklindeki lineer tarih anlayışı alttan alta veriliyor görülmekte dinin de bundan nasibini alarak kültüre indirildiği ve hatta melezleştirilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır. Dini anlayışlar, ritüeller, simgeler ve klişeler; bazen batıcılık, bazen muhafazakârlık bazen de milliyetçilik algılamaları olarak sunulmakta, toplumun seviyesi tarih tezinin aşamalarından bir aşama olarak verilmeye çalışılmaktadır.

"Kenan Evren Lisesi'ndeki kalabalık içinde zamanı saklayan makineyi, siyah beyaz televizyonu renkliye çeviren sihirli camı, ilk Türk otomatik domuz eti dedektörünü, kokusuz traş losyonunu, gazeteden şıpmışı kopun kesen makası, ev sahibi eve girer girmez kendi kendine yanan sobayı ve bir hamlede bütün bir minare, müezzin, hoparlör ve Batılılaşma-İslamlaşma sorununu modern ve ekonomik bir çözümle saf dışı bırakan kurgulu saati gördük. Bildiğimiz guguklu saatin kuşu yerine geleneksel mekanizmaya iki figür bağlanmıştı. Namaz saatlerinde şerefe biçimindeki ilk katta belirip üç kez "Allah uludur" diyen minik bir imam ve saat başlarında yukarıdaki şerefede belirip, "Ne mutlu Türküm, Türküm, Türküm!" diyen kravatlı ve bıyiksız bir minik oyuncak beyefendi" (Pamuk, 2006: 87)

Türklük ile din arasında kurulan öncelik-sonralık ilişkisi; Türklük şuurunun dinden sonra gelen yeni bir evrimsel seviye olduğu, bunu iktidarın yarattığı ve toplumu da bu inanışa sürüklediği, bu sürüklenmeye katılmayanların başka arayışlara karıştığı ama bir şey bulamadığı imaları, adeta postmodern inşanın mekanizmasını sergilemektedir.

Güdül kasabasının kaymakamının şu sözleri de kutsalın evrimi ve bunun iktidar üzerinden yansıtılması hakkında önemli ipuçları verir:

"Değerli Güdül halkı, büyüklerimiz, kardeşlerimiz, bacılar, analar, babalar ve İmam Hatip Lisesi'nin imanlı gençleri! Öyle anlaşılıyor ki dün kasabamıza misafir olarak gelen bazı kişiler bugün misafir olduklarını unuttular! Ne istiyorlar? Yüzlerce yıldır camileri, mescitleri,

bayramlarıyla dinine, peygamberine, şeyhlerine ve Atatürk heykeline bağlı kasabamızın kutsal bildiği şeylere küfretmek mi?" (Pamuk, 2006: 100)

Cami, mescit, din, peygamber, şeyh gibi kavramlarla beraber Atatürk heykelinin de kutsal olarak kabul edilmesi, kutsallığın evrimi ve otoriteyle ilişkisine işaret eder. Din, romanın bütününe yayılan hakikat sembolizmine eklenen araçlardan biri gibi verilir. Dinin gerçekliği tarihselliğine bağlıdır. Anlatıcının deneyim sürecinde de zayıflayan din sembolü belirsizliğe sürüklenerek hakikati, idealizmi, inandırıcılığı de aynı anda yapı bozuma uğrar.

Doğu'nun tarihsel çizgide geride olduğu din ile ilişkisi üzerinden belli edilerek "hala çocuk olduğu" metaforuyla vurgulanır. Bunun postmodern romanın metinlerarasılıkta başvurduğu pastiş yöntemiyle yapılarak oryantalist söylemi beslediği de görülmektedir. Örneğin; Osman, bir kitaptan hareketle peşine düştüğü ve türlü şehirleri dolaşarak aradığı Melek'i televizyonda görür ve bir Anadolu kasabasında olduğunu öğrenir. Melek, televizyonda bir konuşma yapar ve Allah'ın kâinatı çocukların göreceği şekilde yarattığını ifade eder. Buradaki çocuk olarak kastedilenin, yapılan imalarla Doğu olduğu anlaşılır. Çünkü Allah fikrini kabul eden, dini inancı olan Doğu'dur:

"Allah'ın üflemesiyle birlikte âleme ruhla birlikte Adem'in gözü de değdi. O zaman cilasız aynada olduğu gibi değil, âlemde oldukları gibi, evet, tam da çocukların göreceği gibi gördük şeyleri. Gördüğünü adlandıran, adıyla da gördüğü şeyi bir tutan biz çocuklar o zamanlar ne şendik!" (Pamuk, 2006: 104)

Yahya Kemal'in "Bin atlı akınlarda çocuklar gibi şendik" mısrasını hem pastişleyen hem de bununla milliyetçiliğin ironisini yapan Pamuk, postmodern edebiyatın en belirgin imkânlarını kullanmış olur.

Aynı zamanda Anadolu'nun dinine bağlı olmasının gelişmesine engel olduğu, bu yüzden geri kaldığı ve bu kompleksi bastırmak ve muzafferlik duygusunu tatmak için Allah'a inanmayanlara karşı terör eylemlerinde bulunduğu mesajları da verilir.

"Sıcak yaz gecesine çıktım, bomba tıpkı kaza gibi bir seraptır dedim, ne zaman görüleceği bilinmez. Öyle anlaşılıyordu ki, tarih denen kumarı kaybetmiş olan biz sefil mağluplar, en azından bir şey kazandığımıza kendimizi inandırabilmek, bir zafer duygusu tadabilmek için yüzyıllarca birbirimize bomba atacak, Allah, kitap, tarih ve dünya aşkından şeker paketleri, Kuran ciltleri ve vites kutularına yerleştirdiğimiz bombalarla ruhlarımızı ve gövdelerimizi bir iyice havalandıracaktık." (Pamuk, 2006: 105)

Modernizmin insanların gündelik yaşam tarzlarında var olan dine ve geleneksel her şeye karşı olduğu anlatılırken dindarların da modern olan her şeye yıkıcı ve yok edici karşılık verdikleri (Pamuk, 2006: 122-123) ama işlerine gelirse modern materyalleri de kullandıkları ima edilerek yaşadıkları çelişiklere dikkat çekilir. Örneğin Dr. Narin'in saat ve silahları itiraz etmeden benimsemesi modernist bir tavır olarak görülür. "Bizler için Allah'a yakınlaşmanın iki yolu vardır. Cihadın aracı silahla ve namazın aracı saatle" (Pamuk, 2006: 151) der. Çünkü her ikisi de dine hizmet eder.

"Kenan Evren Lisesi'ndeki kalabalık içinde zamanı saklayan makineyi, siyah beyaz televizyonu renkliye çeviren sihirli camı, ilk Türk otomatik domuz eti dedektörünü, kokusuz traş losyonunu, gazeteden şıpmışı kopun kesen makası, ev sahibi eve girer girmez kendi kendine yanan sobayı ve bir hamlede bütün bir minare, müezzin, hoparlör ve Batılılaşma-İslamlaşma sorununu modern ve ekonomik bir çözümle saf dışı bırakan kurgulu saati gördük. Bildiğimiz guguklu saatin kuşu yerine geleneksel mekanizmaya iki figür bağlanmıştı. Namaz saatlerinde şeref bîçimindeki ilk katta

belirip üç kez "Allah uludur" diyen minik bir imam ve saat başlarında yukarıdaki şerefede belirip, "Ne mutlu Türküm, Türküm, Türküm!" diyen kravatlı ve bıyısız bir minik oyuncak beyefendi"(Pamuk, 2006: 87)

Burada da İslam ve Türklük taşra ile özdeşleştirilerek Doğu'yu geri bırakan iki yerel unsurmuş gibi ima edilir. "Türk-İslam" sentezi unsurların pejoratif anlamlar yüklenerek ironikleştirildiği ve böylece anlamsızlaştırıldığı görülmektedir.

Dolayısıyla Orhan Pamuk romanlarında Doğu'nun güçlü milli kültürünü ve dini ahlakını itibarsızlaştırarak oryantalist bir yaklaşım sergiler. Bunu ironist bir postmodern yazar yaklaşımıyla gerçekleştiren Pamuk'un kültür ve gelenek öğelerini, bir varlık telakkisinin çıktısı olmasının aksine yeni hayatlar arama sürecinde kullanılan materyaller olarak kabul ettiği anlaşılmaktadır.

Sonuç

Postmodernizm'in modern düşünceye ait kurallara karşı olan bir akım olarak çeşitli kültürlerin ürünlerini benimsemeyi bir zenginlik olarak görmesi ve dinlerin bir üst değer olarak kabul ettiği sabitelerde esneklikler meydana getirerek birden çok hakikatin var olduğu ve dolayısıyla her şeyin mübah olduğu algısını oluşturması, özellikle roman türünün içerik ve yapısını da etkilemiştir. Postmodern öğelerin sıkça kullanıldığı romanlarda değişmez ve sabit değerlerin olmadığı, gelgitli yaşama biçimlerinde dini ve manevi unsurların yapı söküme uğradığı görülmektedir.

Bu makalede Orhan Pamuk'un postmodern etkilerin en çok görüldüğü üç romanı *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*; din ve dini değerleri yapı söküme uğrattıkları hipotezi bağlamında analiz edilmiştir. Bu analizde dinin bazen radikal hareketler şeklinde metne yansıdığı, bazen de kültürel malzemelermiş gibi gösterildiği, bu antropolojik ve etnografik malzemelerin de manevi bir arayışın araçları olarak yansıtıldığı bulgulanmıştır. Nitekim Pamuk'un verdiği bazı röportaj ve demeçlerde 19. Yüzyıl romanının kendisine Tolstoy, Dostoyevski, Proust, Nabokov ve Faulkner'dan sonra Borges ve Calvino'nun da ciddi etkisiyle klasik İslam mirasına din dışı edebi bir bakış açısı getirdiğini ve romanlarında İslami unsurları bu perspektifle kullandığını ifade ettiği de bilinmektedir.

Bundan hareketle bu makalenin postmodern romanın metinlerarasılık, parodi, ironi, çoğulculuk vb. gibi yaklaşımların sağladığı imkânlarla dinleri de postmodern çerçeveye sıkışmaya zorlayarak yapı söküme uğrattığı tezi doğrulanmış görünmektedir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Brendemoen, B. (2006). "Bir Sufi Romanı Olarak Kara Kitap", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, haz. Kılıç E., İstanbul: İletişim Yayınları, s. 209-223.
- Dursun, E. (1995). "Kendimi Oryantalist Gibi Görmüyorum", *Aksiyon Dergisi*, S. 10 -11
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı Giriş*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2006). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Ekiz, T. (2007). "Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, S.47(2), s.119-127
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, İstanbul: Kesit Yayınları.

- Hentsch, T. (2008). *Hayali Doğu, Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Politik Bakışı*, çev. Bora, A., İstanbul: Metis Yayınları.
- Işıksalan, N. (2007). "Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap / Orhan Pamuk", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 7(2), s. 419-466.
- Kılıç, E. (2006). *Orhan Pamuk'u Anlamak*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kızılçelik, S. (1996). *Postmodernizm Dedikleri*, İzmir: Saray Kitabevi.
- Moran, B. (2006). "Bir Üstkurmaca Olarak Kara Kitap", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, haz. Kılıç E., İstanbul: İletişim Yayınları, s. 168- 178.
- Oppermann, S. (2006). *Postmodern Tarih Kuramı: Tarih Yazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*, Ankara: Phoenix Yayınevi
- Parla, J. (2015). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2006). *Beyaz Kale*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2006). *Kara Kitap*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2006). *Yeni Hayat*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Patrick, P. (2006). "Mankenci", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, haz. Kılıç E., İstanbul: İletişim Yayınları, s. 202-208.
- Rorty, R. (1995). *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*, çev. Küçük, M.- Türker, A., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rosenau, P. M. (2004). *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, çev. Birkan, T., Ankara: Bilim ve Sanat
- Sakallı, F. (2011). "Tutunamayanların Hikâyeleri 'Korkuyu Beklerken'", *TurkishStudies*, S.6(1), s.17113-1725
- Sazyek, H. (2002). "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, s.493-509
- Tahsin, Y. (2013). *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, haz. Esen, N., İstanbul: İletişim Yayınları,
- Vattimo, G. (2004). *Nihilism & Emancipation: Ethics, Politics, & Law*, çev. McCuaig, W., Newyork: Columbia University Press



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Demir, F. (2023). "Samiha Ayverdi'nin Son Menzil Romanında Ruh-Madde Düalizmi ve Değişik Boyutlarıyla Aşk", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 277-292.

Fatih DEMİR*

Samiha Ayverdi'nin Son Menzil Romanında Ruh-Madde Düalizmi ve Değişik Boyutlarıyla Aşk**

*Spirit-Matter Dualism and Love with Its Different Dimensions in Samiha
Ayverdi's Novel Son Menzil*

ÖZ


Yirminci yüzyıl Türk edebiyatı romancılarından Samiha Ayverdi, mistik konulara ağırlık veren spiritüalist yazarlarımızdandır. Makaleye konu olan Son Menzil romanı, ruh-madde düalizmi ve roman kahramanlarının aşk boyutları yönüyle ele alınmıştır. Birinci bölümde, aşkın zaman üstü bir olgu olarak Doğu ve Batı medeniyetlerindeki yeri ve mahiyeti kısaca değerlendirilmiştir. Bu bölümde, Doğu medeniyetinin aşk algısı ile ruh ve maddenin Samiha Ayverdi'nin düşünce dünyasındaki yeri ele alınmıştır. İkinci bölümde aşkın roman kahramanları eksenindeki boyutlarına yer verilmiştir. İkinci bölümde beş alt başlık bulunmaktadır. Yazarın tasavvuf öğretisinden benimseyip romana aktardığı mecazi ve hakiki aşk çerçevesinde, birinci ve ikinci alt başlıkta, bazı roman kahramanlarının mecazi aşka ulaşma serüveni değerlendirilmiştir. Bazı kişilerin mecazi aşk durağını sancılı bir süreçle; bazılarının ise daha az sorunla aştıkları ifade edilmiştir. Üçüncü alt başlıkta, ruh ve madde bütünlüğünün kavrandığı ideal aşk ve dördüncü alt başlıkta yalnızca ruh/mana boyutu olan aşk ele alınmıştır. Beşinci alt başlıkta, cezbe hâlindeki aşk konusu üzerinde durulmuştur. İkinci bölümdeki alt başlıkların ardından üçüncü bölüme geçilmiştir. Üçüncü bölümde, ruh-madde düalizmi çerçevesinde kahramanlar arası çatışmalar değerlendirilmiş ve romandaki ruh-madde ve aşk olguları bir sonuca bağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Samiha Ayverdi, roman, ruh, madde, aşk

ABSTRACT

Samiha Ayverdi, one of the novelists of twentieth century Turkish literature, is one of our spiritualist writers who focus on mystical subjects. The novel Son Menzil, which is the subject of the article, has been discussed in terms of spirit-matter dualism and the love dimensions of the heroes of the novel. In the first chapter, the place and nature of love as a timeless phenomenon in Eastern and Western civilizations is briefly evaluated. In this section, the Eastern civilization's perception of love and the place of spirit and matter in Samiha Ayverdi's world of thought are discussed. In the second part, the dimensions of love in the axis of the novel heroes are given. There are five sub-titles in the second part. Within the framework of human and divine love, which the author has adopted from the Sufi teaching and transferred to the novel, the adventure of finding human love of some novel heroes has been evaluated in two sub-titles. Some people's human love stop with a painful process; some of them were stated to be overcome with less problems. In the third sub-title, ideal love, in which the unity of spirit and matter is comprehended, and in the fourth sub-title, only love, which has a spiritual dimension, is discussed. In the fifth sub-title, the subject of love in the state of acstasy is emphasized. In addition to these, in the third chapter, conflicts between heroes are evaluated within the framework of spirit-matter dualism. The spirit-matter and love phenomena in the novel are tied to a conclusion.

Keywords: Samiha Ayverdi, novel, spirit, matter, love

* Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, fethdemir@gmail.com  ORCID: 0000-0002-1657-766X

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 05.01.2023 Kabul Tarihi: 23.07.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1230095

Giriş

Türk kültür ve edebiyatının önemli isimlerinden Samiha Ayverdi, 1905'te İstanbul Şehzadebaşı'nda dünyaya gelmiştir. Çocukluğu Şehzadebaşı'ndaki evleri ile annesinin amcası olan İbrahim Efendi'nin konağında geçmiştir. Bunlara dayı Cemal Bey'in evi ile İbrahim Efendi'nin komşusu İbrahim Paşa konağını da ilave eden Banıçiçek Kırzioğlu, Ayverdi'nin büyüdüğü ortamı ve onun kişiliğine yansımaları şu sözlerle belirtir: “Şehzadebaşı gibi o günün karakteristik bir semtinde İstanbul medeniyetini, İstanbulluyu, Hâlet Hanım'dan şifahi kültürü, İbrahim Efendi konağından Türk'ün bir merkez etrafında toplanma psikolojisini ve Osmanlı soyluluğunu yaşamış ve yine imparatorluğun dağılışı bu konakta müşahade etmiştir.” (Kırzioğlu, 1990: 5). 1921'de Süleymaniye İnas Nümune Mektebi'ni bitiren Ayverdi, "otodidact" denilebilecek türden kendi kendini yetiştiren biridir. İleri düzeyde Fransızca öğrenmiştir. 1927'de muallim-mutasavvıf Kenan Rifai ile tanışması, hayatında bir dönüm noktası olur. Düşünce sisteminin oluşumunda, mistisizme yönelmesinde, bir mürşit olarak kabul ettiği Kenan Rifai'nin büyük rolü olmuştur. Banıçiçek Kırzioğlu (1990), Samiha Ayverdi ile gerçekleştirdiği bir mülakatta, aldığı cevaplar ışığında, yazarın kaleme aldığı eserlerin çoğunda ve *Mesih Paşa İmamı* ile *Batmayan Gün* gibi bazı romanlarda, bir roman kişisi olacak derecede Rifai'nin etki alanında kaldığını belirtir. (31). İlk romanı *Aşk Budur'u* 1938'de yayımlar, ardından 1946'ya kadar yedi roman daha kaleme alır. 1946'dan sonra roman yazımını bırakarak düşünce, tarih, anı, biyografi, deneme, gezi yazıları gibi farklı türlerde eserler verir. 1993'te İstanbul'da vefat eder.

Kurmaca eserler bağlamında sekiz romanın dışında, bir de *Mabette Bir Gece* adında bir hikâye kitabı bulunmaktadır. Kurmaca eserlerinin odak noktası, tasavvuf öğretisi ile şekillenen “aşk”tır. Yazarın hikâye ve romanlarında, çok defa, kahramanların önce beşeri aşkı ifade eden “mecazi aşkı”, sonra da ilahi aşkın ifadesi olan “hakiki aşkı” tattıklarına şahit olunur. Mutasavvıflarda olduğu gibi Ayverdi de insan varlığının fitri duygusu olan mecazi aşkı doğal ve değerli bulur, ancak burada karar kılmayıp muhakkak surette hakiki aşka yol almayı hedefler.

Samiha Ayverdi'nin kurmaca eserleri, araştırmacıların dikkatini çekmiş; sosyolojiden, siyasal bilimlere, mimarlıktan sanat tarihi ve dilbilime kadar çok farklı alanlarda bilimsel yayınlara konu olmuştur.

Bu makalede, madde-ruh düalizmi ekseninde mecazi aşktan hakiki aşka geçiş sorunsalı ile idealize edilen kahramanların yaşadıkları aşkın boyutları ele alınacaktır.

1. Zaman Üstü Bir Olgu Olarak Aşkın Samiha Ayverdi'deki İzdüşümü

Aşk, insanoğlunun varoluşu deneyimlediği ilk zamandan bugüne süregelen, vazgeçilmez bir duygudur. Mahmud Erol Kılıç (2020), aşkın sarmaşık manasına gelen “ışk” kelimesinden türediğini belirtir. Sarmaşık misali, aşk da kalbi hatta insanın bütün vücudunu sarar. (39). İster bir beşere, ister yüce bir varlığa dönük olsun, bu duygunun ulviliği, hemen herkesçe kabul gören bir özelliğe sahiptir. Bununla beraber, aşkın niteliği konusunda, kültür dünyamızın şahit olduğu iki farklı telakki üzerinde kısaca durmakta yarar vardır. Bunlardan biri Doğu (İslam) medeniyetinin, diğeri de Batı medeniyetinin aşka yüklediği anlamdır.

Söz konusu iki medeniyet algısının aşka yüklediği manayı anlamada, Beşir Ayvazoğlu'nun (2015) Nietzsche'den alıntıladığı Dionysos ve Apollon düalizmi açıklayıcı olacaktır. Fenomenlerin dış yüzüyle ilgilenen apollonik bakış açısı, görünen, bir başka ifadeyle fizik dünyanın cezbedici güzelliklerine yönelir. Buna karşılık diyonizik tasavvur, geçici görünenlerle ilgilenmez, bunların insanı çağırdığı öze/temele yönelir. Apollon, hayatı, var olmayı; Dionysos ise görünenin iç

yüzüne varıp Asıl Varlık'a kavuşmayı amaç edinir. (5-6). Bu durumu, ruh-madde düalizmi olarak ele almak da mümkündür. Tarihsel süreç içinde, Batı medeniyetinin kültür, sanat ve aşk üçgeninde, madde ruha egemen olmuştur. Buna karşın Doğu medeniyetinde egemen olan madde değildir. Ruh-madde dengesini kurmak isteyen ve sadece ruhu esas alanlar gibi farklı yönelimleri bünyesinde barındırmakla birlikte, bu medeniyetin, özellikle mistik çevrelerce ağırlık noktası “ruh” olmuştur. Mutasavvıfların madde ve asıl varlık konusundaki genel görüşlerini şu şekilde çerçevelemek mümkündür:

“Görüntüleri olan tüm varlıklar yok olacak. Sadece O'nun zatı kalacaktır. Varlığın asli yerinde olmaması onun cehennemidir. Cehennemlikler asli vatanlarına ulaşamadıkları için azap çekeceklerdir. Bizler arızı hakikatleriz. Karanlıkta sallanan ışığın oluşturduğu daire gibiyiz, gerçek değiliz.” (Kılıç, 2010: 39).

Buradan hareketle tasavvuf, ebedî olamayan, bu dünyaya dair her bir maddi değerın yok olucu olduğunu ve buna takılmayıp asıl Varlık'ta fani olmayı tavsiye eder. Bununla beraber bazı mutasavvıflar, önemli olanın ruh olduğunu temel alarak maddeye de hakkını vermek gerektiğini savunurlar. Yazar Ayverdi'nin hocası Kenan Büyükkaksoy da bunlardan biridir.

Samaha Ayverdi, düşünce sistemini, İslam'ın tasavvuf öğretisi çerçevesinde şekillendirmiştir. Bu tercihte onun mutasavvıf Kenan Rifai Büyükkaksoy'un (1867-1950) manevi öğrencisi olmasındaki payı büyüktür. Bu itibarla Kenan Rifai'nin ruh-madde ve aşk konularına getirdiği yorumları ele almak, Ayverdi'nin düşünce dünyasını anlamaya katkı sağlayacaktır. Kenan Rifai, tasavvuf anlayışını; Gazali'nin ahlakçılığı, Muhiddin-i Arabi'nin vahdeti vücudu ve Mevlana'nın estetik teması ile bir sentez hâlinde, bir sistem olarak örgülemiştir. (Ayverdi ve Araz, 2017: 220).

Tasavvufta her biri birer ekol hâline gelmiş üç anlayış ile ruh-madde dengesini korumayı hedefleyen Kenan Rifai, konuya “gözlük” metaforuyla giriş yaptıktan sonra söz konusu dengeyi şöyle açıklar:

“Yalnız dünyayı, şekli, maddeyi görmek isteyenler için ahireti, manayı, ruhu görmek mümkün olmuyor; yalnız ahireti görmek isteyenler için ise dünyayı görmek mümkün olmuyor. Hâlbuki insanın gözünde öyle bir gözlük olmalıdır ki dünyayı, yani zahiri, şekli görmesi manayı görmesine ve manayı görmesi de şekli görmesine mâni olmasın.” (Ayverdi ve Araz, 2017: 220).

Bu noktada Ayverdi de tıpkı hocası Kenan Rifai gibi düşünmektedir. Hüseyin Yaşar (2015) Samaha Ayverdi'nin romanlarından ve düşünce kitaplarından hareketle yazarın Doğu ve Batı medeniyeti algısını ele aldığı çalışmasında, Ayverdi'ye göre, Müslüman dünyasının iki nedenden geriye düştüğünü belirtir.

“Bu nedenlerden birincisi taassup diğeri madde düşmanlığıdır. Müslümanlar içtihat mekanizmasını işletmeyerek dogmatik düşüncelerden dolayı gerilemiştir. Ayrıca gereksiz bir gurura kapılarak Batı'nın teknik üstünlüğünü görmezden gelmiş ve maddenin faydalı yönlerine kapılarını kapatmıştır.” (210).

Varlığı ruh planında yorumlayan spiritüalist kimselerin, dünyayı, kişinin anlam dünyasında konumlandırma biçimi, maddecilerinkinden büsbütün farklıdır. Meselenin bu kısmında temas edilmesi gereken bir düşünce biçimi de İslam dininin temel kaynaklarının referans alınarak, evrenin ruhçu anlayıştan uzak bir yöntemle yorumlanmasıdır. Bu yöntemin sahipleri zahiri/görüneni esas alanlardır. Tarihsel süreç içinde, zaman zaman medrese-tekke uzlaşmazlığı biçiminde de beliren İslam'ın zahir ve batın yönlerinin teorisyenlerinin bakış açısı farklılıkları,

bazen fikir eksenli çatışmalara neden olmuş, bazen de karşılıklı anlayış ile birbirine kabul şeklinde yol almıştır.

Kenan Rifai'ye göre her madde, bir manayı işaret etmek için yaratılmıştır. İnsan ise kâinatın manasıdır. (Ayverdi ve Araz, 2017: 224). Yine onca, eşrefi mahlûkat olduğu düşünülen insan, insan dışındaki bütün canlılar ve cansız varlıklar, Allah'ın dünya ölçeğinde zuhura gelişi olarak kabul edilir. Samiha Ayverdi ve Nezihe Araz, Kenan Rifai'nin bütün varlıkları Yaratıcı'nın bir tecellisi olarak görmesi nedeniyle bu yönde bir sevgi felsefesi geliştirdiğini belirtirler:

“Her zerrede bir nur, her katrede bir zuhur vardır.’ diye şu âlem içre ne varsa hepsi ile muamelesini Hak'la muamele biliyor, her şeyi Hak diye taziz ediyor, tebcil ediyor ve seviyor. Seviyor! (...) Kenan Rifai, Allah sevgisini mücerretlikten kurtararak müşahhasa, dünyaya, mahlûkata getirmiş, yani başka bir deyişle kuvveden fiile intikal ettirebilmiştir.” (Ayverdi ve Araz, 2017: 224-25).

Samiha Ayverdi'nin, bir mutasavvıf olan Kenan Rifai'den gönül eğitimi alması, onu da tıpkı hocası gibi hayata mana penceresinden bakmayı, insanlara ve tüm varlığa sevgi bağıyla bağlanmayı bir hedef hâline getirdiği söylenebilir. Çünkü yazarın romanlarındaki olumlu kategoride çizilen bütün kişilerin ortak noktası; kin ve nefretten uzak olmaları, geçirdikleri -tasavvufi bir terminolojiyle- mecazi aşk tecrübesinden hakiki aşka yol alan kişiler olmalarıdır. Samiha Ayverdi ve Nezihe Araz (2017), hocalarının (Kenan Rifai) fikirlerini etüt ettikleri çalışmalarında, Kenan Rifai'nin niçin herkes tarafından sevildiği sorusuna cevapları şöyledir: “Çünkü herkesi ve her şeyi kayıtsız şartsız sevmekle beraber muhabbetin harici eserlerini ve maddeyi neticelerini de fiilen tahakkuk ettiriyordu.” (92). O hâlde Ayverdi'nin sistematize ettiği fikir dünyasında sevgi, insanı, hayatındaki iyiye ve güzele sevk edici itici bir güçtür.

Mecazi aşk ve bu aşkın nihai amaca yöneldiği hakiki aşk, *Son Menzil* romanının en önemli veçhelerinden biridir. Tasavvuf çevrelerinde erkek ve kadın arasında beliren mecazi aşk kötülenmez, bilakis hakiki aşk olarak kabul edilen Allah aşkına bir köprü addedilir. Sufiler hakiki ve mecazi aşktan yoksun kişinin yürek âleminin boş olması nedeniyle, aşamalı bir yöntemle bu âlemin önce beşer aşkıyla tanışıp yoğrulmasını, ardından pişmesini ve bundan sonra çok daha yakıcı olan hakiki/ilahi aşka geçişinin uygun bir yol olarak düşünürler.

“Mecazi aşka tutulan kişinin kalbî hassasiyet ve inceliği artar. Böyle bir kalp de ilahi aşka yönelmeye müsait bir hâle gelmiş olur. Bundan sonra mecaza takılıp kalmadan hakiki aşka yönelmek esastır. Çünkü mecaz hakikate götüren köprüdür.” (Yılmaz, 2014: 224).

Yunus Emre'nin aşağıdaki şiiri, aynı bakış açısını yansıtmaktadır:

Mecnuna sordular, Leyla nic'oldu
Leyla gitti adı dillerde kaldı
Benim gönlüm şimdi, bir Leyla buldu
Yürü Leyla ki ben Mevla'yı buldum (Tatçı, 2008: 92).

Samiha Ayverdi'nin beslendiği kaynaklar içinde iki mutasavvıf şair Mevlana Celaleddini Rumi ve Yunus Emre'nin önemli bir yeri vardır. Yazar, onları, on üçüncü yüzyıl Anadolu'sunun buhrandan kurtulup Osmanlı gibi bir cihan devletinin kurulmasına zemin hazırlayan iki öncü şahsiyet olarak görür. (Ayverdi, 2020: 22, 59). Söz konusu iki şairin şiirlerinin odak noktasının ilahi aşk olduğunu hatırlamakta yarar vardır.

Aşkın zirve noktasını, Allah'a duyulan “hakiki aşk” olarak gören Kenan Rifai'nin bu aşkın hatırına bütün mahlûkata da sevgi ve aşk penceresinden baktığı öğrencilerince anlatılır. Mevlana'nın da belirttiği üzere “Aşk alevlenince baki olan sevgiliden başka ne varsa hepsini yakan alevdir.” (Karaismailoğlu, 2007: 45). Kenan Rifai, bütün mahlûkata birer ilahi tecelli

olduğuna inandığı için aşkla bakar, ancak hakiki aşkı tadıp Allah'a ulaşan kişinin nezdinde, mahl kat da hatta kişinin kendisi de Yaratıcı'nın aşkında fani olmak durumundadır. Nitekim Ayverdi ve Araz'ın Kenan Rifai'den aktardıkları şu sözler, tasavvufa göre, Allah aşkında fen  bulmanın bir başka ifadesidir:

“Ona göre ‘Aşk, ölümle tev'emdir.’ İhtiraslarını, zaaflarını, nisanlarını öldürmemiş kimselerin aşkı bilmeleri muhaldir. Bütün yaratılmışlar içinde yalnız insanların erebildiği son tek m l merhalesi olan aşka layık olabilmek için insan ‘değil acı ve tatlı kaydından, sırasında aşkından bile geemedike insan olamıyor.’” (2017: 232).

Son Menzil romanında Aziz'in Melek'e bir gün k t phanedeyken bir kitaptan okuduğu satırlar yukarıdaki düşüncelerin ürünüdür:

“ şık aşktan tövbe ederse sen o zaman kork. Aşkın rahatı meşakkat, evveli mihnet, sonu da ölmektir. Buna kabiliyetin yoksa onu ehline bırak. Ve aşkın kanına bulananlara da de ki sen hakikaten aşkın hakkını verdin. Aşktan ders alan  şıklara ders, dostun cemali oldu ve o cemal bunlara hakiki maşuktan başka kalben her şeyi terk etmek ilmini öğretti.” (Ayverdi, 2014: 54).

Aşk yolunda üzerinde durulması gereken bir konu da “menzil” ya da “makam” olarak adlandırılan Hakk'a ulaşma yolunda kat edilen mesafedir. Kur'an'da Saffat suresi 164, Yasin suresi 39 ve Yunus suresi 5. ayetlerde makam ve menzile direkt atıflar söz konusudur. Mustafa Kara (2017), mutasavvıfların menzilleri  l -dörtlü tasniflerden binbire kadar çıkardıklarını belirtir. (96). On  nc  yüzyıl mutasavvıflarından Azizuddin Nesefi, bazı sufilerin kendisinden saliklerin menzilleri hakkında kitap yazmasını istediklerini ve bu amaçla “Menazil 's-Sairin'i yazdığını, ancak teoriye takılıp kalmadan, asıl menzile varmada aslolanın kişinin kendisi olduğunu belirtmiştir: “Ey derviş! Senden Allah'a yol yoktur. Varsa, o yol sensin. Kendini ortadan kaldı ki yol kalmasın. İyice bil ki varlık yalnız Allah'a mahsustur.” (Nesefi, 2015: 273). Gerek Kenan Rifai'nin yukarıda aktarılan düşünceleri, gerekse Nesefi ve diğer mutasavvıfların menzile ulaşma konusunda -nefsi terbiye etmeye matuf- kişinin kendi varlığını ortadan kaldırıp Allah'ta fani olma düşüncesi, Samiha Ayverdi'nin bu romandaki mecazi aşktan hakiki aşka geçiş süreci kurgusuna y n vermiştir.

Samiha Ayverdi'nin düşünce dünyasında “aşk”ın yüklendiği manalar irdelendikten sonra, bunun roman kahramanları üzerindeki akisleri üzerinde durulacaktır.

2. Roman Kahramanları Ekseninde Aşkın Boyutları

Son Menzil'in şahıs kadrosunun aşk konusundaki konumlarını irdelemeden önce romanın özetini vermek; kişileri tanımak ve birbirleriyle ilişkilerini anlamak bağlamında faydalı olacaktır.

Romanda  n plana çıkarılan kahramanlardan biri olan Seniha, seneler önce kuzeni ressam Haşim'e  şık olur ancak Haşim'in bu yönde hiçbir ilgisini göremeyince -gururun da etkisiyle- kendisine hiçbir şekilde denk olmayan Siret ile evlenir. Erkek güzeli olarak tanıtılan Haşim, Profesör Ali Feyyaz'ın karısı Cemile'ye  şık olur ve onu kocasından kopararak onunla evlenir. Cemile, Haşim'le hayatını birleştirirken kendisiyle, akrabası olan ve o dönemde on bir yaşında olan yetim Melek'i de getirir. Aradan on dört sene geçer. Melek, Haşim'in hocalık yaptığı Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirir. Aynı fakültede okuyan Aziz, Melek'e  şık olur. Melek'e  şık olan bir diğer kişi de Cemile'nin kocası ve dolayısıyla Melek'i evinde büyüten Haşim'dir. Cemile'yle huzursuz bir evlilik yürüten Haşim, şiddetle  şık olduğu Melek'i Aziz'den kıskanır ve ona karşı kin ve intikam duygularıyla dolu olduğu bir sırada Seniha'ya içini dökmek için onun evine gider. Fakat, orada Seniha'nın yirmi senedir kendisine  şık olduğunu, ayrıca Melek'in Ali Feyyaz ile

evleneceğini öğrenir. Her ne kadar Haşim, istediğini elde edemese de “aşkın” dönüştürücü etkisini, Seniha’nın da yardımıyla anlamasıyla roman sona erer.

Özette sözü edilen kadronun dışındakilerden Okçu Bahaeddin; altmışlı yaşlarda, kütüphanede memur olarak çalışan biridir. Okçu; Haşim, Seniha, Melek ve Aziz’in yakın arkadaşıdır. Kişiler arasındaki denge fonksiyonunu üstlenmiştir. Romanın meczup kahramanı Türülü, evsiz barksız yaşayan ve genellikle kütüphane ve çevresine takılan biridir. Özette adı geçmeyen bir diğer roman kahramanı, Seniha’ya küçüklüğünden beri dadılık eden ve evliliğinde de onu yalnız bırakmayan Şöhret Dadi’dır. Çocuk yaşta Kafkasya’dan getirilmiş ve cariyeye olarak önce Saray’a daha sonra da Seniha’nın babası İlyas Bey’in konağına yerleştirilmiştir.

Son Menzil romanında, roman kahramanlarını, öncelikle iki grupta değerlendirmek gerekir. Seniha, Okçu Bahaeddin, Ali Feyyaz, Melek, Aziz ve Türülü, yazarın olumlu nitelikte çizdiği ruhçu kadrodur. Buna karşın Haşim, Siret ve Cemile maddeci kişileri ifade eder. Bir başka ifade ile ruhçu/spiritüalist kişiler olumlanan, maddeci kişiler ise olumsuzlanan kahramanlardır. İkinci gruptan Haşim, şahıs kadrosu içinde farklı bir düzlemde yol alır, zira o, yolunu bulmaya çalışan maddeci bir kahramandır. Cemile ile hiçbir şekilde huzuru bulamayan Haşim, ayrıca onu kocasından koparmak gibi bir günah yükünün altında senelerce ezilmiştir. Romanda iç dünyalarına ışık tutulan dört kişiden biri olan Haşim, romanın sonunda hedonist tutkularından uzak, mecazi aşk seviyesine ulaşır. Haşim’in âşık olduğu Melek, Cemile’nin yeğenidir. Yetim ve öksüz olan Melek’e sahip çıkan Cemile, onu, Haşim ile evlenirken kendisiyle getirmiş; bu tarihten on dört sene sonra Haşim, aynı evde yaşadığı Melek’e âşık olmuştur. Onun son kertede ulaşabildiği durak burasıdır. Onun geçirdiği bu dönüşüm çok önemlidir.

İç dünyalarına ışık tutulan diğer üç kahraman Seniha, Okçu Bahaeddin ve Aziz’dir. Haşim Seniha’ya bir baba, bir ağabey şefkatiyle hamilik etmiştir. Aşkına karşılık alamayan Seniha, romanın en olumsuz kahramanı olarak çizilen Siret ile evlenmiştir. Okçu Bahaeddin, altmış yaşlarında olup hiç evlenmemiştir. Kırklı yaşlardayken genç bir kıza âşık olmuş, ancak kendi iradesiyle evliliğe giden yolu kapamış biridir. Tıpkı Seniha gibi mecazi aşk durağını aşır hakiki aşka ulaşan biridir.

Aynı yaşlarda olduğu Melek’e âşık olan Aziz, aşkına kavuşamaz, ancak o da ilk eşiği atlama seviyesine gelmeyi başarır. Melek ise Haşim ve Aziz’in kendisine dönük aşklarından habersiz, aşk duygusunu hissettiği andan itibaren Ali Feyyaz’a âşık olmuş ve bunu evlilikle sonuçlandırmış kadın kahramandır. Türülü ise toplumca deli olarak düşünülen, fakat hakiki aşk sınırlarında dolaşan bir meczuptur.

Roman kahramanlarının aşk bağlamındaki genel portreleri çizildikten sonra, her birinin yaşadığı aşkın niteliği ele alınacaktır.

2.1. Huzursuzluğun Girdabında Mecazi Aşk

Son Menzil romanı, olay örgüsünün merkez bir kişi etrafında şekillenmeyip birden çok kahramana ağırlık verilen bir romandır. Bu itibarla, ağırlık noktası olarak Haşim, Seniha, Okçu Bahaeddin ve Aziz olarak belirlenen dört kahramandan söz etmek mümkündür. Bunlardan Haşim, başkahraman olmaya en yakın kişidir: “Bir roman ve oyunda başkişi, eserdeki değişme sürecini yaşayan, ilgi merkezi olan ve yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi olan kişidir.” (Freidman, 1988: 144). Romanın seyri içinde daima ontolojik sorgulamalarla bunalımı yaşayan Haşim, Melek’e duyduğu aşk ve özellikle Seniha’nın rehberliğiyle karanlıktan kurtuluş yolunu bulur.

Romanda değişimi yaşayan kişi Haşim'dir. Ancak yazar, odak noktası olarak yalnızca onu belirlememiştir.

Melek, âşık olunan biri olarak olayları sürükleyen biridir, ancak iç dünyası diğerlerinde olduğu kadar aydınlatılmamıştır. Adeta romanın iki mesut kahramanı olan Melek ile Ali Feyyaz, birer başkahraman olarak değil de üzerinde konuşulan birer denge unsuru olarak düşünülmüştür.

Haşim, asil bir İstanbul ailesinden gelen ressamdır. Sanatı herkesçe alkışlanan şöhretin zirvesindeki Ressam Haşim, daima bir huzursuzluk hâlini yaşayan, ne istediğini bilemeyen, her şeyde mübalağaya kaçan bir kişiliğin sahibidir. Arayış içindeki Haşim, içindeki çalkantıyı nasıl durduracağını da bilememektedir. (Ayverdi, 2014: 13). Yazarın kurgusuna göre, Haşim'in huzursuzluğunun en büyük sebebi, varlığı daima madde boyutuyla algılaması, sanatında da yaşam tasavvurunda da maddenin dışına çıkamamanın verdiği gönül daralmasıdır.

Beşir Ayvazoğlu, geçici görünüme yönelmenin asıl Varlık olan Allah'a, bir başka ifadeyle, öze bağlanamama sorununu ortaya çıkardığına işaret eder. Ayvazoğlu, aynı noktadan hareketle Şeytan'ın, Âdem'in mahiyetini anlayamayıp onun dış şekline bakarak ondaki dini/rahmeti idrak edemeyişinin bir hüsrânı ortaya çıkardığına vurgu yapar: "... fenomenlerin iç yüzüne nüfuz edemeyen şeytan, şekillerin bâki kalmasını istemekte ve insanları geçici şekillere bağlanmaya zorlayarak bir bakıma Allah'la savaşa ve mübahaseye kalkışmaktadır." (2013: 8). Haşim, evli bir kadın olan Cemile'ye güzelliğın madde boyutundan âşık olmuş, ancak her ikisindeki mana yoksunluğu, evliliğın hemen ardından yerini, sonu gelmeyen çatışmalara bırakmıştır. Şekli esas alan, özü idrak edemeyen Haşim, hüsrânı yaşamıştır. Bir başka ifadeyle ruh-madde düalizmini kuramamak, yazara göre, onu fizik dünyanın dar sınırlarına hapsedmiştir.

Karısı elinden alınan Ali Feyyaz, bir gün Seniha ile sohbet ederken söz, Haşim'in bu konudaki suçluluk duygusuna gelir. Ali Feyyaz, asıl kendisinin Haşim'e müteşekkir olduğunu, zira kendisi için ağır bir yük olan Cemile'yi elinden alıp kendisini bu yükten kurtardığını söyler. Ayverdi ustaca bir kurguyla vakaları şu sonuca bağlar: Sadece maddi güzele bağlanan Haşim çekici bulduğu Ali Feyyaz'ın karısı Cemile'yi elinden alır, ancak bu kötülük kendisine döner. Haşim Cemile ile evlendiği ilk andan itibaren ondan uzaklaşır ve evlilikleri huzursuzluk yüklü olarak yürür. Eğer Cemile, Ali Feyyaz'ın karısı olarak kalsaydı, Cemile'nin akrabası olan Melek ile Ali Feyyaz evlenemeyeceklerdi. Haşim ve Cemile'nin büyük günahı, esasında seneler sonra ruhça ve zevkçe birbirlerine uygun Melek ile Ali Feyyaz'ı aşk bağı ile bir izdivaçta buluşturur. Maddi güzellik ve zevkin iki esiri Haşim ve Cemile kaybetmiş; ruhi veçhenin ve gönül güzelliğının iki kahramanı Melek ile Ali Feyyaz kazanan taraf olmuştur. Kötülük eden yaptığı kötülüğün cinsinden bir akıbetle karşılaşır.

Bununla beraber Haşim'in arayış içinde oluşu, onu, olumsuz tipler kategorisinden çıkarır; şehvet ekseninden uzak, aşka giden bir karaktere dönüştürür. Haşim, Cemile'yle birlikte evine gelen on bir yaşındaki Melek'i önce yadırgamış, istememiş; Cemile'den hızla uzaklaşırken zamanla Melek'i sevip bağına basmıştır. Hamilik duygusu seneler sonra yakıcı bir aşka dönüşür. Haşim ve Aziz'in âşık olduğu Melek, her iki kahramanın da kalp inceliğine kavuşmalarını sağlar. Haşim romanın sonunda, mecazi aşk sayesinde aşkı, evrenin her tarafında görebilecek bir kıvama gelir. Bunu kati surette başaracağı konusu bir muamma olarak kalmış, ancak daha önce bir türlü maddeden manaya geçemeyen Haşim, tarifsiz bir aşkla incelmış, kalp âlemi zenginleşmiş; artık Seniha, Okçu, Ali Feyyaz gibi kişilerin anlam dünyasıyla -içten gelen bir dürtüyle- bakabilme imkânını elde etmiştir. Haşim çok önemli bir eşiğe gelmiş ve orayı aşmak üzeredir. Ne var ki roman tam

da burada nihayete erer. Ona, tam bir bunalım noktasındayken yardım eden kişi Seniha'dır. Mecazi aşk durağını seneler önce aşan ve asıl olanın hakiki aşk olduğunu bilen Seniha'nın kriz hâlini yaşayan Haşim'e şu sözleri onu düzlüğe çıkararak bir devaya dönüştür:

“Meğer aşk yolunda insan bir menzilmiş... Fakat durulması değil, atlanması lazım gelen bir menzil, hakikate ulaştırarak bir köprü. Geç ondan da geç, yalnız aşkta dur, Son Menzil budur, onda karar et!” (Ayverdi, 2014: 248).

Romanın tezini ifade eden bu sözler, Samiha Ayverdi'nin roman kahramanları aracılığıyla insanlığa göstermek istediği hedefi ifade eder. Son Menzil, kişiyi Allah'a ulaştırarak hakiki aşktır. Romanın ismi de buradan gelir.

2.2. Mecazi Aşkta Hakiki Aşka Yol Alanlar

Bu grupta ele alınabilecek iki kişiden Melek ve Aziz yirmi beş yaşlarındadır. Aynı nesilden ve aynı fakülteden mezun iki arkadaşın birbirine uygun bir çift olacakları intibamı okuyucuya edindiren yazar, şaşırtıcı bir kurgulamayla Melek ve kendisinden en az yirmi yaş büyük Ali Feyyaz'ı izdivaçta buluşturur. Melek küçük bir çocukken anne ve babasını kaybettiğinden, Cemile yeğenine sahip çıkarak onu ilk kocası Ali Feyyaz'la yaşadıkları evde büyütülmüştür. On bir yaşına kadar bu evde kalan küçük kız, Cemile'nin, kocasını bırakarak Haşim ile evlenmesiyle yeni bir ortama geçiş yapmış olur. Ne var ki Ali Feyyaz'a çok bağlı olan Melek, onu bir türlü unutmaz ve genç kızlık çağına gelince sürpriz bir biçimde hayatını Ali Feyyaz'la birleştirir. Melek aşkı idrak ettiği ilk andan itibaren gönlü hep Ali Feyyaz'a vurgun bir biçimde yaşamış ve bu şekilde mecazi aşkı tecrübe etmiştir. Melek, *Son Menzil* romanında kendisine âşık olunan biri olarak olay örgüsündeki sürükleyiciliği sağlamış, öte yandan Haşim-Cemile çiftinin ve çevresinin hep bir denge unsuru olarak önemli bir konumu üstlenmiştir.

Geleneksel bir Anadolu ailesinin ferdi olan Aziz de anne ve babasını yitirmiş, hayatın zorluklarına göğüs gererek büyümüş biridir. Aziz; Melek, Seniha, Okçu, Ali Feyyaz gibi kimselerin içinde olduğu şehirli, entelektüel ortamlarda sonradan katılmış, fakat bu ortamlara kolayca intibak edebilmeyi başarmıştır. Ayrıca gönül dünyasının zenginleşmesi de yine aynı çevre ile münasebetinin sonucudur. Ama daha da fazlası, Aziz'in donmuş hisleri, Melek ile çözülmeye başlar. (Ayverdi, 2014: 25).

Aziz, “aşk”ın insanı mutluluğa götüren yoldaki belirleyici rolünün farkına varmıştır. Melek ile tanıştıktan sonra, hayatını dolduran üç figür ile iletişimini yoğunlaştırır. Bunlar; Melek Okçu ve Ali Feyyaz'dır. Zamanla iç dünyasında yer eden bir derdin farkına varmıştır. Bu dert onu yiyip bitiren değil, olgunlaştıran bir keyfiyete sahiptir. Aziz bir zaman sonra anlar ki Melek'in varlığı kendisi için açılmak istediği mana âleminin anahtarı konumundadır. Bu durum hakiki aşka giden kişinin mecazi aşk durağını temsil etmektedir. Artık Aziz'in ezen ve büyüklük taslayan karşısında hoş gören, affeden ve yaratılışın tilsimini çözen pozisyona gelmesi, aşkın dönüştürücü etkisini açıkça göstermektedir. (Ayverdi, 2014: 103-104). Melek'le tanışmadan önce akılcı ve düz mantık bir düşünüş tarzıyla yaşayan Aziz, artık Melek'e duyduğu aşkla ve onun muhiti ile akılcı düşünüş tarzından ruhî sezîş tarzına geçiş yapar. Yazar Ayverdi'ye göre bu bir aydınlanmadır. Bu suretle Aziz, bomboş zannettiği yüreğinin Melek'in sevgisi ile dolu olduğunu fark etmiş olur. Esasen bu, tasavvuf çevrelerinin öngördüğü yola uygun bir değişim sürecidir. Aziz, yazara göre, Melek ile boş ve işlevsiz olan kalbini alevlendirip doldurmaya başlar, ancak bu bir aşamadır. Sufiler beşer aşkına takılıp kalmamayı, asıl gaye olan Allah'a yönelmeyi esas alırlar, zira bundan sonra Aziz'in hakiki aşka yürüyüşü başlayacaktır.

Aziz üzerinden yazar Ayverdi, yaşıdığı döneme ışık tutacak, mütedeyyin insanların bazılarında Őekilcilikle ruhunu kaybettiğini düşündüğü din-yaşam algısına dair yorumlarını da aksettirmiştir. Söz gelimi, artık ruhu incelmış olan Aziz, camilerdeki hatipleri ruhsuz bulmaktadır, ancak bir gün gittiği bir camide dinlediği hatip bambaşka konuşmuştur. Avamın anlayamayacağı, yalnızca ilim erbabı ile aşk mertebesine ulaşmış kişilerin anlayacağı konuşmayı dikkatle dinleyen Aziz, notlarını alır ve bunları daha sonra Okçu Bahaeddin'e okur. Burada anlatılan, esasen Samiha Ayverdi'nin okuyucuya ulaştırmak istediği mesajlarıdır. Yazar bunu, Ahmet Mithat Efendi'de görülen vakayı durdurup okuyucuya malumat verme Şeklinde değil de kurgunun bütününe eklenmiş bir parçası olarak vermiştir. Hatip'in anlattıklarının ana eksenini, insanın kendini tanıması ve bu suretle gerçekte imanını elde etmesidir. (Ayverdi, 2014: 118). Bu vaaz, daha önce birinci bölümde sözü edilen dinî yaşam tarzına sahip insanlardan neşet eden iki farklı yorumdan (zahir ve batın) ruhçu/batın istikametindedir. Dinlediği vaazın etkisinde kalan Aziz, tuttuğu notları Okçu Bahaeddin'e okur. Okçu'nun cevabı, dinin sınırlarında iki farklı yorumun ifade ettiği manayı, yüklendikleri işlevi, her iki grubun da hakkını teslim etme bağlamında önemlidir:

“İnsanların kabiliyetleri basamak basamaktır Aziz... İnsan var ki s rş dünyanın imar ve intizamı için vazifeli yaratılmıştır. H neri, zevki de yalnız bu yolda didişmektir. İşte bunlar, dünyanın harap olmaması için konmuş desteklere benzerler. İnsan var ki vücudu kadehine konmuş olan rabbani içkinin sarhoşudur. Bu sekr ve hayranlık, bütün k inat zerrelerinden onların varlıklarına durmadan damlamaktadır.” (Ayverdi, 2014: 120).

Okçu bu yaklaşımıyla, dünyanın imar ve intizamını gaye edinen zahirci ilim erbabını gerekli görmekte; buna karşılık ilahi aşk ile sekr/manevi sarhoşluk h lini yaşayanların ise zahirin öteki yüzü olan batını tamamladığını dikkatlere sunmaktadır. Samiha Ayverdi, bu yolla madde-mana çatışmasının gereksizliğini anlatmak istemiş; her ikisinin de varlığının insanoğlu için elzem olduğunu göstermek istemiştir.

Yazar Ayverdi, bu didaktik kurgu ögesiyle okuyucuyu, fizik  lemin dar olduğunu düşündüğü sınırlarından alıp maveraya götürmek istemektedir. Çünkü maddi boyutta yaşayan Haşim ve bunun daha ileri ve olumsuz tipi Siret ile ilgili vakalarda yazarın okuyucuyu kasvete sürükleyen bir atmosfer oluşturmak istediği anlaşılmaktadır. Ali Feyyaz, Okçu, Seniha ve diğerleri gibi ruhu esas alan kişilerde de tersi biçimde rahatlık ve genişleme hissini oluşturmaya dönük atmosferi gaye edindiğini söylemek yerinde olacaktır. Bu da tasavvuftaki kabz-bast¹ h llerini, romandaki kişiler aracılığıyla tecessüm ettirme metodudur.

2.3. Ruh ve Madde Dengesini Kurmuş İdeal Aşk

Son Menzil'de ve diğer romanlarında farklı tip ve karakterlere yer veren Samiha Ayverdi, roman kişileri içinden ruh ve maddenin her ikisine de hakkını verip düalist bir bütünlük kurmayı başaranları, birer model olarak öne çıkartır. Yazar, Seniha'yı, söz konusu bütünlüğü kurmayı başarmış bir kadın kahraman olarak d ş nm ştir.

Gerek fonetik açıdan gerekse kişiliği ve aşkıyla, Kenan Rifai'nin öğrencilerinden felsefeci Semiha Cemal'i hatırlatan Seniha, son derece kültürlü, asil ve güzel bir portre ile çizilmiştir. On dört senedir Siret ile evli olan Seniha otuz üç yaşındadır; kocasıyla yaşam tarzı ve tasavvuru bakımından taban tabana zıttır. Kocasının telkiniyle tiyatro oyunculuğuna başlar ki bu, küçüklüğünden beri kendisini yalnız bırakmayan Şöhret Dadi'nin hiçbir Şekilde onaylamadığı

¹ Kabz, daralma; bast, genişlemedir. Daha geniş bilgi için bk. (Erginli vd. 2006: 506-513).

yeni bir yaşam alanıdır. Her ne kadar Şöhret Dadı, bir gün Seniha'nın sahne oyunculuğunu bırakacağını ümit etse de bu genç kadının sahnedeki başarısı, dadıyı derin bir üzüntüye sevk eder, zira bunu, Seniha gibi kültürlü, köklü bir ailenin kızına yakıştırmaz. Seniha sahne hayatı içinde zengin manevi iç dünyası ile temayüz eder. Kendi kaderi ile annesininki, eşlerin niteliği yönüyle, birbirine benzemektedir. Annesi, babasının tahammül edilmesi zor hovardalıkları ile kabalıklarına yine de her şeyden güçlü olduğunu bildiği Yaratıcı'ya kulluğunun hatırına tahammül göstermiştir. Kendi kocası da ahlak yoksunu olan Seniha, annesini güçlü kılan vecdinden çok etkilenmiş, bunu, kendisini güçlü kılan bir fırsata dönüştürmüştür.

Romanda ağırlık noktasını oluşturan kahramanlardan biri olan Seniha, vakur duruşu, yüksek fikirleri ve nihayet aşkının niteliğiyle ayrı bir konumda konumlandırılmıştır. Seniha evlenmeden önce, ilk genç kızlık döneminde Haşim'i ölesiye sevmiştir. Fakat Haşim, bunu o zamanlar hissetmediği gibi, Seniha'ya aynı duyguyla bakmamış, ona bir hami sıfatıyla sahip çıkmıştır. Seniha, aşkına karşılık alamadığından, sevilmemek hükmünün acısıyla -romanda soysuz olarak takdim edilen- Siret gibi bir adamla evlenir. Bu bir tür tepkidir. Fakat Seniha'nın yaşadıkları onu yorar, tüketir ama en sonunda olgunlaştırır. Seniha, kendisini hakiki aşka götürecek mecazi aşk merhalesini geçmiştir. Bunun kendi dilinden ifadesi şu şekildedir: “(Haşim'e hitaben) Şimdi sevginin de üstünde bir hayatım var, sana muhtaç değilim. Öyle ki elle tutulur hiçbir noktaya ilişmeden, sendelemen bir zevk dünyasında erimiş gibiyim.” (Ayverdi, 2014: 232). Seniha'nın muhtaç olmayan, özgür durumu; Ayverdi'nin hocası Kenan Rifai'nin “Hakiki aşka varamayan insan yeryüzünde daimi surette vücudun zindanında kalmaya mahkûmdur.” (Ayverdi ve Araz, 2017: 233). ilkesine uygun düşen bir sonuçtur.

Ayverdi'ye göre aşk, âşık olabilmek, bu duyguyu kalbinde en rakik boyutuyla hissedebilmek, kişiyi alelade beşer konumundan alıp yüce bir mertebeye ulaştırmaktadır. Yine Seniha'ya göre insan, aşkı bir beşerden tattıktan sonra onu bütün evrende görmeyi öğrenmelidir. (Ayverdi, 2014: 248). Bu, âşık olduğu beşere takılmayıp ondan geçmeyi, daha yüceye erişmeyi ifade etmektedir.

Aşk yolundaki bu kemale eriş süreci, elbette ki kolay olmayacaktır. Yoracak, ye'se sürükleyecek, hiçbir şeyi olmadığını anladığı anda çok şeye sahip olduğunu fark edecektir. Seniha, feragatin ve fedakârlığın yüksek derecesini, isteklerinden vazgeçmek olarak görmektedir. (Ayverdi, 2014: 234). Haşim'den kopmak, ona takılmamak suretiyle fedakârlığın yüksek derecesine erişir.

Her anlamda idealize edilen Seniha'yı, Samiha Ayverdi'nin hocası Kenan Rifai'nin ontoloji anlayışıyla çözümlenmek yerinde olacaktır. Kenan Rifai, sayılar üzerinden örnek vererek ikinin birin tekrarı olduğunu, diğer sayıların oluşumunun da hep “bir”in birbirine eklenmesi ile gerçekleştiğini belirtmektedir. Kesretin ifadesi olan bütün sayıların “bir”in tekrarıyla meydana geldiğini düşünen Rifai, bu yaklaşımla vahdet-i vücudu açıklamakta ve faili, mevcudu yalnız Allah olarak kabul etmektedir. “Hz. Ebubekir bunun için hiçbir şey görmedim ki onda Allah'ı görmeyeyim dedi. İşte bunu bildin mi ne kediyi, ne köpeği, ne soğanı, ne sarımsağı fena görmez, tahkir etmezsin.” (Ayverdi ve Araz, 2017: 223).

Semiha'nın, Haşim'e duyduğu aşkla, zamanla beşer boyutunu atlayıp her şeye aşk ve müsamaha cephesinden bakabilen bir noktaya gelmesinde bu tasavvufi bakış açısı bir temel teşkil etmektedir. Siret gibi bir insanı hoş görmesi ve onu yüceltmesi de bunun sonucudur.

Son Menzil'de, aşkı bütün benliğinde yaşayıp ruh-madde düalizmini kavramış bir diğer kahraman Ali Feyyaz'dır. Fakat Ali Feyyaz, şahıs kadrosu içinde, olay örgüsüne en az dâhil olan kişilerden

biridir. O, iç dünyası yansıtılan biri değil, etki uyandıran model bir kişidir. Kendisinden söz edilen biridir.

Ayverdi, *Son Menzil*'de; Haşim, Cemile ve Siret gibi kahramanların hâllerini okuyucuya yansıtarak dünyevi hırsların bir sebebinin de “aşk” eksikliği olduğunu düşündürmek istemiştir. Yazarın kendisine referans olarak aldığı tasavvufa göre Allah aşkının eksikliği ve O'nun hatırına yaratılmışlara duyulması gerekli sevginin de yetersiz oluşu, insanı boşluğa ve hırslara götürür. Zira kalp, huzur hâline ermemiştir. Romandaki olumlanan kahramanlardan Ali Feyyaz'ın hep mesut hâl üzere yaşaması ve böyle de gözükmesi, aşkın onun benliğinde egemen duygu olarak bir insanın nasıl iç huzuru yakaladığını göstermesi bakımından önemlidir.

“O Feyyaz ki ruhla maddenin ahenginden hâsıl olmuş bir kemalle mücehhezdi. Onda, vecdin coşkun ritmi, kafanın mantıklı ölçüsüyle birleşerek idealinin bünyesini kurmuş ve bu ideali, günlük hayata mâl ederek nazari olmaktan çıkarıp ameli ve yaşayan prensipler canlılığı kazandırmıştı. O, dünyaya ruh ve madde izdivacı ile gelen insanın, bu ikiyi barıştırmak, birleştirmek, tek kuvvet hâlinde toplamakta bütünleneceğini bilen insandı.” (Ayverdi, 2014: 97-98).

Son Menzil'de idealize edilen kahramanlar, küçük kusurları dışında, neredeyse kusursuzdurlar. Oysaki insan, kemal sahibi de olsa, iniş çıkışları, iç çatışmaları ve pişmanlıklarıyla birlikte düşünülmelidir. Söz gelimi Ali Feyyaz, bir insanı bunalıma sürükleyecek türden olumsuz gelişmeler karşısında dahi mütebessim olabilmektedir. Bu olgun tavır, kuşkusuz, bazı durumlarda gerçekleşebilir, fakat her durum karşısında böylesi bir duruş, insan doğasına terstir.

Makalenin birinci bölümünde Kenan Rifai'nin gözlük metaforuyla izah ettiği dünya ve ahireti, bir başka ifadeyle ruh ve maddeyi düalist bir yöntemle bir bütüne kavuşturup dengeyi sağlama çabasına yer verilmişti. Yazar Ayverdi'nin Son Menzil romanında Seniha ve Ali Feyyaz, bu dengeyi sağlamayı başarmış iki kahraman olarak dikkat çeker.

Ayverdi'nin ruh portresini çizdiği Ali Feyyaz'daki ideal kombinasyona karşılık Haşim ve Okçu ikiden (madde ve ruh) birine zıt boyutlarıyla sahip iki önemli figürdür. Haşim, varlık âlemini yalnızca maddi tarafıyla idrak eden biriyken, Okçu varlığın ruhuyla ilgilenmektedir. Bu iki kişiden Ayverdi'nin çizmek istediği ideal çizgiye en yakın olan, elbette ki Okçu'dur. Ne var ki yazar, madde ile ruhu birleştirip her ikisine de hakkını verdikten sonra varlık âlemini çözmek ve nihai hedef olarak bireyin mutluluğunun ne şekilde elde edileceğini göstermek istemiştir. Bu nedenle Okçu'yu değil de bu iki olguyu birleştirmeyi başaran Ali Feyyaz'ı idealize etmiştir. Romanın sonunda Ali Feyyaz'la Melek'in hayatlarını birleştirmesi, ideal aşkın evlilikle kemale erdirilmesi ve bu yolla sağlıklı birey, sağlıklı toplum oluşturulabileceği vurgulanmak istenmiştir.

2.4. Yalnızca Mana Boyutu Olan Aşk

Mecazi aşktan hakiki aşka geçişi, daha az sancıyla başaran bir diğer kahraman, Okçu Bahaeddin'dir. Okçuluk sanatını öğrenirken ruhu incelen Okçu, medresede ve hukuk tahsilinde bulamadığı atmosferi, burada bulmuş, kemal sürecini burada tamamlamıştır. Annesinin vefatına kadar evlenmemiş olan Okçu, vefattan sonra evlilik konusunda çevresinden gelen tüm ısrarlara kayıtsız kalmıştır. Evlenmeyişinin gerekçesi, derbeder hayatına hiçbir kadının uyum sağlayamayacağı endişesidir. Derbederlik, bohem ve sefih hayat anlamında değildir; aksine onun ruh dünyasındaki seferlerinde taşkın manevi zenginliğidir. Bu da sıradan bir insanın uyum sağlamakta zorlanacağı zengin ama ölçsüz bir ruhî hayata ortak olmak anlamına gelir.

Evliliğe karşı geliştirdiği negatif tutuma rağmen Okçu, kırk yaşlarındayken on sekiz yaşındaki bir kıza âşık olur. Genç kızın da bu aşka karşılık verme imkânı doğduğu anda, ani bir kararla evliliğe

doğru gidişi ters yüz etmiş, alevlenen aşkını söndürmüştür. Bu güçlü iradenin arkasında, onun henüz genç yaşında öğrendiği okçuluk sanatını icra ederken, gönlünü dünyaya ait değerlerden temizleyip yerine geçici heveslerden uzak ihtirassız bir zevk ve heyecan doldurması yatmaktadır. Yazar, Okçu'nun bu değişimini, sufilerin yaşadığına inanılan tasavvufi haller ile tarif etme yolunu tercih eder.

Okçuluk sanatını öğrenirken bir oka sanatkârane nakışları vurur ve gönlü sınırları aşarak cihandan cihana geçer. Yazar bunu hayretten hayrete sefer etmek ile ifade eder ve onun fani bütün değerlere karşı heyecanın her geçen gün daha da aşıldığını vurgular. (Ayverdi, 2014: 29-30). Burada sözü geçen “gönlün hayretten hayrete sefer etmesi” tasavvuftaki hayret makamı veya hayret vadisi ile ilgilidir. Tasavvuf alanındaki çalışmaları ile bilinen Hasan K. Yılmaz, her şeyi görüp algılamanın insan takatini aşan bir keyfiyet olduğunu vurgulayarak, insanın Yaratıcı'yı tanınması için kendini aşip duyu organlarının ötesine geçmesi gerektiğini belirtir: “Allah'ı tanımak; yakîni manada olduğu zaman o marifeti de aşarak 'hayret' adı verilen bir noktaya ulaşır. Hayret, marifete muktedir olmadığının anlayıp şaşkına dönmektir. Yakınlık arttıkça hayranlık da artar.” (2014: 207). Kalbini geçici zevklerden temizleyen Okçu, Yaratıcı'ya yaklaştıkça hayreti de artmıştır. Fakat onun bu ruhî seferleri çevresince çok anlaşılamayacaktır. “Âdemoğlunun derme çatma idraki için yetişmediği her şey bir vahime değil miydi?” (Ayverdi, 2014: 30). sözüyle yazar-anlatıcı, fizik dünyanın alelade düzlüklerinde yaşayan çoğunluk ile maveraya uzanan ama anlaşılabilen azınlığın kıyasını yapmış olmaktadır.

Okçu, madde ve ruh ikiliğini birleştirmek yerine ağırlığı ruha vermiştir. Mecnun misali, mecazi aşkı tecrübe ettikten sonra sevdiğine kavuşmayı bir kenara bırakıp sadece Allah aşkına gönül hanesinde yer verme yoluna gitmiştir. Amaç olarak Allah'ı öylesine içselleştirmiştir ki cennet beklentisi içindeki ve ruhani haz odaklı ibadeti dahi bir sapma olarak görmektedir. Bu konuda Okçu'nun Aziz'e nasihati şu şekildedir:

“Eğer Allah'ı istiyorsan, ona hatta ruhani hazları bile ortak etme. Şayet nefsin atı ibadet tarlasından da hoşlansa, başını tut ve o taraftan da çek. (...) o ibadetlere ve hayrata cennet ümidi, cehennem korkusu kaydı karışır, bunlar yine senin nefsin için olmuş olur, sırf Allah için olmaz.” (Ayverdi, 2014: 199).

Samih Ayverdi, meselenin bu kısmında Mevlana'nın bir beyitine atıfta bulunarak aşk-gönül konusunu tıpkı hocası Kenan Rifai ile Mevlana ve Yunus Emre gibi sufi şairlerin tasavvuf yaklaşımları çerçevesinde yorumlamaktadır. Romanda, Mevlana'dan aktarılan beyit şöyledir: “Ben sana bir gönül sahibinin gönlünden nazar ederim; zannetme ki ibadetlerinden ve hayırlarından.” (Ayverdi, 2014: 199). Mesnevi'de aynı beyit, şu şekildedir: “Hak buyuruyor: Ben, gönül sahibiyle sana bakarım; secde görüntün ve altın dağıtmanla değil.” (Karaismailoğlu, 2007: 60). Buradan da anlaşılabilir ki Samiha Ayverdi, çağdaşı olarak Kenan Rifai'nin, tarihsel planda da Mevlana ve Yunus Emre'nin etkisi altındadır.

2.5. Meczupluk Boyutunda Aşk

Son Menzil romanındaki spiritüalist kahramanların aşkı içselleştirme ve yaşama boyutu ile aşk yolunda kat ettikleri mesafeler farklılık arz eder. Türlü dışındaki spiritüalist/ruhçu kahramanlar, hakiki aşka yürüyüşlerinde genel insan tavrı gösterirler. Buna karşılık Türlü, bu aşkı cezbe hâlinde yaşayan bir meczuptur. Kenan Rifai'nin öğrencilerinden filolog Safiye Erol, eski Doğu'nun (klasik Doğu medeniyetinin) cezbeyi dinî açıdan ele alarak, bunu elde edenleri, tarihe mâl olmuş cihangirlerden üstün tuttuğunu belirtir. (2017: 257). Erol, bu yolda ilerlerken takatlerinin

yetmeyeceği büyük gayeye hamle yaparken çarpılıp sakatlanmaları ise meczup olarak tanımlar. Safiye Erol'un şu tespiti, Türülü'nün manevi yoldaki konumunu anlamada açıklayıcı olacaktır:

“Eski Şark, ister şuuru ister insiyakı ile bu takdiri yapmış olsun şu muhakkak ki meczubu incitmekten ve kızdırmaktan çekinir, onun bir takım üstün kudretler istihsaline kalkmış, bu uğurda sihirli kaynaklara el atmış bir insan olduğunu düşünerek teşebbüsünde yenilmiş ve hatta nispetsiz işlere giriştiği için cezalandırılmış bile olsa, o çeşme başlarından üstüne efsunlu bir damla sinmiş olması ihtimalini hesaba katar, onu sakınırdı.” (2017: 257).

Türülü, yazarın kurgusuyla, aşk yolunda takatinin üstünde girişimde bulunan bir kazazededir. Erol'un da belirttiği üzere meczubun nispetsiz işlere girişmesiyle cezalandırılması, Türülü'nün de maruz kaldığı bir durumdur. Onun, romandaki ruhçu kadrodan aşk yolunda en üst seviyede biri olarak çizilen Ali Feyyaz'dan daima çekinip ona gözükmek istemeyişi, manevi yolda işlediği kabahatten ötürüdür. (Ayverdi, 2014: 46). Doğu medeniyetinin aşk felsefesine vâkıf olan Okçu Bahaeddin, Türülü'yü en iyi anlayan ve ona değer veren kişidir.

Türülü romanda ilginç hâlleri ile görünür. Kıyafetiyle mahallede çocukların maskarası olan türülü önüne serilen zengin sofraları reddedip elinde kuru ekmekle gezen bir meczuptur. Türülü'nün yaratıcısıyla diyalogu tasavvuftaki “naz makamını” hatırlatmaktadır. (Ayverdi, 2014: 45) Türülü'nün vefatı, onun roman kurgusundaki konumunu, aşkın mahiyetini aydınlatır niteliktedir. Bir gün mahalleden bir adam caminin kapısında, meczuplara özgü sözler söyleyen Türülü'ye hakaretlerde bulunur. “Kalp herif, taatın yok, ibadetin yok, bari içeride gir de herkes gibi sen de namaz kıl!” sözünden sonra Türülü hiç itiraz etmeden hemen ayağa kalkıp tekbir getirir ve namaza durur. Fakat namazını tamamlayamadan kaldırımında yere yığılır, Türülü vefat eder. Vefatın sebebi, aşkın yakıcı boyutu içinde Allah ile buluşmasına yüreğinin dayanamamasıdır. Bu noktada hademe Bekir'in “... o bulacağını buldu.” sözü çok manidardır. Yazarın kurgusuyla Türülü, vâkıf olduğu hakikatler karşısında sadece Allah'a gönül verdiği için bir zaman sonra manevi tasarruf sahibi payesini elde eder. Kendisine ikram edilen güzel yemeklere itibar etmeyip cebindeki kuru ekmekle yetinmesi, çağırıldığı köşklere gitmeyip geceyi sokakta cami bitişiğindeki duvar dibinde geçirmesi, onun dünyanın mahiyetini tam anlamıyla çözen insan yığınlarının anlayamadığı idrak edemediği keşifleri yapabilen biri olduğunu göstermektedir. Türülü'yü başından beri en iyi anlayan Okçu ve son zamanlarında gördüğü rüyanın etkisiyle Bekir gibi birkaç kişi dışında çözebilen olmamıştır. Toplumca deli olarak anılan Türülü gibi kişiler, Ayverdi'nin dünyasında aşkın ateşi ile cezbe hâlini yaşayan ve bu dünyaya ait olamayan meczuplardır.

Romanda, gönül dünyası zengin kişiler olarak takdim edilen Okçu Bahaeddin, Ali Feyyaz, Türülü, Seniha, Melek ve Aziz'in görünenin ötesine uzanma çabalarına şahit olunur. Onların bu hâlleri, yazara göre beş duyunun dar dünyasına hapsolan insanlarca anlaşılamayacaktır. Onların bu yolda elde ettikleri tecrübeler, çektikleri çileler, fizik dünyanın insanları hep bir muamma olarak kabul edilecek, hatta yadırganacaktır. Oysa Ayverdi'nin, kahramanları aracılığıyla dikkatlere sunmak istediği nokta “aşk”tır. İlahi aşka bulanmış kahramanlardan bazısı, somut âlemin çok ötesine uzanarak toplumca mecnun/deli olarak vasıflandırılmaya hayli müsaittir. Bunlardan Türülü'nün kendine özgü dünyası, bunun tipik bir örneğidir.

3. Hakiki Aşk ile Geçici Arzular Ayrımında Çatışmalar

Son Menzil'de kahramanlar arasındaki çatışmalar; “ruh” ve “madde” ile “kadim kültür” ve -yazara göre- temeli olmayan “yeni kültür” arasında yaşanmaktadır. Haşim-Okçu, Siret-Seniha ve Siret ile mânâ ve maziye bağlı kişiler arasındaki çatışmalar hep bu eksende yürümüştür. Yazar Ayverdi,

kişiler arası özel çatışmalara oranla fikir ve his farklılığından kaynaklanan çatışmaları daha fazla kurguya yerleştirmiştir.

En keskin çatışmalar yazarın, kalp zenginliğinden mahrum olduğunu düşündüğü maddeci kişilerin kendi arasındakilerdir. Haşim ile karısı Cemile'nin çatışması bu türdendir. Siret'in Seniha, Şöhret Dadı ve Aziz ile yaşadığı çatışmalar doğal çatışmalardır. Bir diğer doğal çatışma alanı, Haşim ve Okçu Bahaeddin arasında oluşur. Yazarın kurgusuyla âşıklar ve kâmil insanlar maddecilere tahammül edebilmekte ve ilişkiler bir şekilde yürümektedir. Çatışma yaşansa da olumlu nitelikte çizilen gönül dünyası zengin insanlar, maddeci/epikürist kişilere Maşuk'un hatırına katlanmaktadırlar. Ancak Ayverdi'nin kurgu dünyasında sonu fecaatle biten çatışmalar, çatışan iki tarafın da aşk ve sevgiden mahrum oluşlarından kaynaklanmaktadır.

Seniha, kendisini tanıyan herkesi şaşırtacak türden bir evlilik yapar. Bu evlilikte çevresini şaşkınlık ve hayrete düşüren şey, evlendiği adamın (Siret) seviyesizliği ve bozuk seciyesidir. Seniha, yazarca; kültürlü, zengin, güzel ve zeki bir İstanbul hanımefendisi şeklinde nitelenirken, Siret, bunların tam zıddı biçimde bütün menfi özellikleri bünyesinde barındıran bir erkek bir tipi şeklinde sunulur. Seniha'nın böylesi birini istemesindeki saik, romanın en sonunda anlaşılır. Artık bir defa gerçekleşmiş bulunan bu evlilik de tıpkı Haşim-Cemile çiftinde olduğu gibi huzursuz ve uyumsuz bir hayatın zoraki yürütülmesinden başka bir şey değildir. Sevginin bulunmadığı bu birliktelikler çiftler ve insanlar arasında daima kasvet ve çatışmalara yol açacaktır. Yazarın *İnsan ve Şeytan* romanında da görüldüğü üzere olumsuz tip ve karakterlerin tamamı, Şeytan'ın ayartmasıyla yanlışa sapsmışlardır. Bu romanda (*İnsan ve Şeytan'da*) Şeytan'ın yoldan çıkarıcı rolü, daha açık bir şekilde göz önüne serilir. Bununla beraber gerek *Son Menzil'de* gerekse diğer romanlarında *İnsan ve Şeytan* romanındaki şekliyle, kötülüğün simgesi bu varlık, çok açık biçimde verilmese de her bir kahramanın iç mücadelesinde, iyilik ve kötülük bağlamındaki taraflardan biri hiç kuşkusuz Şeytan'dır. Bu itibarla Siret ve Cemile'de daha bariz, Haşim'de ise bir görünüp bir kaybolan kötülüğe eğilim, Ayverdi'nin kurgu dünyasında Şeytan'ın hile ve ayartmalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.²

Okçu Bahaeddin, çatışmaya giren değil, kendisini çatışmanın içinde bulan birisidir. Okçu, Haşim'in iç dünyasındaki huzursuzluğundan neşet eden fikir eksenli öfkesine, sakin bir şekilde karşılık verir. Onun Siret ile bir alıp veremediği yoktur; Siret ondan hoşlanmaz, Okçu da onun bulunduğu ortamda kasvet hâlini yaşar.

Meczip Türü'nün, yazarca kötülük ve günah yükü içinde çizilen kişilere karşı tavrı diğerlerinininkinden büsbütün farklıdır. Türü onlara karşı öfkeli, çünkü bu tür insanlardan bazıları, ona, bir hayvan suretinde görünmektedir. Bunu, yazara göre, aşkı cezbe/sekr hâlinde yaşayan yalnızca Türü fark etmektedir. Türü'nün, kütüphanenin hademesi Bekir'e söylediği “İnsanız diye geziyorlar ama derilerini yüzsen altından kimi kurt, kimi tilki, kimi horoz, kimi domuz çıkacak!” (Ayverdi, 2014, s. 48). sözü bunun ifadesidir.

Romandaki çatışma alanlarından biri de mazi ve yeni üzerinden gelişmiştir. *Son Menzil'de* spiritüalist kahramanlar maziye bağlıdırlar. Ayverdi'nin maziye bağlılığını, sadece geçen asırların ihtişamlı olaylarına hayranlık olarak almamak gerekir. O mazide soylu bir ruh bulur. Türklerin

² İnsan ve Şeytan romanının takdim yazısında Ergun Göze, mutasavvıf Ahmed er-Rifai'den bir sözle romana ışık tutmak ister: “Şeytan niçin yaratılmıştır diye düşünebilirsiniz. Ziyarete gittiğiniz evin önünde havlayıp sizi bırakmayan köpeği düşünün. Ne yaparsınız? Evin sahibini çağırırsınız. Onun gibi, Şeytan da bu mevcudatın sahibine iltica etmemiz için vardır.” (Ayverdi, 2017: 8)

İşlam'ı kabulünden sonra bu dini, tasavvufu yorumlayan aydın sınıfın toplumla i içelik h linde geliştirdiği sanat zevki, edebiyat anlayışı, musiki, din  yaşantı ve insan ilişkilerinde temeli olan sağlam bir Türk-İşlam sentezi olduğunu düşünür. Onun mazi tasavvurunun oluşumunda, bu sentezle geldiğini düşündüğü ahenk ve yüksek kültür, temel etkindir. Cumhuriyet sonrası yerleşen yeni kültüre büsbütün karşı değildir ancak geçmişle bütün bağlarını koparmış yenin zengin bir kültür dünyasını inşa edemeyeceği düşüncesindedir. Ag h Oktay Güner'in Samiha Ayverdi'den aktardığı şu tespit, yazarın tarihe ve günümüze bakışını yeterince açıklamaktadır.

“Geçmişi tarih sandukasından çıkarıp diriltmeye uğraşmak hatadır. Ölünün dirilemeyeceğini bilmek gerek. Ancak cemiyetlerin maziden  reneceklerini ve alacaklarını ihmal etmeleri de bir başka hata sayılabilir. İşte Türkler kendilerini küçük, düşmanlarını büyük gördükleri son devirlerde bu eksik ve ters politika ile kültür ve sosyal hayatlarının beslendiği kökleri kesmek suretiyle kendi kendilerini bir ölüm tehlikesine atmış bulunuyorlar.” (1984: 25)

Aziz, Ayverdi'nin sözünü ettiği maziyle ve köklerle irtibatı kesmenin bir ölüm tehlikesini ortaya çıkaracağını düşünenlerdendir. Bir gün Aziz ile Melek, Seniha'nın yalısında bülbül  t ş n  dinlerler. Onları gören Siret “Bu modası geçmiş kuşlardan başka dinleyecek şey kalmadı mı Aziz Bey?” diyerek onların maziye bağlılığını, alaylı bir şekilde eleştirir. Aziz'in cevabı, aslında Samiha Ayverdi'nin tarih ve kültür anlayışının ifadesidir:

“G l ve bülbül edebiyattan çıkarılmış olmakla, duyan ve duyduğunu duyurmak kudretini kendinde bulanların ünsiyeti çevresinden harice atılmamıştır. Evet bugünün mısraına onları geçirmeyen şairi mazur görürüm. Fakat sizi mazur görmüyorum Siret Bey, çünkü siz bu hissinizde samimi değilsiniz veyahut her eskilik kokusu olan şeyin kayıtsız şartsız atılmasını bir zaruret zannediyorsunuz.” (Ayverdi, 2014, s. 87).

Hemen her konuda olumsuz özellikleri kendisinde barındıran Siret ile yazarca olumlanan Aziz'in atışmaları ve oluşan gerginlik; tarihin engin tecrübelerinden yararlanma konusunda iki kişinin bakış açısı farklılığının bir sonucudur. Burada, iki kişinin şahsında iki farklı kültür dünyasının çatışmasına şahit olunmaktadır.

Sonuç

Samaha Ayverdi, kurmaca metin oluşurmada, tasavvuf öğretisinden geniş biçimde yararlanmıştır. Yazar, bu öğretiye, didaktik bir yolla vermeyi tercih etmez, kahramanların yaşantıları içinde hayata yön veren bir yöntemle sunar. Özellikle de romanlarındaki model kişiler, bu öğretiye özümsemiş ve uygulamada da pratiğe dökmüşlerdir.

Yazar varlığı, k inatı sevgi ve aşk kavramları ile ele almış; kurmaca eserlerindeki kahramanlarını da buna sahip olup olmamak yönünden olay örgüsüne d hil etmiştir. Bu çerçevede aşkı ielleştirebilen kahramanlar spiritüalist/ruhçu, aşktan uzak olanları da maddeci kategoride değerlendirmiştir.

Metafizik tasavvur sahibi ruhçu kahramanların aşkı ielleştirme nitelikleri de birbirinden farklılık arz etmektedir. Yazarın düşünce dünyasına göre kişi, her şeyden önce mecazi aşk durağını aşabilmelidir. Normali ifade eden insanoğlunun çoğunluğu, bu durağa ulaşmalı ve orada takılmadan, yüklendiği mana yükü ve edindiği aşk becerisi ile hakiki aşka yürümelidir. Yalnızca romandaki meczup kahraman Türlü gibi kişiler, bu durağa uğramadan hakiki aşka ulaşabilmektedirler. şahıs kadrosunda Okçu, Seniha ve Ali Feyyaz, hakiki aşkı elde eden kişilerdir. Bunlardan Seniha ve Ali Feyyaz, ruh ve maddeyi makul şekilde birleştirip ideali başarmış kahramanlardır. Ayverdi'nin idealize ettiği kahramanları neredeyse kusursuz bir

biçimde kurguya yerleşmesi, insan doğasının karmaşık ve hata yapabilen özelliğine aykırı bir durum teşkil etmektedir. Bir romanda, idealize edilen kahramanların insan doğasının bir sonucu olarak iç çatışmalarıyla verilmesi, onları daha gerçekçi bir düzleme çekecektir. Samiha Ayverdi'nin roman aracılığıyla vermek istediği bir mesaj da ruh ve madde ikiliğini ortadan kaldırmanın gerekliliğidir. Okçu Bahaeddin, bu düalizmden ağırlığı ruha veren bir diğer spiritüalist kahramandır. Melek Ali Feyyaz'a, Aziz ise Melek'e duyduğu aşkla, mecazi aşk aşamasını kat edip hakiki aşka yol olan kahramanlardır. Romanın en önemli kişilerinden Haşim, uzun süren sancılı kaotik ruhî yaşantısında, Melek'e duyduğu mecazi aşkla diğerlerinden daha köklü bir değişimi yaşar. Bütün bu kahramanlarla yazar, aşkın her bir kişideki farklı durumunu ve yansımalarını göstermek istemiştir.

Kaynakça

- Ayvazoğlu, B. (2015). *Aşk Estetiği*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ayverdi, S. (2014). *Son Menzil*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Ayverdi, S. (2017). *İnsan ve Şeytan*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Ayverdi, S. (2020). *Âbide Şahsiyetler*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Ayverdi, S., Araz, N. (2017). “Birinci Etüd”. *Kenan Rifai ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık*, haz. Yüksel, A., İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Erginli, Z.; Karlı, İ.; Köktaş, Y.; Ödül, N.; Sevinç, R. R.; Yavuz, S. S. (2006). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Trabzon: Kalem Yayınevi.
- Huri, S. (2017). “İkinci Etüd”. *Kenan Rifai ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık*, haz. Yüksel, A., İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Freidman, N. (1988). “Romanda Yapı Şekilleri”, *Roman Teorisi*, ed. Stevick, P., çev. Kantarcıoğlu, S., Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Güner, A. O. (1984). “Samiha Ayverdi ve Tarih Şuuru”, *Türk Edebiyatı Dergisi*, 127, s. 24-30.
- Kara, M. (2017). *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, İstanbul: Degâh Yayınları.
- Karaismailoğlu, A. (2007). *Mevlana - Mesnevi V.*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kılıç, M. E. (2020). *Tasavvufa Giriş-Disiplinler Arası Bir Bakış*, İstanbul: Sufi Kitap.
- Kırzıoğlu, B. (1990). *Samiha Ayverdi Hayatı - Eserleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Erzurum.
- Nesefi, A. (2015). *Tasavvufta İnsan Meselesi - İnsanı Kâmil*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tatçı, M. (2008). *Yunus Emre Divanı IV - Âşık Yunus*, İstanbul: H Yayınları.
- Uğurlu, M. (2020). *Samiha Ayverdi'nin ve Peyami Safa'nın romanlarında spiritüalizm*, Yayınlanmamış Doktora tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Sivas.
- Yaşar, H. (2015). “Samiha Ayverdi’de Doğu-Batı Medeniyeti Meselesi”, *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 4, s. 195-211.
- Yılmaz, H. K. (2014). *300 Soruda Tasavvufi Hayat*, İstanbul: Erkam Yayınları.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Şengül, M.B. (2023). "Müzik Üzerinden Bir Doğu-Batı Okuması: Sinekli Bakkal Romanı", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 293-307.

Mehmet Bakır ŞENGÜL*

Müzik Üzerinden Bir Doğu-Batı Okuması: Sinekli Bakkal Romanı**

An East-West Reading in the Context of Music: Sinekli Bakkal Novel

ÖZ


Müzik olgusu, insanlığın varoluşundan beri süregelen bir gerçekliktir. Müziğin varlığı, insanlığın başka bir var olma deneyiminin göstergesidir. İnsanın içsel yolculuğunun ifadesinin yerine geçen bir olgu olarak müzik, nesnel gerçekliğin öznel bir formu olarak düşünülmelidir. Farklılıklar ve ihtiyaçlar üzerinden anlam kazanan müzik, coğrafyadan beslenen, coğrafyanın önceliklerden esinlenen farklı bir dilsel ifadedir. Bu noktada medeniyet ve müzik olgusu; tanımlanabilen ile tanımlanamayanın örtüştüğü, birbirinin ifadesi olduğu gizemli bir paydaşlığa göndermede bulunur. Küreselleşme dışında bir form kazanan müzik kültürü, medeniyet olgusunun önemli bir göstergesidir. Bu olgu, edebiyat metinlerinde de kendisine yer bulur. Doğu ve Batı medeniyetlerine tanıklık etmiş Türk edebiyatının önemli ismi Halide Edip Adivar, Sinekli Bakkal romanında müzik olgusu etrafında şekillenen bir medeniyet görüntüsü önümüze koyar. Doğu ve Batı medeniyetine mensup roman kişilerinin müzikten beklentileri, ait oldukları kültürden izler taşır. Bu izler, onların ait oldukları medeniyetin karakteri ile paralellik göstermelerinin gereği olarak bir geleneğe yaslanır. Doğu musiki geleneğinin temsilci olan Rabia'nın karşısında Peregrini, Batı müziğinin temsilcisidir. Bu iki roman kişisi, her ne kadar müzik aracılığıyla yakınlaşsa da yine temsil ettikleri müzik formları üzerinden ayrışır. Bu çalışmada Sinekli Bakkal romanında müzik olgusu üzerinden geliştirilen medeniyet olgusu analitik bir okumaya tabi tutulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Halide Edip Adivar, Roman, Müzik, Medeniyet, Doğu-Batı.

ABSTRACT

The phenomenon of music/music has always existed as an ongoing reality since the dawn of mankind. Moreover, music's presence is an indicator of humanity's experience of existence on a different basis. Music, as a substitute for the expression of man's internal journey, should be considered as a subjective form of objective reality. Music, which gains meaning through differences and needs, is a distinct linguistic expression that gains reality through inspiration of priorities fed by geography. At this point, the phenomenon of civilization and music refers to a mysterious fellowship where the identifiable and the indefinable overlap and are expressions of each other. Music culture, which has gained a form outside of globalization, is an important indicator of the phenomenon of civilization. This phenomenon also makes ground in literary texts. In her novel Sinekli Bakkal, Halide Edip Adivar who is a prominent name of Turkish literature and has witnessed Eastern and Western civilizations, presents an image of a civilization shaped around the phenomenon of music. The expectations of the novel's characters belonging to the Eastern and Western civilizations from music bear traces of the civilization they belong to. These traces are based on a tradition as a requirement of their parallelism with the characteristic features of the civilization they belong to. Unlike Rabia, the representative of the Eastern music tradition, Peregrini is the representative of Western music. Although these two protagonists of the novels get closer through music, they differ over the musical forms they represent. In this paper, the phenomenon of civilization developed over the music phenomenon in Sinekli Bakkal will be subjected to an analytical reading.

Keywords: Halide Edip Adivar, Novel, Music, Civilization, East-West.

* Doç. Dr., Bitlis Eren Üniversitesi, mbsengul@beu.edu.tr  ORCID: 0000-0002-9018-8531

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 23.03.2023 Kabul Tarihi: 10.09.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1269662

Giriş

Dil, medeniyetin temelidir. İnsanlığı bir arada tutan, birleştiren bağıdır. Bir iletişim dili olarak müzik de temsiliyetin aidiyet duygusuyla görünürlük kazandığı önemli bir bileşendir ve her dönemde gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Müziğin ham maddesi olan ses, insanlığın varoluşundan beri insan hayatında önemli bir rol üstlenir. Ses olmadan insanın çevresiyle iletişime geçmesi düşünülemez. Müzik de kendi içinde barındırdığı kavramsal anlam bütünselliği ile seslerden kurulu bir dizgedir. Yerine göre insanı dinlendiren yerine göre mutlu eden, farklı düşüncelere sevk eden, öfkelenendiren, merhamet duygusuna yönlendiren müzik, insan hayatında her zaman önemli olmuştur. “İnsan yetiştirirken O’nun ruhunu inceltmek, O’na ince fikir ve erdem kazandırmak, O’nun duyarlılığını, estetik algısını ve zarafetini artırmak, eş deyişle insan ruhunu estetize etmek vasıtasıyla insanı yontmak, O’nu hayvani duygularından arındırılmış, duygusal zekâsı, empati kurma yeteneği ve erdemi artmış bir kıvama getirmek, müziğin temel amacı olmalıdır (Mustan Dönmez ve Akın Şişman, 2017: 203). Bu özelliği itibarıyla denilebilir ki müzik, insanın duygularının tercümanı ve insanı erdemli olma noktasına taşıma gayretinde olan bir realitedir. İnsanın neden müzik dinlediğiyle ilgili olarak “müzik dinlemek müziği anlamamanın merkezinde yer almaktadır” (Campbell, 2004: 54’den aktaran: Tekin Gürgen, 2015: 11) şeklindeki yaklaşım, oldukça nesnel bir tutumu ifade eder. Denilebilir ki, kaynağı ister fiziksel ister ruhsal bir gereksinimden olsun, her şey gibi müzik de bir anlam arayışının ifadesidir.

Geçmişten günümüze müzik ile ilgili birçok tanım yapılmıştır. Müziği Eflatun, “tanrının dili” Weber, “insan ruhunun dili” Dede Efendi, “insanlığın ahlakını arındıran kutsal bir bilim”, Beethoven ise “tanrısal bir sanat” (Uçan, 1994: 11) olarak tanımlamışlardır.

İnsan, öncelikle doğadaki sesleri algılamış, taklit etmiştir. Sonrasında türlü gereksinimlerini ifade etmek için kullanmıştır. Seslerin kolektif kullanımı ise dili ortaya çıkarmıştır. Sesler ve göstergeleri, “kişilerin bedensel dil ve yazı dilinde ortaya koydukları kavramların anlamlarını bir metoda dönüştürür.” (Yavuzer, 2017: 2). Dolayısıyla ses, fiziksel bir ihtiyaçtan doğmuş sonrasında ise duygu halinin ifadesi olarak gelişimini sürdürmüştür. İnsanlığın gelişim seyrinin bir yansıması olarak her alanda varlığını ve etki değerini katlamaya devam etmiştir. Sesin tesir gücü, ses üzerinden yeni çatışma olgularının açığa çıkmasını sağlamıştır. Bu durum, toplumların birbirine üstünlük kurma gayretlerinin doğal sonucudur. Örneğin ilk çağlarda “müzik; şiir ve dans ile birlikte doğayı egemenlik altına almanın yolu sayılmıştır (Kaygısız, 2004: 66’dan aktaran: İmik, 2014: 15).

Savaşlar, insanlığın gelişim çizgisindeki temel belirleyenlerdendir denebilir. Zira insanlık, savaş ile önemli gelişmeler göstermiştir. Savaş olgusunun olduğu her düzlemde müzik olgusu da bir gerçeklik olarak var olagelmiştir. İnsanlığın müzik ile hem savaştığı hem de geliştiği kolaylıkla söylenebilir. Güçlünün ve, kaba bir ifadeyle, her açıdan daha donanımlı olanın belirleyici olduğu savaş, müzik ile, müziğin oluşturduğu tesir ile belirleyici olabilmıştır.

İnsanın varoluşsal alanı olan doğa, müzikten bağımsız düşünülemez. İnsanın doğayı tanıması, doğayla ve doğaüstü güçlerle iletişime geçmesi müzik üzerinden gerçekleşmiştir. Aynı şekilde insanın Tanrı ile olan iletişiminde de müziğin önemli bir rol oynadığı görülür. Müzik için içsel uzamın önemli bir göstereni ya da sonsuzlukla ilişkilendirilebilecek en önemli gösterge denebilir. Zira müziğin önemli varlık sebebi insanda güzele duyulan iştihakı belirginleştirmek kendisini belli etmektedir. İnsanın kendisini bulduğu ya da insanın kendinden bir şey bulduğu müzik, özelleşip farkındalık duygusunu üst düzeye çıkararak bir dizge olarak da kendisini belli eder. Bir başka açıdan bakıldığında müzik, kitlese anlamda estetik düzlem inşa eden durumun yerine geçer

denebilir. Ruh birlikteliği/ yakınlığı yaşayanları birleştirerek hayatı daha güzel yaşanır kılmaya aracılık eder.

Kültürel bir olgu olan müzik, kültürün taşıdığı maddi ve manevi değerler üzerinden şekillenir. Kültürde yenileşme ve çağdaşlaşma müzik öncülüğünde gerçekleşir. Coğrafya üzerinden karakter kazanan müzik, yerel özelliğiyle dikkat çeker. Zira çıkış noktası itibarıyla yerel bir içeriğe sahiptir. İklimin, coğrafyanın sertliği ya da yumuşaklığı müziğin şekillenmesinde etkili olmuştur. Müziğin yerel karakteri, onun coğrafyadan coğrafyaya farklı amaçlar için kullanılmasının bir başka sebebi olarak karşımıza çıkar. Unutulmamalıdır ki “her anlama biçiminin dil üzerinden kayıtlara geçmiş olması, onun sonraki nesiller üzerinde bir dereceye kadar belirleyici ve yönlendirici etkisinin olduğunu gösterir” (Süphandağı, 2013: 21). Müzik de buna benzer şekilde toplumsal yaşamışlığın bir sonucu olarak gelişimini işaret eder. Bu yüzden de “müzik, hiçbir dönemde statik olmamıştır” (Kutluk, 1997: 270). Coğrafya ve dönemsel özellikler müziğin şekillenmesinde ve anlaşılmasında belirleyici olmuştur. Bir başka ifadeyle müzik, her tınısı ve ritmiyle toplumsal karşılığı olan bir gerçeklik olarak varlığını devam ettirir.

Her dini metnin kendine has bir okuma tarzı ve ezgisi vardır. İbadetin mahiyeti, ister içe dönük ister dışa dönük olsun, mutlak anlamda bir ezgi ve ritme gereksinim duyar. İbadetlerle ilgili ritüeller, müntesiplerin aidiyet duyguları ve ilgili meşrebin yaygınlık kazanması için gereklidir. Zira din gibi içsel olgular, müzikle taşınır. İnsanlar üzerinde bir tesir bırakarak kökleşir ve etki alanını genişletir. Müzik, “dini anlamak ve ifade etmek için farklı bir pencere açan bir olay olmanın yanı sıra dini tefekkürün, derûnî düşünceye dalma ve yoğunlaşmanın bir yolu olarak da karşımıza çıkmaktadır” (Batuk, 2013: 46). İddia sahibi her gerçeklik gibi müzik de temas ettiği her yere kendinden bir şey bırakır. Bu yüzden dini ritüellerin şekillenmesinde temel belirleyen olarak hafızalardaki yerini alır. Hatta kimi inanç ritüellerinin binlerce yıllık bir geçmişe sahip olarak aynı düzlemde gelişim çizgisini devam ettirdiği görülür. Müzik de tesis kapsamında bulunan olguların şekillenmesinde, değişim ve dönüşümü tekeline alan her unsur gibi, belirleyici olabilmektedir.

Türk edebiyatının öncü ismi Halide Edip’in ilk baskısı 1935’te Londra’da *The Clown and His Daughter*, (Soytarı ile Kızı) adıyla yapılan *Sinekli Bakkal*, 1935-1936 arasında *Haber* gazetesinde tefrika edilmiş ve daha sonra kitap olarak basılmıştır. 1942’de CHP roman ödülü yarışmasında birincilik kazanan eser birçok dile de çevrilmiştir.

Çok kültürlü bir toplumsal yapıyı kurgulayan roman, II. Abdülhamit devri İstanbul’unu anlatır. Romanda sosyal problemlerin yanında dönemin siyasi atmosferine de yer verilmiştir. Romanın en dikkat çeken yönü Doğu ve Batıyı temsil eden roman kişilerinin birbiriyle evlenmesidir.

1. Olay Örgüsü

Romandaki olaylar, İstanbul’un Aksaray semtinin arka sokaklarından Sinekli Bakkal’da geçmektedir. İmam İlhami Efendi’nin kızı Emine, orta oyunundaki zenne rolünden dolayı, adı Kız Tevfik’e çıkan mahallenin bakkalıyla evlenir. Bir süre sonra Emine, aracılara araya girmesiyle baba evine döner. Sinekli Bakkal’ın Tevfik’i de dükkânını kapatarak İstanbul’un meşhur oyuncularından biri olur. Dönemin genel ahlak anlayışıyla uyuşmayan kimi rollerden dolayı sürgün cezası alır. Tevfik sürgündeyken Emine’nin Rabia adını verdiği kızı dünyaya gelir. İmam İlhami Efendi, Rabia’yı hafız olarak yetiştirir. Sesi güzel ve etkileyici olduğu için Ramazan ve kandillerde mukabele ve mevlit okuyan Rabia’nın ünü tüm İstanbul’a yayılır. Zaptiye Nazırı Selim Paşa’nın karısı Sabiha Hanım, Rabia’nın sesine hayran kalır. Selim Paşa, genç kızın Vehbi

Dede adlı Mevlevî şeyhinden musiki dersleri almasını sağlar. Selim Paşa'nın evinin müdavimlerinden müzisyen Peregrini de Rabia'nın sesini çok beğenir ve ona Batı müziği dersleri vermeye başlar.

Sürgünden dönen Tevfik, bir sabah kızı Rabia'yı karşısında görür. Bu durum, dedesi ve annesinin istemediği bir durumudur. Çünkü Rabia, babasıyla kalmak istemektedir. Rabia'nın babasında kalmasına, mevlit ve mukabelelerden kazandığı paranın da dedesine verilmesine karar verilerek bu çatışma durumu ortadan kalkmış olur.

Rabia'nın musikideki yeteneği genç kız ile Peregrini ve Vehbi Dede'yi birbirine yaklaştırır. Hilmi Bey, Abdülhamit yönetimini yıkmak için faaliyet içinde olan Jön Türklerle işbirliği içerisinde. Hilmi Bey'in yönlendirmesiyle Jön Türklere ait yasaklı neşriyat postaneden kadın kıyafeti giyen Tevfik tarafından alınmaktadır. Rabia açısından her şey güzel giderken babası Şam'a sürülür. Müslüman olarak Osman adını alan Peregrini, Rabia'yla evlenir. 1908'de II. Meşrutiyetin ilanıyla genel bir af çıkar. Tevfik de bu af kapsamında yurda dönenler arasındadır. Babasının dönüş haberini alan Rabia, artık bir çocuk annesidir.

2. Müzik, Geleneksellik ve Estetik Tutumlar

Müzik dinlemek, herhangi bir eğitim gerektirmese de müzik icra etmek eğitim gerektiren bir durumdur. “Müziğin anlatılmayanı anlatma gücü” (Huxley, 1999: 32) ve bu gücü gelenekselleştirip kalıcı hale getirmesinin gerekliliği düşünüldüğünde icranın formel bir eğitimi zorunlu kıldığı söylenebilir.

Sinekli Bakkal romanda anlatıcı, müzikte de sevgi odaklı tutumun insanlar için daha cazip geldiğini roman kişisi Sabiha Hanım üzerinden yansıtır. Dinin; cehennem üzerinden, kaotik bir korku atmosferi üzerinden temellendirilerek yansıtılmaması gerektiği düşüncesi dikkat çeker. “Şeyhler hem şakacı, hem de ona, kulların zaafını anlayan, affeden ve seven bir Halik olduğunu söylüyorlardı. Bunların arasında bilhassa Vehbi Dede isminde Mevlevî bir musikişinas tanıdı ve meşrebine uygun buldu. Vehbi Dede, ilahi kâinata anlayan ve seven bir tebessümle bakıyor, hayatı ilahi bir şaka gibi görüyor. Sabiha Hanım onu derhal genç halayıklara ve üvey kızı Mihri'ye musiki hocası olarak tuttu” (Adivar, 2007: 30-31).

Rabia'nın dedesi İlhami Efendi ile Vehbi Dede üzerinden bir karşılaştırma yapılır. İlhami Efendi oldukça katı ve din olgusunu korku üzerinden yansıtır yaşıyorken Vehbi Dede sevgi temelli bir dini tutum sergiler. Burada dikkat çeken diğer bir husus da Vehbi Dede üzerinden, müzik ile insanların sevgi temelli bir tutum geliştirmede daha başarılı oldukları düşüncesi belirginleştirilir. Ancak “ilahi kâinata anlayan ve seven bir tebessümle bakan” düşüncenin temsilcilerine çocukların emanet edilebileceği mesajı verilir. Bu yüzden çocuk Rabia, katı dini tutumun temsilcisi İlhami Efendi'ye teslim edilmemiştir. Oysaki Vehbi Dede, “hayatı bir şaka gibi” gören bir musikişinastır. Anlatıcı, çocuk eğitiminde özellikle bu şekilde bir tutum içinde olan Vehbi Dede gibilere çocuk eğitiminde öncelik verilmesi gerektiğini belirginleştirir. Tüm bu sebeplerden dolayı Sabiha Hanım'ın çocuklara müzik eğitimi verilmesi gerektiği düşüncesinde olması ve bunu da düşünsel bir temelden beslenerek desteklemesi önemlidir. Romanda müziğin zarafetinin tesir ettiği bir kişiye çocukların emanet edilebileceği düşüncesi kendisini aşikâr etmektedir.

Sinekli Bakkal romanında müzik eğitimi, roman kahramanı Rabia'ya alaturka ve alafranga tarzda eğitim veren roman kişileri üzerinden yansıtılır. Sabiha Hanım, Rabia'nın mevlit ve murakabe okurken sesine hayran kalır. İyi bir müzik kulağı olan “halk türkülerini, oyun havalarını sevdiği

kadar, en ağır dini musikiyi de seven bu ihtiyar kadın Rabia'nın sesi ve üslubuyla gayşoldu. Bu güzel seste ne kadar insanın içini karıştıran, yalnızlık ve hüzün hissi veren bir şey vardı" (31). Sabiha Hanım, duyduğu güzel ses karşısında yalnızlık ve hüzün duygusuna kapılır. Müziğin etkisiyle andan başka bir zaman dilimine geçiş yapmış gibi hisseder. Müziğin dönüştürücü etkisiyle kendisini yoğun bir duygu atmosferi içinde bulur. Sabiha Hanım'ın hiçbir müzik eğitimi yoksa da ondaki müzik estetiğinin oluşmasında kişisel özelliğiyle uyumlu tasavvuf geleneğinin etkisi vardır. Sabiha Hanım'ın odasından yankılanan sese konaktaki diğer kişiler de kulak misafiri olur. Anlatıcıya göre Rabia'nın "okuyuşu, tam klasik bir Arap tarzı. Daima bir legato ile her sesi –ne kadar uzun olursa olsun- ötekine bağlıyor. Gunnelli, tecvitli fakat ne kadar sanatına hâkim bir ses ve şahsi bir üslup" (45). Rabia'nın sesini tanımlanırken hem İtalyanca hem de Kuran-ı Kerim okumalarında söz konusu olan musikiyle ilgili terimler kullanılır. Doğuştan bir yeteneğin farklı medeniyetlere dair terimlerle tanımlanması dikkat çeker. Anlatıcının bu yolla Doğu veya Batı gibi bir ayırıştırılmaya, en azından müzik gibi evrensel bir dil üzerinden girmenin gereksizliğini okurun bilinçaltına kodlama gayreti içinde olduğu söylenebilir.

Rabia'nın güzel sesi karşısında "bütün konak halkı, birer birer sofaya çıktılar, kapının arkasına yığıldılar. Aralarında Selim Paşa, hatta alafranga Hilmi bile vardı" (45). Her ne kadar ses güzelse de aslında insanları o sese çeken temel dürtü o seste kendilerine ait bir şey bulmalarındır. Yalın ve güzel ses karşısında gösterilen tepki herkeste aynı duruma işaret eder. Güzel sesin ancak iyi bir icracı eliyle terbiye edilebileceği ve daha etkileyici olacağı düşüncesi estetik duyarlılığı gösterir. Bu yüzden Selim Paşa "o ses, mutlaka iyi bir musiki mualliminin eline düşmeli" (46) diye düşünmekten kendisini alamaz. Selim Paşa ve eşi Sabiha Hanım arasında geçen konuşmada müziğin Türk toplumundaki izdüşümüne dair önemli saptamalar söz konusudur. Selim paşa,

"o sesin, Dede'nin semaîlerini ne güzel okuyacağını tahlil ederken kendi kendine mırıldandı:

-Eski besteleri söylemek için yaratılmış bir ses.

-Aman Paşa, İmam hiç kıza şarkı söyletir mi? Onca şarkı söylemek günah...

-Benim dediğim şarkıları sultanlar, Dede gibi adamlar besteledi... Hepsi cennetmekân..." (47)

Selim Paşa'nın kullandığı ifadelerden onun müzikten anladığı anlaşılacaktır. Dönem toplumunda Müslüman kız çocuklarının, topluluk karşısında şarkı söylemelerinin yadırgandığı görülür. Buna karşılık Selim Paşa, bestekârların dini bütün insanlar olduklarını söyleyerek İlhami Efendi tarafından konulacak yasağın geçersiz olduğunu belirtir.

Alaturka müzik eğitimi verecek kişi bir Mevlevi dedesi olan Vehbi Dede'den başkası olmayacaktır. Onun hem dini kimliği hem de musikideki yeteneği tercih edilmesinin temel sebebidir.

3. Alaturka Müzik

Her toplumda topluca oynanan oyunlar vardır. Bu oyunlar, genellikle müzik eşliğinde gerçekleşir. Anadolu müzik geleneğinde de kalabalıklar içerisinde beraberce oynanan oyunlar karşımıza çıkar. Oyun havası da genellikle halk oyunlarına saz ile eşlik eden coşkulu müzikler için kullanılır. Bu yüzden de müzik ve fiziksel aktivitenin bir arada olduğu bu geleneksel form, farklı bir öneme sahiptir. Oyun havasındaki ritmik fiziksel hareketler müziğe göre şekillenir. Dolayısıyla bu oyunlarda müzik, belirleyici bir rol oynar.

Sinekli Bakkal, müzik olgusunu odağa alan bir romandır. Müziğin bu denli ön plana çıktığı bir romanda, Doğu-Batı medeniyetlerine dair saptamaların kendisini bu kadar belli ettiği bir romanda oyun havalarına da yer verilmesi son derece önemlidir.

“Saz, bir oyun havası tutturunca Kanarya odaya atıldı. Gül renginde şalvar, dar bir mor kadife yelek ve şalvarının renginde terlikler giyiyordu. Şalvarının ve yeleğinin üstü altın, gümüş pulla işlenmişti. Tül gömleğinin uzun kolları, geniş yenleri iki kanat gibi dalgalanıyor, arkasına dökülen yaldızlı saçları avizenin altında ipek bir şala benziyordu. Hemen parmaklarında küçük sarı zilleri şaklatmaya başladı, sonra sıçradı, döndü, musiki bir rüzgâr ve onun bacakları, kolları, boynu birer sazmış gibi titredi, eğildi, doğruldu. Vücudu bütün bu hareket içinde garip bir diklik muhafaza ediyordu” (61).

Oyun havalarında genellikle üst zümreden kişileri görmek zordur. Kanarya adlı karakter gerçekte bir cariye. Ancak daha sonra bir konağın hanımı olmuştur. Onun bu şekilde oyunlara yatkın olması geçmişte dâhil olduğu sosyal sınıfla da ilgilidir. Kanarya'nın kıyafetleri oyun havalarının oynak ritmiyle uyumludur. Kendisini o kadar müziğin ritmine kaptırmıştır ki tüm vücudu “birer sazmış gibi” titremektedir. Müzik üzerinden Doğuya ait güzel bir eğlence fotoğrafı ortaya konulmuştur. Anadolu insanının müzikle çevrelenmiş dünyası anlatıcının vermek istediği mesajla da uyumludur. Batılı anlamda estetik ve felsefi göndergesi olmayan, sadece eğlence ve içinde bulunulan andan uzaklaşmaya odaklanan oyun havaları oyuncusu Kanarya, müziğin yönlendirmesiyle etrafındakilere görsel bir şölen sunmuş olur.

Doğu müzik geleneğinin önemli enstrümanlarından birisi de tef. Tef, hem mistik hem de eğlence içerikli ortamlarda karşılaşılabilen müzik aletlerindedir. Özellikle kadınlar arası eğlencelerin baş enstrümanı olarak dikkat çeker. Tef çalmanın ilk etapta çok zor olmaması, çok ciddi bir eğitim istememesi yaygınlık kazanmasında önemli rol oynamıştır. Tüm bu kolaylaştırıcı unsurlara rağmen tef çalan kişinin bireysel yeteneği bu enstrümanın kişiyle özdeşleşmesi gibi bir durum da açığa çıkarmıştır.

Roman kahramanı Rabia, dini merasimlerde sadece sesiyle sanatçı kimliğini ortaya koyabiliyorken söz konusu tef olunca durum değişir.

“Gergin derinin üstünde dolaşan parmaklar ondan derin derin sesler koparıyor, ziller hafif hafif şakırdıyor. Biraz sonra tef de, ziller de, kızın sesi de:

“Yemenim turalıdır” şarkısını söylemeye başladı. Biraz çingene üslubuyla, Penbe'nin söylediği gibi. Baş, vücudu, kolları hep havaya uymuş, bilmeyerek oynuyor. Gözlerinden şevk, şetaret saçılıyor. Fakat pes perdelerde sesine içi tırmalayan bir kısıklık arız oluyor Nihayet o billür, o ruhanî sese toprakların ihtirası girmişti” (272).

Nasıl ki dini musikinin kendine göre bir icra geleneği, ritüeli varsa eğlence müziklerinin de kendine göre bir geleneği vardır. Rabia da bu iki alanda sanatını icra ederken bu geleneklere bağlı kalır. Bu yüzden tef çalıp şarkı söylerken daha rahat davranışlar sergiler. Tef çalarken “baş, vücudu, kolları hep havaya uymuş, bilmeyerek oynuyor”. Bu mistik olmayan alanın doğal sonucu olarak da “gözlerinden şevk, şetaret” saçılır. Dünyevi ve uhrevi olan arasında kalmış olmanın verdiği ruh halini anlatıcı, “o ruhani sese toprakların ihtirası girmişti” diyerek dikkatleri çeker. Ancak anlatıcı bu durumu insan olmanın doğal sonucu olarak gördüğünü oluşturmuş olduğu atmosferde gözler önüne serer. Rabia insandır ve insan olmanın gereği olarak da dünyaya ve dünyaya dair olan her şeye karşı bir zafiyet gösterebilir. Anlatıcı bu durumu Rabia'nın bir zayıflığı olarak yansıtmamıştır. Hatta “biraz çingene üslubuyla” bile şarkı söyleyen Rabia, değişik ritimler ve makamlarla sanatını icra eden başarılı bir sanatkar olarak akıllarda kalır.

4. Alaturka Müzikte İlk Ders: Terbiye

Geleneksel kodların çok güçlü olduğu Doğu toplumlarında her mistik ve ampirik olgunun yaslandığı bir seramoni söz konusudur. Geleneksel kodlardaki bu katı tutum, toplumdaki bireylerin bir diğerini, özellikle küçüklerin büyükleri temsil etmesinin sonucudur. Müzik ve müzik eğitiminin de her aşamasında seremoni olgusu karşımıza çıkar. ‘Terbiye’ olgusu dâhilinde gerçekleşen eğitim, usta-çırak ilişkisi şeklinde gerçekleşerek okul vazifesi görür.

Rabia’nın Vehbi Dede’den ders alması kararlaştırılınca ikilinin ilk karşılaşması Doğu toplumlarında kendisini belli eden seremoninin bir örneği olarak resmedilmiştir. Şükriye Hanım Rabia’ya: “Hoca’nın elini öp” Vehbi Dede’ye: ‘Yeni şakirdiniz, Efendim’ diyerek çekilip gidince, kız odanın ortasında kakıldı kaldı. Rabia’nın yanakları ateş gibi yanıyor. Gözlerini yavaş yavaş yeni hocasına kaldırdı” (63). Rabia’nın bu tutuk tavrı bir öğretmene gösterilmesi gereken saygının geleneksel temellerini gösterir. Öğretmen, hem yaşça büyük hem de bilgi olarak donanımlıdır. Öğrenci ya da talebe, talep eden pozisyonadadır. Bu yüzden talebe öncelikle haddini bilir ve saygıda kusur etmez. O, yaşlıya ve bilgeye göstermesi gereken doğal ve saygılı bir tavrı gösterir. Talebe ne kadar saygılıysa hoca da aynı şekilde nezaketli ve şefkatlidir. Öğrencisine ne kadar değer verirse yaptığı işte o kadar başarılı olacaktır. Bu yüzden öğrencisine bir eşya gibi değil değerli, olgun bir insan gibi davranır.

“Dede, bir yer minderini gösterdi ve: ‘otur, kızım’ dedi. Sonra eğildi, çocuğun ellerini dizlerinin üstüne koydu, parmaklarını açtı. Bu hareketle Rabia’nın sınıksız duran vücudu gevşedi, içine de biraz sükûn geldi, çarpıntısı, korkusu geçti. Kendisi harmanisini minderinin üstüne attıktan sonra çocuğun karşısına bir minder çekti, oturdu. Hemen o dakika ders başladı” (64).

Vehbi Dede hem yaptığı işe olan saygısından hem yaşından hem de mensup olduğu Mevlevî geleneğinden dolayı öğrencisine “kızım” diyerek öğrencisiyle arasındaki tüm bariyerleri kaldırmış olur. Bu hitap şeklinden sonra Rabia rahat bir nefes alarak yapacağı işe odaklanır. Anlatıcı, gelenekselleşmiş ve korku odaklı kimi öğretme yaklaşımlarının yerine sevgi temelli bir anlayışı temsil eden Mevlevîlik anlayışını tercih eder. Yazar, müzik dışında da dini temsil eden bireylerin takınması gereken davranışların nasıllığıyla ilgili örnekler vererek toplumsal bir mesaj vermek istemektedir.

Müslümanlar arasında müziğe en fazla ilgili olanlar muttafavıflardır. “Bütün sufi ve tarikat mensupları tarafından benimsenen semâ’, insanı Allah’a yaklaştıran ve yükselten dinî bir unsur olarak görülmüştür” (Çetinkaya, 2011: 67). Mevlevî Şeyhi Vehbi Dede, makamına ve unvanına uygun bir şekilde müziği dini tecrübesi için bir araç olarak kullanır. Dede, dünya ile ilgili olmayan ve insanları güzel bir dille Allah’a yaklaştırmaya çalışan bir misyon yüklenmiştir. Onun için Rabia’nın musikideki başarısı, insanlara daha fazla Allah sevgisi aşılamaktan ibarettir. Yetiştirdiği öğrencisiyle sanatını icra etmesi ve takdir toplaması onun için ibadet hükmündedir. İkili, usta çırak ilişkisinin ötesinde kutsal bir görev icra eden vazifeli kişilerin uyumunu sergilerler.

Rabia, sanatında ne kadar iyi olursa olsun o, her zaman Vehbi Dede’nin öğrencisi olarak kalacaktır. Sanatını icra ederken de sadece onun karşısında, daha temkinli olacaktır. Süleymaniye’de dini musiki icra ettiği sırada “her sanatkar gibi sanatın halkın arasında uyandırdığı heyecanla sarhoş” iken “Vehbi Dede’nin kendini dinlediğinin farkına varır varmaz dili dolaşır, dudakları titrer” (105).

Şüphesiz ki her şeyde olduğu gibi müzikte de zirvenin aşılması için öncelikle çok çalışmak, yaptığın işte başarılı olmak ve nihayetinde kendinden bir şey katmak gerekmektedir. Geleneksel toplumlarda yerleşik olgunun değiştirilmesi ise çok zordur. Ancak ne kadar zor olsa da zorlamadan değişimin gerçekleşmesi mümkün değildir. İşte Rabia da sanatını icra ederken bu sancıyı yaşamaktadır. “Zihni Mevlit'i yeni bir makamda, kendi bulduğu bir üslupla okumayı düşünüyordu. Bir zafer, bir şevk nağmesi bulmak lazımdı. Doğumdan büyük zafer kâinata var mıydı? Vefat kısmını eski ananevi şeklinde okuyacak. Hüzünlü, ağır tecvitli bir okuyuş” (239). Onun bu sanatsal hassasiyeti icradaki başarısıyla karşılık bulur ve dinleyiciler tarafından çok beğenilir. Risk alan Rabia, bunun karşılığını musikide kendine has yeni bir icra şekli ortaya koyarak almıştır.

Rabia, müziğe dair yeteneği ve bilgisiyle, iki ayrı kültür ve medeniyete ait hocalarıyla artık İstanbul'un namı bir mevlitçisidir. Rabia'nın mevlit okurken cemaat üzerinde nasıl bir tesir bıraktığı şu şekilde anlatılır:

“Mevlitçi hemen ‘vefat’a başladı. Cemaatin üstüne ölüm gölgesi salmış gibi. An’anevi pes, yarım sesler, çeyrek seslerle ağır ağır, bir ilahi gibi okuyor. Bin üç yüz sene evvel ölen bir Peygamber için ağlıyorlar. Belki de kendileri için ağlıyorlar. Belki de kendileri için, ölümü tatmak, yok olmak hepsine, her birine mukadder olduğu için ağlıyorlar. Bu defaki heyecanlarında, gözyaşlarında, şevk, zafer değil korku var. Boğazlarını tıkayan bir korku. İki kadın gerildi, bayıldı. Odadan çıkardılar. Havada maşeri bir isteri dolaşüyor” (250).

Dini musiki icra edenlerin cemaat ya da seyirciler üzerinde daha kalıcı bir tesire sahip olduğu söylenebilir. Çünkü dini musiki icra eden sanatçılarda birincil amaç seyirciye tesir etmektir. Tüm sanatsal faaliyetlerde asıl amaç beğenilmek iken dini musikide etkilemektir. Rabia'nın okuduğu mevlitteki başarının en belirgin göstergesi de seyirci üzerindeki tesirdir. Seyirciler musikinin verdiği coşkuyla ağlamakta, bayılmaktadır. Bu tesir o kadar güçlüdür ki “havada maşeri bir isteri” hali hâsıl olur. Anlatıcı bu ağlamaların, bayılmaların musikinin tesiriyle oluşan korku kaynaklı olduğunu ifade eder. Tüm canlılar için en güçlü dürtülerden biri olan korku; çaresizlik ve belirsizlikten beslenir. Tam da bu noktada, suçluluk duygusunun örtük bir şekilde sığınağı olarak, din duygusu karşımıza çıkar. Dinin tesir gücü de musikiyle katlanarak artar.

Şüphesiz ki musikinin tesir gücünü arttıran bir diğer faktör de icracının performansıdır. Bir musiki icracısı olarak Rabia, yaptığı işe inanmakta ve seyircinin yaşadığı duygu yoğunluğunun aynısını yaşamaktadır. Rabia, öznesi olduğu icranın aynı zamanda nesnesi konumundadır.

“Rabia artık tamamen tükenmişti. Sanatını, bütün ruhunu, son zerresine kadar cemaate dağıtmıştı. Ayağa kalktığı vakit dizleri titriyor; gözleri bomboştur. O ne yanlarındakine ne de sofalarda onu görmek için toplananlara bakıyordu” (250).

Rabia'nın yaşadığı duygu yoğunluğu, coşkun hal, sanatını icra ettiği cemiyetin bir ferdi olmasından kaynaklanır. Çünkü o, sadece bir sanatçının yaptığı seslendirme işini yapmamakta aynı zamanda cemiyetle aynı dini değerleri paylaşmaktadır. O da herkes gibi toplumda bir bireydir ve dini duyarlılık taşımaktadır. Zira Doğu toplumları, manevi değerler üzerinden yapılanmakta ve maneviyatın verdiği haz ile hayata tutunmaktadır.

Manevi değerlerin verdiği duygu karşısında bireyin varlığı hiçleşir. Hiçlik duygusu, bireyi daha yüce bir varlığa çok daha basit bir şekilde yaklaştırır. O noktadan sonra sanatçı kimliğine sahip olmanın hiçbir önemi yoktur. Her kişi, mutlak varlığın bir parçasıdır. Başka bir açıdan

bakıldığında ise insanları bu denli bir duygu etrafında coşkun bir şekilde birleştiren de musikidir. Değerler dünyasına hitap eden musiki, toplumsal anlamda ciddi bir arınma da sağlamaktadır.

Anlatıcı, Rabia'nın hem Doğu hem de Batı müziğine yatkın bir şekilde sanatını icra etmesini ister. Bu durum, sanatsal aktivitelerin medeniyetleri aşan bir tarafı olduğuna göndermede bulunur. Rabia, mensubu olduğu Doğu musikisinin bir ferdidir ve toplumun sanattaki geleneksel kodlarını da iyi bilmektedir. Bu yüzden cüret gösterip geleneksel Doğu musiki formuna yeni bir şekil vermek ister. Onun bu tutumu aslında Osmanlı toplumunda yaşanan değişimlerin sonucudur. Batı etkisiyle her alanda olduğu gibi musikide de dışa açılma durumu söz konusudur. "Musiki de yavaş yavaş kendi gerçeğinden, daha doğru bir deyişle 'Mutlak'tan uzaklaşmaya büyük formları terk ederek daha dünyevî, hayata daha dönük duyguları terennüme elverişli küçük formlara sığınmaya başlar" (Ayvazoğlu, 1997: 41). Rabia, aldığı Batı orijinli müzik eğitiminin bir sonucu olarak icracısı olduğu sanata daha öznel bir kimlik kazandırmak ister.

"An'anevi musikiden dün akşam fazla ayrılmıştı. Cüretine kendi bile şaşıyordu. Vehbi Dede itiraz etmezse içi rahat edecek. Fakat İkbâl Hanım bu hususta ona hiçbir fikir vermedi. Herkes memnun olmuş, mütehassıs olmuş, fakat Vehbi Dede bir şey söylememiş" (257).

Anlatıcı, gelişme için etkileşimi zorunlu bir durum olarak gösterir. Rabia, hem Doğu hem de Batı musiki eğitimi almış bir musikişinastır. Müziğin gelişim aşamalarını bilmektedir. Dolayısıyla müziğe katkı sunup müziğin nasıl genişleyerek yeni sınırlara kavuşacağını bilmektedir. Bu yolla kendisi de ait olduğu müzik geleneğinin literatürüne adını yazdırmış olacaktır. Yeni şeyler denenmeden yeni bir sonucun açığa çıkması mümkün değildir. Bu yüzden anlatıcı, Rabia'ya yeni bir çığır açabilmesi için bir şans verir. Aslında burada Rabia'dan ziyade anlatıcının ya da yazar Halide Edip'in cesareti söz konusudur. Geleneksel toplum kodlarının bu denli güçlü olduğu bir toplumda, musiki dahi olsa, dini bir sahada yeniliğin bir kadın üzerinden gerçekleştirilmesi oldukça önemlidir. Aslında yazar, konu farkı gözetmeden kadınların toplumsal yaşama dâhil olması gerektiğini belirginleştirmeye çalışır. Geleneksel toplumlarda kadınların dışta bırakılmasına dayanak olarak dini referansların göstermelerini yine dini bir alanda başarılı bir kadını çıkararak geçersiz kılar. Bu sanatçı kadının hocasının da yine bir din büyüğü olması ayrıca önemlidir.

Alıntıda dikkat çeken bir diğer ayrıntı da hem Doğu hem de Batı eğitimi almış Doğulu bir sanatçının köklerini unutmamasıdır. O, Batılı bir hocadan eğitim alsa da onun başarısını teyit edecek merci Batı kökenli Peregrini değil Doğulu Vehbi Dede'dir. Dolayısıyla sonuç ne olursa olsun sanatçı açısından ayakların sağlam bastığı bir medeniyet gerekmektedir. İnsanın veya ülkenin gelişimi için Batıdan beslenmek, değerlerin yitirilmesi ve bunun neticesinde yozlaşma demek değildir. Önemli olan şey, birey veya toplumların kendi kimlik ve değer yargılarını unutmadan gelişmenin mümkün olduğunu idrak etmeleridir. Hatta bu türden bir gelişmenin önünde engel olarak duran unsurların sorgulanması bir zorunluluktur.

5. Müzik Üzerinden Doğu -Batı Karşılaştırması

Sinekli Bakkal, Doğu-Batı olgusunu müzik üzerinden belirginleştirerek görünür kılmıştır. Doğunun gönlü/ kalbi, Batının akli/ mantığı temsil ettiği genel kabulü romanda soyut kavramların simgesi olarak karşımıza çıkar.

Batı düşüncesi, orta çağdan itibaren aklın öncülüğünde yeni bir düşünsel anlayışa geçiş yapmıştır. Her şeyin bilimle izah edildiği bu süreç, toplu olarak birbiriyle ilişkili bir yaşam biçimini ifade

eder. Aynı süreç müzikle ilgili olarak da tarihsel bir gerçekliğe yaslanarak gelişmiştir. Orta çağda müziğin yapıldığı rakipsiz tek yer kilisedir. Kilisenin her alanda zayıflamasıyla aklın öncülüğündeki yeni anlayışta müzik de payına düşeni alır.

Sinekli Bakkal'da Batı düşüncesinin temsilcisi Peregrini'dir. Peregrini'yi destekleyen Batı düşüncesinin temsilcisi yerli tipler de vardır. Hilmi Bey, Arif Bey bu grupta değerlendirebileceğimiz tiplerdendir. Ancak bu angaje tiplerin Peregrini ile hiçbir benzerliği yoktur. Peregrini, "adeta (Rabia'nın) ruhunun iç perdesi sallanıyor gibi, ucunu kaldırıp içini görmek istiyor. Osman Garb'ın çocuğu. Ulemasının canlı mahlûkatın içini yarıp hayat sırlarını öğrenmeye çalıştıkları toprakların mahsulü. Osman, bir insan ruhunun sırlarını öğrenebilmek için diri bir göğsü yarıp açmaya razı olacak kadar fikri tecessüsün esiri" (329).

Anlatıcı, Peregrini için "Garbın çocuğu" diyerek çok açık bir şekilde onu diğer angaje tiplerden ayırır. Adı Osman dahi olsa o, karakter olarak Peregrini'dir ve Batılı bir dimağa sahiptir. Bu yüzden de o; insanları, toplumu tahlil ettiğinde bir Batılı gibi düşünecektir. Karşılaştığı her yeni durumda yeniden pozisyon alan Peregrini, Doğu toplumunda yaşamının sıkıntılarıyla yüzleşmek zorundadır. Karısı Rabia'yla daha iyi bir hayat yaşamak için Sinekli Bakkal'dan taşınma önerisi Rabia için neredeyse hakarettir. Peregrini, yaşadığı sıkıntıları bir Batılı olarak analiz eder. Anlatıcı bu tespitleri Peregrini'nin uzmanlık alanı olan müzikle ilişkilendirerek yapar:

"Osman'ın teklifinde bu kadar kızacak ne vardı? Bu Rabia ne zaman Osman'ı anlayacak? Ne kadar bir sürü eski şeylere bağlı bir mahlûk! Kendi kendini ebediyen tekrar eden, fakat mütemadiyen uzaklaşan bir şark melodisi! Bir tek ses, bir tek arzu.. Halbuki Osman Garb'ın en muğlak bir senfonisi.. Bin bir arzu, bin bir emel!" (364).

Anlatıcı, çok açık bir şekilde Peregrini'den yana tavır alır. Rabia'nın Peregrini'yi anlamasını ister. Anlatıcının da tıpkı Peregrini gibi aklı öncelediğini söyleyebiliriz. Rabia için kullanılan "şark melodisi" ifadesi analitik olarak Batılı düşüncenin insanları tasnif ederek etkisizleştirmeye çalışmasının yerine geçer. Ona göre şark melodisi, kendini ebediyen tekrar etmektedir. Hem de aralıksız bir şekilde uzaklaşan bir melodi söz konusu edilmiştir. Tıpkı insanlar gibi müzik de gelişmeye kapalıdır. Gelişmeye kapalı olmanın doğal sonucu tekdüzeliktir, kendini yenileyememek çağın ya da hayatın olağan akışının dışında kalmaktır. Anlatıcıya göre kendisini yenileyemeyen müzik, demode olacak ve hayatın dışına itilecektir. Tıpkı Batılı akıl gibi anlatıcı da Doğunun makûs kaderinin gerekçesini bu değişime kapalı olma haliyle izah eder. Bir başka ifadeyle Sinekli Bakkal'da müzik, Doğu toplumlarının sosyolojisini somutlaştıran bir araç olarak kullanılmıştır diyebiliriz.

Romanın Doğu-Batı karşıtlığıyla ilgili belki de en önemli tespiti yine Batılı aklın adeta olguları rafine etme yaklaşımının bir tezahürü olarak yansıtılmıştır. Anlatıcı, Peregrini ve Rabia'yı Doğu ve Batı müziklerinin farklılığı kadar birbirinden uzak karakterler olduklarını şu şekilde doruk noktasına ulaştırır:

"Yalnız güzellik ölçüleri başkaydı. Onca, güzellik; genişlik, ışık, açıklık, sadelik demekti. Osman'ın güzellik ölçüleri daha karışık, daha zıt unsurların imtizacından hâsıl olan şey. Bu ikisinin arasında ebedi Şark ve Garb davası. Şimdiye kadar bundan, yalnız musikiden bahsederken haberdardılar. Şark, tek melodiler medeniyeti. Garp, orkestra ve senfoni medeniyeti" (381).

Doğu toplumları, Rabia üzerinden, güzellik mefhumuna" genişlik, ışık, açıklık, sadelik" olarak bakarken Batı toplumları için, Peregrini üzerinden, "daha zıt unsurların imtizacından hâsıl olan şey"dir. Doğu toplumlarını ifade eden kelimeler daha içe dönük, daha edilgen, daha kolektif ve

bunun sonucunda daha çatışmadan ve değişimden uzak olmak durumlarını imler. Oysaki Batı toplumlarını imleyen kelimeler ise çatışmacı, ayrıntıya önem veren, gerçeklik arayışını varlık sebebi olarak gören ve bu yüzden de hep daha cesur bir karaktere sahip olduklarına göndermede bulunur. Bu yüzden de Doğu, müzik diliyle, “tek melodiler medeniyeti” iken Batı, “orkestra ve senfoni medeniyeti”dir. “Tek melodi” ifadesindeki “tek” sözcüğü, birçok olumsuzluğu içinde barındırmaktadır. Doğu medeniyetinin tekdüzeliği, her ne kadar istikrara gönderme yapsa da gelişime karşı bir direnci, monotonluğu, monotonluğun yol açacağı bıkkınlığı, kendinden olmayana karşı öfkeyi, gelişimin önünü açacak eleştirel düşüncelere mesafeli olmayı dayatan ortak bir tutumun göstergesi olarak okurun zihnine kodlanmak istenmektedir. Genellik kazanan bu durum, zamanla ideolojik bir nitelik kazanmıştır denebilir.

Romanda müzik olgusu üzerinden en derin çatışma Selim Paşa ile oğlu arasında geçen diyalogda karşımıza çıkmaktadır. Çatışma, aynı zamanda en temel uzlaşma alanıdır. Müziğin insanları birleştiren, estetik düzlemde bir üst dil olduğuna göndermede bulunan anlatıcı, müzik üzerinden bir uzlaşmaya varmak ister. Zıt kutuplarda yer alan baba ve oğul, Rabia'nın sesini beğenme noktasında hemfikirdirler. Rabia'nın sesini ilk defa işiten Hilmi Bey, bu sese hayran kalır.

“Baba oğulun ilk birleştiği bir fikir, bir görüş, Sabiha Hanım sevincinden titredi.

-Baban da öyle düşünüyor, yavrum.

Hilmi, güya babasıyla hemfikir olmaktan çekiniyormuş gibi, oldukça mübalağalı:

-Ne kontralto... Ne zengin ses... Fakat nasıl yeknesak... Nasıl Mısır Arabı gibi inleyerek okuyor... O, daimi legatodan onu kurtarmalı!

Selim Paşa, Müstehzi bir sesle sordu:

-Legato dediğin şeyden, bir ses nasıl kurtarılır?

-Ben olsam, derhal Peregrini'yi hoca diye tutarım.

İki senede o ses, mucize haline gelir... Kimbilir, belki de Avrupa sahnelerine çıkacak bir “Prima Donna” olur. Fakat yapılamaz ki... Bu geri kafamız...

Yumuşak gözleri ‘Prima Donna’ları, sahnelerde şarkı söyleyen bir medeniyetin erişilmez hülyasının hasretiyle sulandı” (48).

Yukarıda ifade etmeye çalıştığımız tekdüzelik, bu sefer de Hilmi Bey'in ağzından ifade edilmiştir. Hilmi Bey'in Rabia'nın sesine beslediği hayranlık, Doğu dünyasını temsil eden babasıyla örtüştüğü anda angaje Batılı tiplere has bir refleksle hemen değişir. Doğu dünyasını temsil eden her değere karşı bir düşmanlık halini alır. “Mısır Arabı gibi inlemek” ifadesiyle Doğu dünyasının temsil ettiği her değere karşı bir karşı duruş hali belirginleşir. “Ne zengin ses” ifadesi ise bu güzel sesin nasıl olur da Doğuda olduğuna dair bir hayıflanma durumunun yerine geçer. Bu güzel sese yakışan Batı'dır ve hiç olmazsa en azından onun Batılı birinden eğitim alması sağlanmalıdır. Bunun için de ilk akla gelen isim Peregrini'dir. Bu sayede o ses, Avrupa sahnelerine çıkacak ve operalarda oynayan baş kadın rollerinde oynayabilecektir. Ancak bunun önündeki en büyük engel de “geri kafalığımız” diyerek içinde bulunduğu ezik ruh halini açığa vurur. Rabia'nın Avrupa sahnelerindeki halini düşünerek dâhil olmak istediği medeniyetin erişilmez hasretiyle acı çeker. Anlatıcı, Avrupa'yı mutlak hâkim olması gereken medeniyet olarak gören Hilmi Bey'in, çalışmadığı halde yaşadığı aristokrat yaşamın babası kaynaklı olduğunu annesine düşündürerek onun yaşadığı çelişkiyi ifşa eder. Bu yolla anlatıcı, Batılı olmanın sadece Batı yaşam standartlarını düşünerek ve ona karşı büyük bir hayranlık duyarak anlamlı bir zemine oturmayacağını bunun için çalışmak, üretmek gerektiğini çarpıcı bir biçimde okura dikte etmiş olur. Zira Batı, sadece

sahnede legato veya primadonna dinlemek veya izlemek değildir. Bu durumun yaslandığı fikri ve fiziki gayreti taşımak gerektiği okurun bilinçaltına kodlanmaya çalışılır. Hilmi Bey ve onun gibiler sadece işin fikri planında kalacakları için başarısızlık örneği olmaktan öteye bir anlam ifade etmeyecek ve “erişilmez hülyaların hasretiyle marazi bir ruh halini yaşayan/ yaşayacak olan kişiler olarak kalacaklardır. Kendisine faydası olmayan bu alafranga tiplerin topluma da hiçbir faydalarının olmayacağı sezdirilir.

Alafrangalık özentisi içinde olmayıp ait olduğu medeniyetin doğal temsilcisi olan Peregrini'nin yaptığı en iyi iş müziktir. Onun icrası, ait olduğu medeniyetin yansımalarını içerir. Daha çok geleneksel müzik enstrümanlarıyla sanatını icra eden Doğulu sanatçılara karşılık Batılı sanatkar, yeni icat enstrümanlarla yoluna devam eder. 18. yy'da İtalyan Bartolomeo Cristofori tarafından icat edilen piyano, Batı sanatının en müstesna, en asil enstrümanlarından biri olarak kabul edilir. Her şeyde olduğu gibi enstrüman da yaşam biçiminin bir yansımasıdır. Monoton olmayan ve sesler arasında oldukça hızlı geçişleri olan piyano, Sinekli Bakkal romanında Batı müziğinin sembol enstrümanıdır. Peregrini de bu sembol enstrümanın hocasıdır. Anlatıcı, İspanyol asıllı Peregrini'nin piyano başındaki durumunu şu şekilde aktarır:

“Yüzü çizgi içinde bir küçük adam, gözleri kor gibi. Ve elleri... Şimdi onların insanı alt üst eden havalar çalarken piyanonun üstünde uçuşunu görüyor gibi. Herkes bir tek nağme, bir tek hava çalar. Hatta Vehbi Dede bile. Fakat o eller kaç ayrı havayı birden çalıyor, nasıl adamı şaşırtan bir ahenkle hepsini birbirine meczediyor” (232).

Peregrini'nin sanatını icra ederken çaldığı şarkı ile enstrümanı bütünleşir. Bu durum her ne kadar ‘olağanüstü’ bir durum gibi gösterilmişse de aslında bu coşkun hal, tüm iyi sanatçıların ortak özelliğidir. Buna rağmen anlatıcı, Doğu musikisinin temsilcisi ve ustası Vehbi Dede'nin bile ait olduğu geleneğin yeknesaklığından kurtulamadığı ifade eder. Peregrini'yi de müstesna bir sanatçı olarak konumlandırır. Çünkü Peregrini, “kaç ayrı havayı” başarılı bir şekilde icra etme kabiliyeti gösterir. Onun asıl kabiliyeti zıt besteleri bir uyum içinde çalmasından gelmektedir. Anlatıcı, Batı müziğinin temel farkının bu bileşimden meydana geldiğini Doğu müziğinin ise adeta robotik bir uyumun ötesine geçemediğini imler.

Peregrini'nin yaptığı müziğin bir başka hayranı da roman kişilerinden Kanarya Hanım'dır. Onun müzikten beklentisi sadece “dimağa” hitap edenlerin dışındakilerdir. “Dâhi bir sada mimarının kurduğu bir sada abidesi. Yalnız riyazi bir dâhi böyle bir eser yaratabilir” (.274). Kanarya Hanım, müzik tanımına yeni bir bakış getirmektedir. Zekâ olmadan müziğin güdük kalacağı düşüncesi, müziğin taklit ve birbirinin tekrarı olmaması gerektiği düşüncesinin yerine geçer. Birbirinin taklidi olan müzikler orijinallikten uzak olacağından kalıcı olmayacaktır. Söz konusu edilen orijinallik, müziğin zamanı aşarak her dönemde hitap edeceği bir kitleye ulaşarak kalıcılık kazanmasına göndermede bulunur. Kanarya Hanım'ın ifade ettiği bir diğer husus da müzik ve mimari arasında kurduğu ilişkidir. Özellikle mimar denmesi müziğin estetik bir düzlem üzerinden inşa edilen düzeninin simgesi olarak görülmesiyle ilgili olduğu söylenebilir. Mimaride sağlamlık ne kadar değerliyse estetik de o kadar değerlidir.

Romanda yer verilen diğer bir Batı orijinli enstrüman da orgdur. İlk defa orgla tanışan Rabia, orgdan çıkan sese hayran kalır.

“Bu ses içini kavradı. Şimdiye kadar dinlediği, hatta en çok sevdiği Garp musikisinde bile ekseri o staccato, o birbirinden ayrılan sesleri azıcık yadırgardı. Halbuki bunda, bir perdenin ötekine geçişi

hissedilmiyor. Birbirine örülmüş gibi bağlanan mütemadi sesler... Kendi Kuran okuyuşunu hatırlatıyor” (336).

Rabia'nın Batı orijinli bir enstrümana karşı bu denli hayranlık duyması, onu Batı medeniyetine yaklaştıran bir durumdur. Batı müziğindeki seslerin birbirinden ayrı olması, her sesin icranın tamamlayıcı bir parçası olmasından kaynaklanır. Bir perdeden ötekine geçişteki zarafet; müziğin bütünselliğine, Kuran-ı Kerim okunuşunu hatırlaması da Doğu-Batı sentezine göndermede bulunur. Rabia'nın müzikteki bu yeni pozisyonu onun hayatının bundan sonraki safhasının seyrini de etkileyecek yeni bir durum var eder.

Sinekli Bakkal romanında müzikle ilgili en dikkat çeken diyalog, Selim Paşa ile oğlu Hilmi Bey arasında geçmektedir. Selim Paşa ve temsil ettiği cenah, oğlu Hilmi ve onun gibi alafranga tiplerin gözünde ülkenin kalkınmasını engelleyen zihniyeti simgelemektedirler. Bu engel olma halinin en önemli göstereni müziktir. Batılı müzisyenlere her zaman şüpheyle bakılmakta ve müzisyenler her zaman gözaltında tutulmaktadırlar. Bunların en bariz örneği Peregrini'dir. Zaptiye Nazırı Selim Paşa, bir dönem hareketlerinden şüphelendiği Peregrini'yi gözaltına bile almıştır. Oysaki oğlu Hilmi, babasının tam tersini düşünmektedir. Onun temsil ettiği zihniyet, Batının gelişiminin temel düsturu olarak müziği görmektedirler. Babasıyla arasındaki şu diyalog, bahsettiğimiz durumun önemli bir göstergesidir.

“-Garbi garp yapan musikileri... Onlarda hayat var, fen var..

-Bizimkinin ne kusuru var?

-Halkın tembelliği, uyuşturucu kanaati, yüksek sınıfların boş ve düşük bir sefahate dalmaları hep bu bizim inleyen, ağlayan musikimizin tesirinden” (51).

Bütün bir geri kalmayı ya da gelişmeyi musikiye bağlamanın gerçekliği ayrı bir tartışmanın konusu olmakla birlikte Hilmi'nin bu çıkışı oldukça ilginçtir. Batının ulaştığı gelişmişlik düzeyinin tek sebebinin müzik olarak düşünülmesi anlatıcının alafranga tipleri ve bu tiplerin içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermenin gerekçesidir. Hilmi, musikinin hayatı ve fenni önemli kıldığını düşünmektedir. Çalışmayan, üretmeyen, baba eline bakan Hilmi, eğlence ile ilgili konularda oldukça başarılıdır. Özellikle Batı'nın sanatta vardığı nokta hakkında birikim sahibidir. Müzikteki bu birikimine rağmen onun herhangi bir enstrüman çaldığına şahit olmayız. Ayrıca ülkemizdeki tembelliğin, uyuşukluğun, yüksek sınıfın sefahat içinde bir hayat yaşamasının sebebi “bizim inleyen, ağlayan musikimizin tesirinden”dir. Anlatıcı, her ne kadar Hilmi Bey'den yana olsa da onun bu sorumsuzluğunu görmezden gelmez. Onun, babasının eline bakarak yaşadığını belirtme gereği duyar. Sadece haldeki durumun alafranga bir tipe söyleneceği haldeki olumsuz durumdan bir zihniyetin temsilcileri ya da ilgili kişilerin tek başına sorumlu tutulamayacağını imler.

Sonuç

Sinekli Bakkal, Türk edebiyatının adından en fazla söz ettiren romanlarından biridir. Roman, Doğu ve Batı medeniyetleri ekseninde Müslüman Türk kadınının nasıl olması gerektiğiyle ilgili görüşler ortaya koyar. Romanın başkahramanı Rabia ise de yazar, roman kişilerinden ziyade vermek istediği mesaja odaklanmıştır.

Sinekli Bakkal romanının temel çatışma unsuru Doğu-Batı'dır. Din farkının sonucu olan ayrılık, kendisini hep bu çatışma üzerinden günceller. Yazar, medeniyetlere dair ayırım noktalarında devreye girerek farklılıkların önemli olmadığını belirginleştirmeye çalışır. Gelişmenin sadece bir

medeniyete ya da kültüre ait olmadığı dolayısıyla gelişmeyi sağlayacak her unsurun tereddüt edilmeden alınması gerektiği tezi kendisini belli eder.

Yazar, Doğu-Batı çatışmasını en görünür şekilde müzik olgusu üzerinden aktarır. Romanın başkahramanı Rabia, sağlam ayağı Doğu müziğinde kalmak kaydıyla Batı müziğini de başarılı bir şekilde icra eden bir sanatçıdır. Sanatçı karakterinin yanı sıra sonradan Müslüman olan İspanyol kökenli Peregrini'yle evlenerek Doğu-Batı sentezini hayatında gerçekleştirmiştir.

Doğu müziğinin tekdüzeliği, geleneksel bir yapıda ve gelişime kapalı bir karakterde karşımıza çıkar. Daha çok mistik tarafıyla kendisini belli eden bu müzik, bireyden ziyade bir cemiyetin estetik zevkini ifşa eder. 'Sanat toplum içindir' anlayışının bir yansıması olarak toplumsal bir fayda ya da toplumun ıslahı amaçlanır. Bu anlayış, gelenekselleşmiş formasyonu dayatan bir durumun açığa çıkmasına neden olur. Bu geleneksel karakterin değişmesi için çok güçlü sanatçı kimliklere ihtiyaç duyulur. Rabia da hem yeteneği hem de Batılı bir hocadan aldığı derslerle bu değişimi gerçekleştirebilmiştir.

Batının bilimdeki tutumunun bir başka yansıması müzikte karşımıza çıkar: tek kutsal insandır ve bu yüzden onun talepleri önemlidir. Batı müziği, insanın duygu dünyasından ziyade hazlarını odağa alır ve böylece bireyin hazları doğrultusunda yoluna devam eder. Batı müziği, toplumsal karakterinden ziyade bireysel karakteriyle ön plana çıkar ve 'sanat sanat içindir' şeklinde bireyselliği önceleyen çok sesli bir müzik anlayışını ifade eder. Batı müziğindeki her bir zirve, insanın dünyadaki arayışının sonucudur. Mistik müzik icrası yapan sanatçılar da bu gruba dâhildir. Roman kahramanı Peregrini, papazken kilise ile yollarını ayırarak daha içten bulunduğu İstanbul'a, Doğu toplumuna, dâhil olur. Burada yeni bir kültür ve din ile karşılaşır. İnsanlarla iletişim kurmada bir sorun yaşamaz. Bunda her ne kadar onun sanatçı kimliğinin payı varsa da kendi ifadesiyle Doğu toplumlarındaki samimiyetin de katkısı vardır.

Sinekli Bakkal'da belki de en örtük mesajlardan biri Peregrini ile ilgilidir. Roman boyunca biz hep Rabia'nın Doğu-Batı çatışmasına maruz kaldığını ve onun üzerinden bir karşılaştırmanın söz konusu edildiğini sezinleriz. Oysaki Peregrini, bu çatışma durumunun en görünür tarafıdır. Kendi toplumunda toplumun kutsallaştırdığı bireyselleşme olgusu çerçevesinde bazı dini sorgulamalara girer. Onun bu girişimi kilise tarafından aforozla cezalandırılır. O da her şeyi terk ederek kültürel ve dinsel anlamda çatışma yaşayacağı bir coğrafyaya adeta iltica eder. Doğu toplumlarındaki temel korku, Batılılaşarak kendi değerlerinden uzaklaşmaktır. Oysaki romanda en fazla kendi değerlerinden uzaklaşan kişi Peregrini'dir. O; ülkesini, ailesini hatta dinini dahi terk etmiştir. Buna rağmen hayata dört elle sarılmıştır. Müslüman bir kadınla evlenerek adeta Doğulu bir bireye dönüşmüştür. Yazar, bir Batılı'nın bu değişimi çok kolay bir şekilde gerçekleştirebildiğini ancak Doğu toplumlarının bu değişimi çok daha sancılı geçirdiğini okurun bilinçaltına kodlar.

Sinekli Bakkal romanı dönemin sosyal, siyasal hatta ekonomik yaşamına ışık tutan panoramik yönü güçlü bir eserdir. Yazar, müzik olgusu üzerinden Doğu ve Batı toplumlarına dair çeşitli tespitler yaparak görmek istediği Türkiye'ye, Türk kadınına dair önemli saptamalar yapar. Bunu yaparken de romanın kurmaca yapısına zarar vermez hatta birçok olgunun kurmaca bir formla daha güzel ve ölçülü bir şekilde sunulabileceğinin örneğini verir.

Kaynakça

Adıvar, H. E. (2007). *Sinekli Bakkal*, İstanbul: Can Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (1997). *Geleneğin Direnişi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- Batuk, C. (2013). “Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din-Müzik İlişkinine Genel Bir Bakış Denemesi”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (35), s. 45-70.
- Baydar, E. K. (2011). “19. Yüzyıl Osmanlı Padişahlarının Müzik Politikalarından Kesitler”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, S. IV(1), s. 92-111.
- Çetinkaya, Y. (2011). “Mevlevilikte Müzik Felsefesi: Mesnevî’de Aşk, Mûsikî, Ney”, *İnsan ve Toplum*, S. 1(2), s. 57-85.
- Huxley, A. (1999). *Denemeler*, çev. Usluata, A., İstanbul: Assos Yayınları.
- İmîk, Ü. (2014). *Müzik ve Medya*, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*, İstanbul: Çiviyazıları.
- Mustan Dönmez, B.; Akın Şişman, Ö. (2017). “Müzik Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar: Hümanist Felsefenin Müzik Eğitimi Açısından Önemi”, *Folklor/ Edebiyat*, S. 23(92), s. 195-208.
- Süphandağı, İ. (2013). “Batı ve Doğu- İslam Anlatı Geleneği Farkı: Temsili Dil ile Hikâye Örneği”, *İslamî İlimler Dergisi*, 8(1), s. 7-22.
- Tekin G. (2015). “Müziğin Temel Bileşenleri ve Müzik Dinlemenin Kavramsal Boyutu”, *Ulakbilge*, S. 3(5), s. 1-14.
- Uçan, A. (1994). *İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yavuzer, M. Ş. (2017). “Sait Faik’in “Bohça” Adlı Hikâyesine Göstergibilimsel Bir Bakış”, *Van YYÜ Sosyal Bilimler Enstitü Dergisi*, S. 2(Özel Sayı), s. 315-324.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Alkan, H. (2023). "A Psychoanalytic Liberal Feminist Analysis of George Moore's *Esther Waters*", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 308-317.

Halit ALKAN*

A Psychoanalytic Liberal Feminist Analysis of George Moore's *Esther Waters* **

George Moore'un Esther Waters Eserinin Psikanalitik Liberal Feminist Bir Analizi

ABSTRACT

In the nineteenth-century English society, the public sphere was associated with rationality and man whereas the private sphere was identified with morality and woman. Being deprived of education and professions, women were given the roles of wife and mother. Liberal feminism emphasizes the equality of woman with man in legal and social life. In this sense, the standpoints of Mary Wollstonecraft, Harriet Taylor, and John Stuart Mill for women's position are expressed. The analysis of the unconscious is important for examining the oppression that women were subjected to in patriarchal society. Thus the views of important psychoanalysts such as Sigmund Freud, Carl G. Jung, and Jacques Lacan are explained. This study examines women's position in George Moore's *Esther Waters* in terms of education and marriage with a psychoanalytic liberal feminist approach. Esther has an extramarital sex, has an illegitimate child and financially struggles for her son as a fallen woman. In this study, no matter how Esther tries to draw a libertarian and 'New Woman' profile, the patriarchal society in which she lives does not allow her to be liberated and she continues her life by being forced to marry.

Keywords: Woman question, Psychoanalysis, Liberal feminism, George Moore, *Esther Waters*

ÖZ

On dokuzuncu yüzyıl İngiliz toplumunda kamusal alan akılcılık ve erkekle; özel alan ise ahlâk ve kadınlara tanımlanırdı. Eğitimden ve mesleklerden mahrum bırakılan kadınlara eş ve anne rolleri tanınırdı. Liberal feminizm, kadının hukuk ve sosyal yaşamda erkeklerle eşitliğini vurgular. Bu bağlamda Mary Wollstonecraft, Harriet Taylor ve John Stuart Mill'in kadınların konumu ile ilgili görüşleri vurgulanır. Bilişaltının analizi, ataerkil toplumda kadınların maruz kaldığı baskıyı incelemek açısından önemlidir. Bu nedenle Sigmund Freud, Carl G. Jung ve Jacques Lacan gibi önemli psikanalistlerin bakış açıları açıklanır. Bu çalışma, George Moore'un *Esther Waters* eserinde kadının konumunu eğitim ve evlilik konuları açısından psikanalitik liberal feminist yaklaşımıyla inceler. Esther evlilik dışı cinsel münasebet sonucu çocuk sahibi olur ve düşmüş bir kadın olarak oğlu için ekonomik sıkıntılarla mücadele eder. Bu çalışmada Esther her ne kadar özgürlükçü ve 'Yeni Kadın' imajı sergilemeye çabalasa da, içinde yaşadığı ataerkil toplum onun özgürleşmesine izin vermez ve evliliğe zorlanarak yaşamına devam eder.

Anahtar Kelimeler: Kadın sorunsalı, Psikanaliz, Liberal feminizm, George Moore, *Esther Waters*

* Asst. Prof. Dr., Mardin Artuklu University, alkan.halit@yahoo.com  ORCID: 0000-0002-7170-6196

** This article is extracted from the author's unpublished PhD dissertation. [Research Article/Araştırma Makalesi], Received/Geliş Tarihi: 07.08.2023 Accepted/Kabul Tarihi: 13.09.2023 Published/Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1338753

Introduction

In the nineteenth century, the basic social institution in English society included the concepts of family and marriage. Women and men had separate areas in the social hierarchy. The public sphere was defined with men and rationality whereas the private sphere was defined with women and morality. The woman was confined to the home because she was considered not to have the physical strength to fight outside the home and the intelligence for decision-making. Women were considered to be weak and submissive whereas men were seen as strong and dominant. As a wife and mother, the only passion of the woman was to love her children and housework (Lerner, 1979: 134). For this reason, women were considered ‘angels in the house’. Coventry Patmore (1823-1896), in his poem *The Angel in the House*, in which he described the ideal Victorian woman, said that the woman’s duty was to please the man (2009: 293). ‘The angel in the house’ was a woman who selflessly dedicated herself to her home, children and husband (İplikçi Özden, 2016: 40). According to the traditional understanding, a young girl was raised with the belief that marriage was the unquestioning goal of her life (Reed, 1975: 105). Women did not have the right to sue and vote (Booth, 1889: 53-61). In the case of divorce, custody of the child was usually given to the father. By law, a man became the owner of the woman he had married, her property and her children. A woman who had extramarital sex was regarded as a fallen woman since adultery was intolerable (Palmer, 1910: 7, 15). Moral responsibilities such as extramarital sex did not bind the man. In the educational context, upper-class girls did not go to school but were educated at home by governesses and tutors. Governesses received narrow training in painting, music, foreign languages, and needlework. The education that girls received was very narrow and it aimed at marriage (Schreiner, 1911: 16, 23, 50). Working class girls, on the other hand, did not go to school, were hired as maids on long-term contracts and were provided with shelter.

Under the influence of Enlightenment feminists, the equality of men and women was emphasized at the Seneca Falls meeting in 1848. It was argued that women and men were created equal and had rights such as life, freedom and happiness given by their creators (Donovan, 1988: 6). After the Seneca Falls Convention, campaigns were carried out for legal rights and educational equality in the 1850s and 1860s regarding the first women’s movements in England (Caine, 1997: 91). Charlotte Perkins Gilman emphasized that women were subject to men for a living, sexual relation was an economic relation, marriage hindered freedom and equality, and thus it negatively affected women’s development (1966: 5). Sarah Grand, who first tried to define the term ‘New Woman’ in 1894, opposed the understanding that a woman’s place was in the home, and expressed the woman as a self-confident and independent person. The term ‘New Woman’ queried many assumptions, institutions, and beliefs about sexuality and marriage (Caine, 1997: 134). The term ‘New Woman’ suggested a more educated standpoint of women.

Although George Moore (1852-1933) was raised in a patriarchal society, he depicted the suffering of women through his novels and claimed a change in woman’s position in order to raise a collective awareness of the suffering experienced by women under male-dominance. This study examines the position of women in George Moore’s *Esther Waters* (1894) in terms of education and marriage with a psychoanalytic liberal feminist approach. It is important in terms of its contribution to the field of literature by examining from a male standpoint what the

social position of the woman was and whether the heroine could get rid of the position that had been assigned to her.

Theoretical Framework

Liberal feminism emphasizes woman's equality with man in legal and social life, equality of opportunity in education, and women's emergence into the public sphere. The standpoints of Mary Wollstonecraft, Harriet Taylor, and John Stuart Mill, who explain how patriarchal society considers women as two separate spheres and how it makes women dependent on men, are discussed in the context of liberal feminist approach.

Mary Wollstonecraft, in her *A Vindication of the Rights of Woman*, states that women waste their lives dreaming of finding a husband who will love them in order to exist through marriage, and explains the reason for this situation as follows: "I have a profound conviction that the neglected education of my fellow creatures is the grand source of the misery I deplore" (Wollstonecraft, 1988: 7). Wollstonecraft expresses that the education given to women turns them into petty objects of desire seeking marriage. Wollstonecraft regards women as a rational being to receive proper education: "The best education is such an exercise of the understanding as is best calculated to strengthen the body and form the heart" (Wollstonecraft, 1988: 21). Wollstonecraft sees the main way of transforming the relationship between man and woman into friendship, fulfilling responsibilities properly, and ending gender discrimination is to give women the same education as men.

Harriet Taylor, in her *The Enfranchisement of Women*, points out that the reason for gender inequality is women's exclusion from the public sphere and their confinement to private spaces in order to fulfill their household chore and maternity: "Numbers of women are wives and mothers only because there is no other career open to them, no other occupation for their feelings or their activities" (Taylor, 1994: 189). Through this discrimination in the labor force, men maintain their superiority and oblige women to serve them. According to Taylor, since the equality of men and women in society is a legal right, economic dependency of women should be ended, they should receive equal education with men, and they should be allowed to take part in the labor force.

John Stuart Mill, in his *The Subjection of Women*, argues that hindering woman's dependence on man is necessary for society's welfare: "The principle which regulates the existing social relations between the two sexes - the legal subordination of one sex to the other - is wrong itself, it ought to be replaced by a principle of perfect equality" (Mill, 1999: 3). Mill states that women's involvement in childcare and housework only prevents their creative thinking from being revealed (1999: 87). According to Mill, social rules should be rearranged to include perfect equality between women and men in terms of education, economic freedom, and profession.

Literature and the science of psychology are important in terms of examining the oppression that women are subjected to in patriarchal society. The most important question that feminism seeks to answer is why women have been inferior to men throughout human history. With the research and analysis of the unconscious, which is an important concept for psychoanalysis, a more detailed study can be made about women and the situations that women are exposed to in literature. In this context, the views of important psychoanalysts such as Sigmund Freud, Carl G. Jung, and Jacques Lacan are explained.

In the development process of his psychoanalytic theory, Freud reaches the distinction of ‘id’, ‘ego’ and ‘superego’ after undergoing changes and adjustments to it (2010: 13). Freud reveals how the personality, namely the ego, is formed by being in a relationship with the other two systems. The id which is the primitive aspect of personality is impulsive and satisfies fundamental human instincts such as sexuality and aggression without considering the conditions of reality. The ego which is identified as the part of the id seeks consciously to satisfy the uncontrolled instincts of the id under appropriate conditions. The superego, which controls the id and the ego, determines consciously the appropriateness of the behavior according to the social conditions and morality.

According to Carl G. Jung, the mind consists of three basic levels such as consciousness, personal unconscious and collective unconscious. The conscious includes memories and thoughts that enable a person to relate to the environment and reality. The unconscious, on the other hand, contains some desires, instincts and thoughts that the person is not aware of at the conscious level. The personal unconscious is located just below the conscious and the desires, memories and impulses here can be easily brought back to the conscious. Jung explains the collective unconscious as follows: “Although we human beings have our own personal life, we are in large measure the representatives, the victims and promoters of a collective spirit whose years counted in centuries” (Jung, 1974: 111). Therefore, the collective unconscious is based on the common experiences of humanity, not remembered by the individual, but shapes behavior and personality and explains the collective behavior.

The semiotic stage is an order in which male dominance is out of the question, completely owned and freely shaped by women. The symbolic stage emerges after the semiotic. According to Jacques Lacan, it is seen that male dominance is dominant in the symbolic order and women are considered inferior to men. Lacan states on the subject as follows: “It is in the name of the father that we must recognize the support of the symbolic function which, from the dawn of history, has identified his person with the figure of the law” (Lacan, 2004: 66). Thus Lacan associates the symbolic stage with the father in relation to his role as a lawmaker. The individual now acquires social identity and social roles in the symbolic order. Women who do not conform to the semiotic order are subject to the symbolic order and are guided by the unconscious thoughts therein.

According to Jung, who deals with mother types as mythological, the unconscious is full of images from the past. Jung calls these images ‘archetypes’ and calls the unconscious that hosts these archetypes ‘collective unconscious.’ According to Jung, these archetypes remain the same even as time passes and places change because the ‘collective unconscious’ is the common heritage of all humanity (1969: 152). According to Jung, depending on the relationship with the mother, daughters have four types of mother complexes in the future. In the first type complex named ‘Hypertrophy of the Maternal Element’, since Eros develops only in the form of a maternal relationship, the maternal instinct in these women turns into a desire for power that will destroy both their own personalities and the private lives of their children (Jung, 1977: 87-88). In the second type complex called ‘Overdevelopment of Eros’, when the maternal instinct in the woman is completely absent, Eros develops excessively, leading to an unconscious incestuous interest with the father (Jung, 1977: 88-89). In the third complex entitled ‘Identity with the Mother’, the daughter completely identifies with the mother and becomes easy prey for

men, being passive and submissive due to her dependence on the mother (Jung, 1977: 89-90). In the last type complex termed 'Resistance to the Mother', since the instinct of this type of woman is to resist the mother, she cannot establish a life of her own, gets married to get rid of her mother and still has problems in her marital life (Jung, 1977: 90-91). Jung's mother complexes mentioned here are supported by many sociological and cultural mechanisms in male-dominant society to maintain their own continuity.

The role model is nothing but fulfilling the duties imposed on women by the institution of motherhood in the male-dominant order. In other words, mothers are negative role models for their daughters and thus daughters cannot avoid being a part of the patriarchal order like their mothers (Turan, 2015: 139). Adrienne Rich states that the mother should be a role model for her daughter. In this sense, a woman who shows respect for her own body by not seeing it as a sex object gives the message that a woman's body is a beautiful territory to live in (Rich, 1995: 245). The most important message in this standpoint is that the mother sets an example for her daughter by way of life rather than words.

A Psychoanalytic Liberal Feminist Analysis of *Esther Waters*

Esther Waters, at the age of twenty, works as a kitchen-maid by the Barfield family in order to financially support her family in poverty; otherwise, her stepfather "would curse her, and perhaps beat her mother and her too" (Moore, 2012: 4). Esther's father, John Waters, dies when she is ten years old. Due to financial difficulties, Esther's mother is forced to make her second marriage to Jim Saunders. The baby cradle is never empty because she repeatedly gives birth to children. The male-dominant order tries to keep the woman confined to the home and to keep her dependent on the man by expecting her to give birth all the time. As Esther's mother constantly gives birth to children, her blood values drop and her health deteriorates. Worried for her mother, Esther "did not dare leave her mother, and to protect her she gave up school, and this was why she had never learnt how to read" (Moore, 2012: 22). Since Esther sees nothing other than the traditional model of motherhood from her mother and always being secondary to the family and society, she too becomes a copy of her mother. Her mother becomes a negative role model for Esther. In this context, there is a process of adaptation between mother and daughter. Esther has identity integrity and adaptation with her mother. Esther, who is deprived of education, can be a maid only for a very low wage. Wollstonecraft states that girls learn something of music, drawing and geography, but they do not know enough (1994: 25). Therefore, girls should make an effort to use their intelligence in the best way.

Esther, who could not find anything to do other than sewing or going for a walk on long summer evenings, "wondered if a young man came to her" (Moore, 2012: 36). Esther sees nothing wrong with desiring a boyfriend. As Wollstonecraft states, since a young girl is raised innocent and ignorant about sexuality until the moment of marriage, it is accepted that the feelings of loyalty to the family and motherhood are at her core (1988: 27). According to Freud, sexuality is not an impulse, but an instinct from childhood, which is a combination of pleasures experienced by the body. Adult sexuality seeks pleasures that are remembered and experienced from childhood. In this context, as an adult, Esther seeks pleasures that she remembers from infancy.

William, whose father died when he was a child, works as a footman by the same family. Being inexperienced, Esther falls in love with William. Mrs. Latch forbids her son William to bet;

however, he tells Esther, “that’s what women are—they are that short-sighted” (Moore, 2012: 40). Since women are deprived of proper education due to the prejudice of the patriarchal order, William considers his mother to be closed-minded to understand him. When Esther and William walk outside at a night, he puts his arm around her shoulder and whispers, “she was his wife” (Moore, 2012: 62). He wants to have an extramarital sex with her. Esther is torn between the id and the superego in the context of structure of personality theory. Esther’s id wants to get closer to William; however, her superego suggests that it would not be right to have an extramarital sex. The ego tries to fulfill the id’s uncontrolled wishes on favorable terms, and convinces Esther that William loves her, thereby getting Esther closer to him. Esther acts under the influence of the id and has extramarital sex with William, thinking that he will marry her. Esther is directed by unconscious thoughts about female dominance from the semiotic stage, considering this sexuality not as a fall, but as a free expression of her feelings for him. Thus Esther can be regarded as a representative of the ‘New Woman’ attributing to the liberal woman being aware of her rights in contrast to the conventional perception of the nineteenth century ideal woman.

The next day, William states that he cannot marry Esther unless he earns enough money. According to Mill, women are subjugated by men, deprived of political rights and cannot struggle with them because women are not free (1859: 64-66). While opposing dominant notions of male sexuality, Mill also challenges dominant Victorian notions of female sexuality. Esther realizes that William is very close with Peggy, the young lady of the wealthy Barfield family. Esther both loves and is jealous of William and comes to the point of injuring him with a knife. Jealousy with its psychological dimension may occur “when a person lacks what another has and either desires it or wishes that the other did not have it” (Parrott, 1991: 4). Thus Esther gets jealous thinking that Peggy receives William’s love and throws a knife at William to make Peggy lack this love. By evening, William runs away with Missy Peggy. Realizing that William has abandoned her, Esther is at a loss due to her pregnancy. In this context, feeling of abandonment in psychology is the feeling of emotional deprivation and loss of support seen in people who have lost a loved one they trusted (Corsini, 2002: 1). When rumors spread about Esther’s pregnancy, Mrs. Barfield feels sorry for her: “My poor girl! you do not know what trial is in store for you. A girl like you, and only twenty! ...Oh, it is a shame!” (Moore, 2012: 74). Esther leaves Barfield family since she is regarded as a fallen woman who is seduced by a man.

After returning to her family, Esther tells her mother about her pregnancy. Since Esther’s mother is also pregnant, she tells her daughter, “it is the children that breaks us poor women down altogether” (Moore, 2012: 81). Esther and her mother are in a spiritual identification which stems from the hereditary bond between mother and daughter in psychology. As Dennis Coon and John O. Mitterer state, genetic studies show that intelligence, certain mental disorders, temperaments, and other complex traits are affected by heredity, and thus this situation may affect the personality (2010: 390). Esther also has some personality traits that are passed on to her from her mother in the context of the common identity acquisition between mother and daughter. While the mother can bear the pain she has suffered for her children, Esther struggles for her baby despite all the difficulties in life.

When Esther’s mother, Mrs. Saunders, tastes the steak she is cooking for her alcoholic husband, her husband sees her and punches her in the face. Esther tries to comfort her mother by hugging

her. Esther tells her mother, "You was always that soft with him, mother; he never touched me since I dashed the hot water in his face" (Moore, 2012: 81). In contrast to her mother's submissiveness to her husband, Esther objects her stepfather Jim. In a psychiatric context, it can be thought that Esther uses 'denial' as one of her defense mechanisms with this behavior. As Anna Freud puts it, the method of "denial is a defense mechanism which involves a refusal to accept reality, thus blocking external events from awareness" (1993: 93). Esther uses the aforementioned defense mechanism as she knows that patriarchal society does not allow women to really oppose their husbands. Thus it can be assumed that Esther is not a daughter who comes under her stepfather's dominance because she is directed by unconscious thoughts about female dominance from the semiotic stage. Despite learning about his stepdaughter Esther's misfortune, Jim wants her to leave the house: "We wants no bastards 'ere.... And a nice example, too, for the other children! No, I won't 'ave it!" (Moore, 2012: 89). Although Jim does not tolerate a fallen woman, he accepts the offer of a weekly wage by Esther for staying.

After Esther gives birth to a boy, her sister Jenny visits her at the hospital and tells her that their mother, Mrs. Saunders, died from weakness and extreme exhaustion after giving birth to a stillborn baby. Jenny also tells her that her father has lost his railroad job and will immigrate to Australia with his children because he is bored with England. Esther, who is left alone in England with her baby, works as a maidservant and wet nurse to raise her illegitimate son. After learning that Esther has an illegitimate child, her employer Harold informs his mother, "we can't have loose women about the place. They all can tell a fine story; the world is full of impostors" (Moore, 2012: 141). It is possible to associate Harold with narcissistic personality disorder which is characterized by superiority, lack of empathy, and hypersensitivity to the reactions of others, and thus narcissistic individuals are often annoying, phallic, and difficult people (Black and Andreasen, 2014: 481). Harold, who has this psychological disorder, believes in his own superiority and treats people around him in a humiliating way. Nevertheless, Esther is dismissed from her work. Women who have illegitimate children, like Esther, have to live in constant poverty, hunger and disease in the male-dominant order.

After nine years, Esther encounters William who explains her that he has divorced Peggy due to her cheating on him and that he has no children from her. William states that his mother, Mrs. Latch, died a few years ago. After being informed about his son, Jackie, William decides to leave his money to him, "I've plenty of money to treat you. I should like to make it up to you" (Moore, 2012: 166). In the nineteenth century, as long as the father was alive, the mother had no legal power over the child (Stephen, 2003: 301). William buys clothes and a toy boat for his son Jackie. When Esther finds out about this situation, she breaks the toy boat and reacts against William as follows: "With the present of a suit of clothes and a toy boat you try to win his love away from his mother" (Moore, 2012: 188). Esther's overly oppressive mother role can be explained by the mother complex named 'Hypertrophy of the Maternal Element'. These types of mothers impose their maternal instinct with power-hunger to destroy their children's private life. Since Esther has no sexual relation with anyone other than William, she is not a fallen angel and thus William marries Esther, the mother of his son, Jackie. Esther becomes the submissive woman of the house because she is directed by unconscious thoughts about male dominance from the symbolic stage. Adopting the angelic wife role, Esther does not oppose William's gambling on horse racing by justifying, "it would be wrong of me to set myself

against my husband” (Moore, 2012: 232). In this context, it can be said that Esther acts in line with Jung’s ‘collective unconscious’. Esther’s obedience to her husband, just as Esther’s mother obeys her husband, can be explained by the mother complex called ‘Identity with the Mother’. Esther, like her mother, is submissive to her own husband. Since Esther is a character stuck in between, she can be associated with the concept of split personality or dissociative type in psychiatry. It is a state defined by the presence of two personalities that repetitively control an individual’s behavior (Statt, 2003: 47). On the one hand, Esther draws a ‘New Woman’ profile that is beginning to change, and on the other hand, she is a woman who adheres to traditional values. As Harriet Taylor Mill and John Stuart Mill put it, typical Victorian women were taught to regard their self-abasement as their dignity (1970: 118). Due to her duty as a wife, Esther values the interests of her husband and son above herself. After being married to William for seven years, Esther’s son Jack becomes fifteen years old and is successful at school. Being fined a large sum for betting, losing all his money in the bet, and not recovering from lung inflammation, William expresses his true love for Esther and his son in regret of wasted time and dies next by them. Despite choosing marriage as a means of salvation, Esther pays for William’s burial and becomes poor again at the age of thirty-eight.

Esther comes back to Mrs. Barfield’s service which is her starting point: “Eighteen years had gone by, eighteen years of labor, suffering, disappointment” (Moore, 2012: 311). Although Mrs. Barfield inherits from her father, it is legally transferred to her husband through marriage and then is operated by her son who loses the farm due to betting. Women suffer in consequence of their economic dependence on men. Esther refuses to remarry so that she avoids falling under domination of a husband: “Marry and begin life over again! All the worry and bother over again! Why should I marry?—all I live for now is to see my boy settled in life” (Moore, 2012: 323). Esther is directed by unconscious thoughts about female dominance from the semiotic stage. According to her, women have dominance, and the women also have power over men. Being illiterate, Esther can become a maid only as a profession in the patriarchal order. Therefore, it can be thought that Esther could not reach a free life that she would shape herself due to the rules of the society she lives in. When Jack comes in his military uniform to see his mother Esther, she considers herself rewarded for her uphill struggle for her son: “She was only conscious that she had accomplished her woman’s work—she had brought him up to man’s estate; and that was her sufficient reward” (Moore, 2012: 326). Jack thanks Mrs. Barfield for her kindness to his mother. When the relationship between Esther and her son Jack is examined, the differentiation-conflict situation between the mother and the son is not seen between Esther and her son Jackie because Jackie does not reject her after his first relationship with his mother, and thus his integrity and devotion to his mother continue.

Conclusion

Feminism emerges in order to put an end to the oppression of woman who has been suppressed and oppressed for centuries. Wollstonecraft, Taylor, and Mill explain that the patriarchal order deprives women of political and legal rights in order to confine them to the house and eventually give them no choice but to marry. They state that women should receive equal education as men and be included in the public sphere to become financially independent.

Along with liberal feminism, the views of important psychoanalysts such as Sigmund Freud, Carl G. Jung, and Jacques Lacan about unconscious, semiotic and symbolic stages and mother

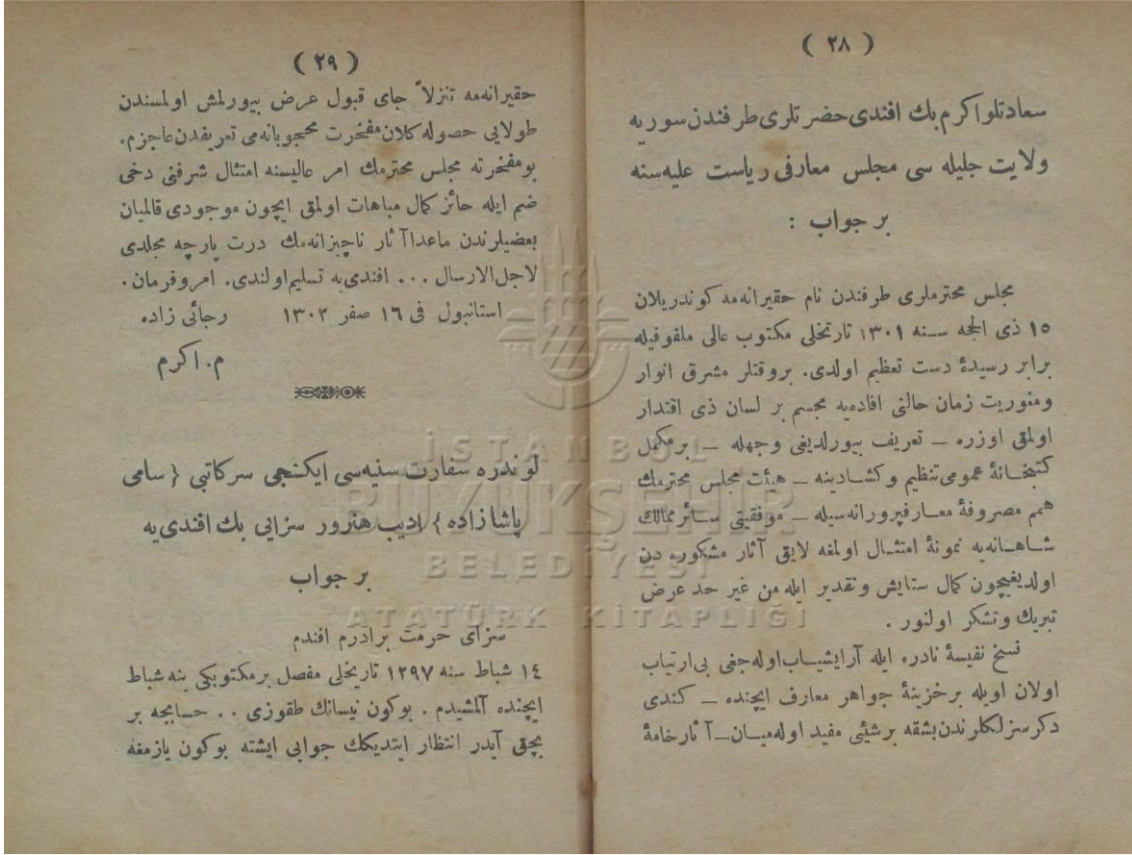
complexes are explained. Accordingly in this study, the psychiatric symptoms of the psychological disorders of the novel characters are also explained. The heroine Esther is directed by unconscious thoughts about female dominance from the semiotic stage and acts contrary to the expectations of male-dominant society from women. In a male-dominant society, Esther is forced to work as a maid because she is not allowed to receive the necessary education providing her with profession. Experiencing the mother complex named 'Hypertrophy of the Maternal Element', Esther imposes her maternal instinct with power-hunger, even to the point of destroying her child's private life. Experiencing the mother complex called 'Identity with the Mother', Esther copies her mother's identity to herself. Thus Esther has an identity integrity and adaptation with her mother because, like her mother, she obeys her own husband. There is no differentiation-conflict situation between Esther and her son Jackie. Since Jackie did not enter the symbolic order after his first relationship with his mother, he does not reject her, and his integrity and devotion to his mother continue.

In this study, no matter how Esther tries to draw a libertarian and 'New Woman' profile, the patriarchal society in which she lives does not allow her to be liberated and she continues her life by being forced to marry. As seen in Esther's case, there is prejudice imposed by the patriarchal order on woman. The reason for this is that the patriarchal order does not give woman the same educational opportunity as man. For the emancipation of women, their education should be taken to forefront.

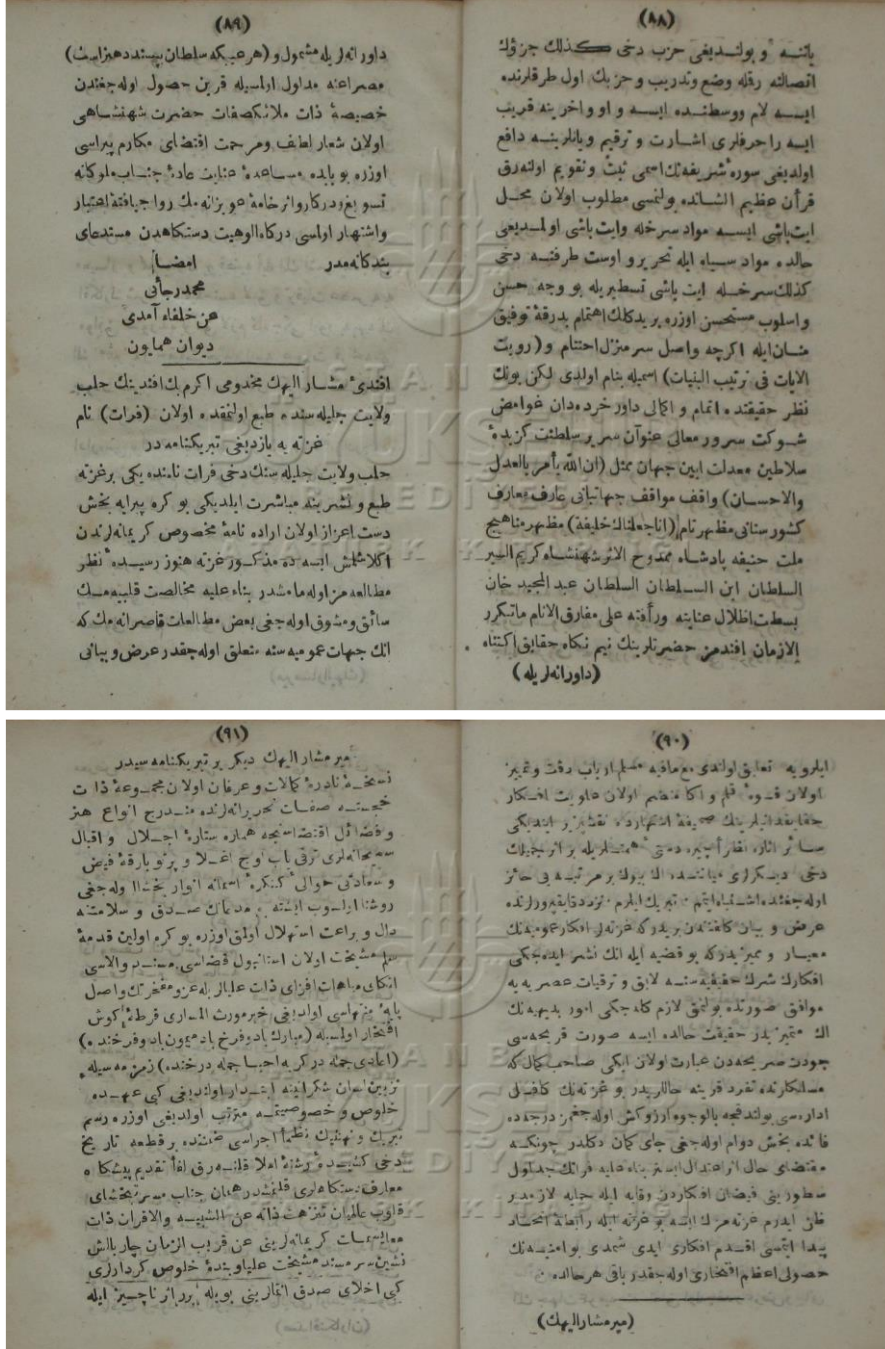
References

- Alkan, H. (2018). *Psychoanalytic Liberal Feminist Approach to Women's Position in George Eliot's "Middlemarch", Sarah Grand's "The Heavenly Twins" and George Moore's "Esther Waters"*, Unpublished PhD Dissertation, Ankara University Graduate School of Social Sciences: Ankara.
- Black, D. W.; Andreasen, N. C. (2014). *Introductory Textbook of Psychiatry*, Washington and London: American Psychiatric Publishing.
- Booth, C. (1889). *Life and Labour of the People Living in London*, London: Pantheon.
- Caine, B. (1997). *English Feminism 1780-1980*, New York: Oxford University Press.
- Coon, D.; Mitterer, J. O. (2010). *Introduction to Psychology: Gateways to Mind and Behaviour*, Belmont: Wadsworth.
- Corsini, R. J. (2002). *The Dictionary of Psychology*, London: Brunner Routledge.
- Donovan, J. (1988). *Feminist Theory*, New York: The Continuum Publications.
- Freud, A. (1993). *The Ego and the Mechanisms of Defence*, London: Karnac Books.
- Freud, S. (2010). *The Ego and the Id*, United States: Pacific Publishing Studio.
- Gilman, C. P. (1966). *Women and Economics*, New York: Harper & Row.
- İplikçi Özden, A. (2016). *French Feministic Approach to Mary Elizabeth Braddon's "Lady Audley's Secret", Ellen Price's "East Lynne" and Anne Bronte's "The Tenant of Wildfell Hall"*, Unpublished PhD Dissertation, Ankara University Graduate School of Social Sciences: Ankara.
- Jung, C. G. (1969). *The Collected Works of C. G. Jung* (Vol. 8), London: Routledge & Kegan Paul.
- Jung, C. G. (1974). *Memories, Dreams, Reflections*, London: Collins.
- Jung, C. G. (1977). *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Lacan, J. (2004). *Écrits: A Selection*, trans. Fink, B., London: W.W. Norton & Company.

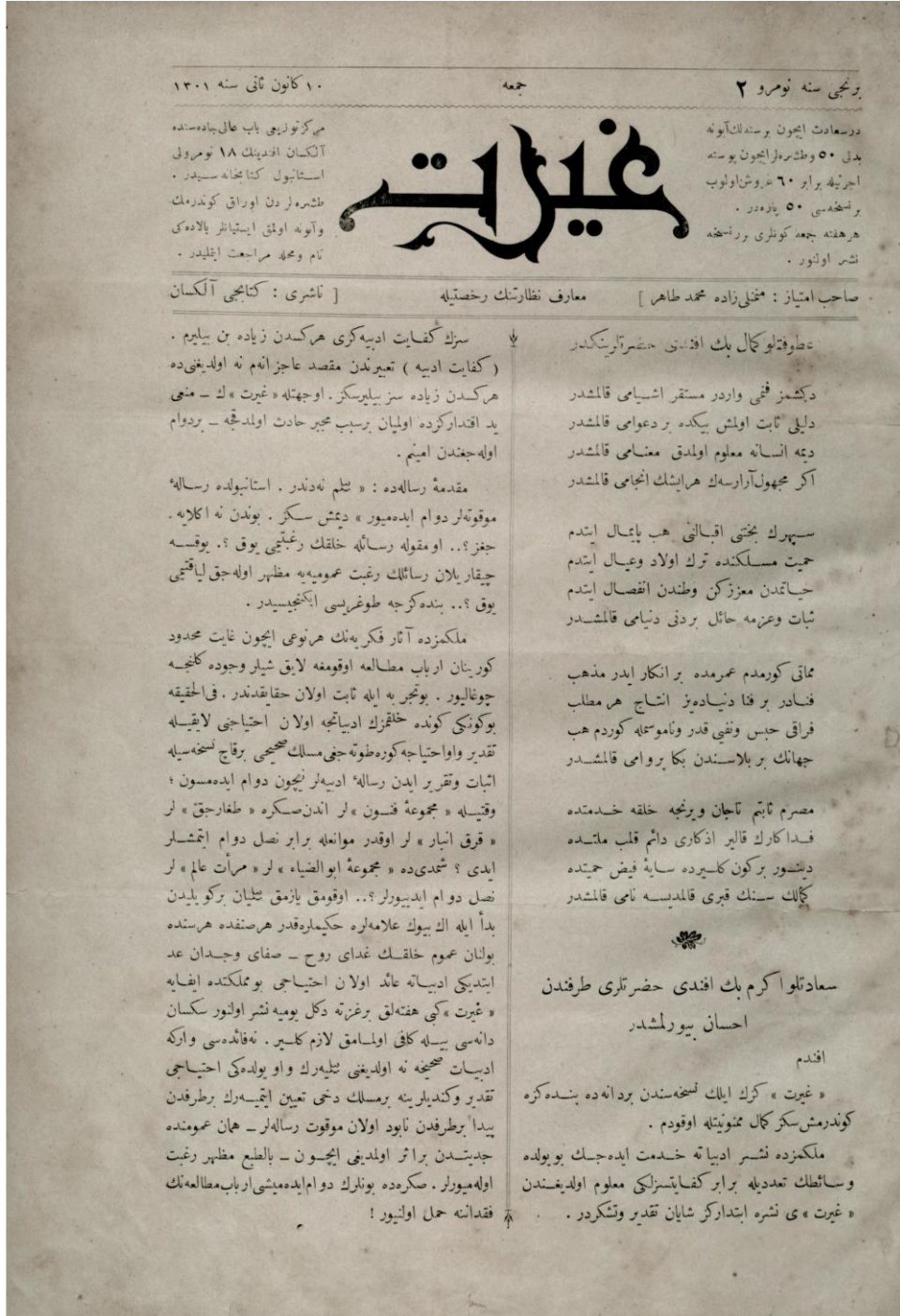
- Lerner, L. (1979). *Love and Marriage: Literature in its Social Context*, London: Arnold.
- Mill, J. S. (1859). *On Liberty*, London: Humanities.
- Mill, J. S. (1999). *The Subjection of Women* (1869), Pennsylvania: A Penn State Electronic Classics Series Publication.
- Moore, G. (2012). *Esther Waters*, Oxford: Oxford University Press.
- Palmer, J. (1910). *Records and Chronicles*, London: Courtauld.
- Patmore, C. (2009). “Angel in the House”, *The Secret Agent*, Toronto: Broadview Press.
- Parrott, W. G. (1991) “The Emotional Experiences of Envy and Jealousy”, *The Psychology of Jealousy and Envy*, ed. Salovey, P., New York and London: The Guilford Press, pp. 3-30.
- Rich, A. (1995). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York: Norton.
- Reed, J. R. (1975). *Victorian Conventions*, Ohio: Ohio University Press.
- Schreiner, O. (1911). *Women and Labour*, London: Fisher Unwin.
- Statt, D. A. (2003). *A Student's Dictionary of Psychology*, East Sussex: Psychology Press.
- Stephen, H. J. (2003). *New Commentaries on the Laws of England* (Vol. 2), London: Butterworths.
- Taylor Mill, H.; Mill, J. S. (1970). *Essays on Sex Equality*, ed. Rossi, A. S., Chicago: University of Chicago Press.
- Taylor, H. (1994). “The Enfranchisement of Women”, *Sexual Equality: Writings by John Stuart Mill, Harriet Taylor Mill and Helen Taylor*, ed. Robson, A. P. – Robson, J. M., Toronto: University of Toronto Press, pp. 178-203.
- Turan, Y. Z. (2015). *An Analysis of Mother-Daughter Relationship in Doris Lessing's "The Good Terrorist", Kate Atkinson's "Human Croquet" and Marina Warner's "The Leto Bundle" Novels within the Context of Postmodern Literary Theories*, Unpublished PhD Dissertation, Ankara University Graduate School of Social Sciences: Ankara.
- Wollstonecraft, M. (1988). *A Vindication of the Rights of Women*, ed. Poston, C. H., New York: W.W. Norton & Company.
- Wollstonecraft, M. (1994). *Thoughts on the Education of Daughters*, Oxford and New York: Woodstock Books.



Fotoğraf 1. Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Bed'avi'ul İnşa*'da yayımlanan bir mektubunun orijinal hâli.



Fotoğraf 2. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Letâif-i İnşâ*'da yayımlanan bir mektubunun orijinal hâli.



غیرتی نشر اتمکدن مقصدم مقدمه سندهده عرض ایتدیکم
کبی وطنه آز چوق بر خدمت ابراز ایده نیتلکدن عبارتدر
بومقصدک حصولی ایسه ایک شیه میسر اولور بری رساله تک
مندرجاتی دائره ادب و تربیه نی تجاوز ایتلمک و مباحثی
خلقک نظر رغبتی جالب اوله جق صورتده بولنقددر
بوخصوصه قدرت عاجزانه مک یتدیکی قدر چالیده جغ .
بری ده افندمز ککی دهات ادبامزک آثاریه ترین
ایتمسیدرکه بواحق لطفکرله ممکن اولور .

رساله رغبت عمومیه مظهر اوله یلورسه هج شیه
ایتم که بوسمادتک حصولی بنده کرده - تلطیفاً - وجودی
تشریح یور یلان کفایت ادبیه ایه دکل حسن نظر اویسانه کر
سایه سنده میسر اولورکه غیرتک اکا مظهریتی بو تاطیفنامه
استادانه کرله مبشردر .

سعادتلو حامد بک افندسنت بر مکتوب ایلیدرکه

ادبامزک الکی یوکی اولان برذاته

کوندرمشیددی

استاد محترم برادر مکرم افندم

براز راحتسز لنگر اولدیغی ایشتمدکم جهته برنجی
مکتوبی تعقیبه مجبور اولدم . هرکله باشلادیغی مختارده
نخله نیچون کسیدیکر ؟ وطنندن جقان برآمد خاطرندن دهی
چیغق لازم کایور؟ بنسه سزه بورادن کندی اخطار ایه
مقابله ایه اجبار ایده جک حالی بر مکتوب یازمشیدم وصولی
(....) دن استخبار ایتدم بوکاده تشکرا اولور و فاسزلق تعمیرینی
سزک حقکرده یاد اتمک بزه یاقتماز و فاسز دکل اما بک
قیدسز اولورسکر بوکاده سبب ؟ بیلورسکرکه سز بزه نه
یایسه کر بزم سزه کوجنک احتمالز بوقدر کاشکی بو حقیقی
تسیدیکر ؟

بنده بر عجب خسته لغه اوغرام که ایکی آیدر قورتیه .
میورم شونک ایچون عجائب که بی کجه لری راحتسز کوندز .
لری ده راحته مجبور ایدیور هضمسز لقتدن حاصل اوله بر نفس
طفاقلی چکیورم کتاب اوقوبه میورم یازمه میورم اوقور یازارسه
کجه راحتسز لقم آرتیور تألیف هوسی باقی ایسه ده وجود
فانیلکی کوسستمکه باشلادی تبدیل هوا ایچون بومبایدن
جوارددی طماغاره نقل مکان ایشتمد هالایا سلسله سندن
بریاچه دیه بیلیم اوقدر بوکسک فکر شاعرانه مک وطنه

انصاف ایده لم : بوکونکی کونده عجمانه فتحک به لری
حایر معناسز غزللر - ترکیسیند عباره لری شامل کولنج
مقاله لر - شونک بونک حقدده تعرضلر، مذمتلر تریفلر -
اطفال مکاتبی کولدریمکه اکلندیزیمکه مخصوص مسخره قتلر
و خصوصیه ترقی آرزوی عمومیسنه منافی اعجوبه وسقیم
فکرلر کبی هج برکیمسه یه ذره قدر فائده سی اولمقدن بشقه
اذهان نور سیکان ایچون بیسایغی سم مهلبک درجه سنده
مضر اولان مندرجات مردوده و مستکره سیله « بر رساله »
ادبیه « یه - هراوقودنی شیده بر فائده جیده ارایان
اکثریت ارباب مطالعه رغبت ایتزه معذور دکلیدر ؟
واقعا اوله مسخره مجموعه لردده ابتدای ظهورلرنده
رواجلری کوریلورسه ده اورواج دائمی اوله من: مسخره لقتدن
محظوظ اولانلرده برکون اولور اندن اوصانلیر . اوصانلیه جق
آثار ایسه عصر ممتاز پادشاهینک ترقیات ادبیه سیله متناسب
اوله رق فکر آلیاقت و تراهتی - لفظاً سهولت و لطافتی حاش
اولان شیلردرکه هرکس ایچون مونس روح، ندیم وجدان
اولغه شایندر .

بته تکرار ایدرم : کفایت ادبیه کری بیلیم + امید
ایدرم که رساله کری - اوقویانلرجه هم استفاده نی هم ده
تلذذی موجب اوله جق مواد نافعیه، آثار نفسیه حصر ایدر
و بوجیتیه ارباب حسد و غرضک بالطبع اوغرا به جق فکر
تعرضاته مقابله و پیوده مناقشه به تنزل ایتیه رک مسلبک
ادبیه کرده دوام و خدمت جیده به اقدام ایلرسکر .
سز دن غیرت ادبانه .. خلقتدن رغبت مشوقانه .. باقی
جناب حقدن توفیق ایتیم اقدم .

فی ٧ کانون ثانی سنه ١٣٠١

رجائی زاده

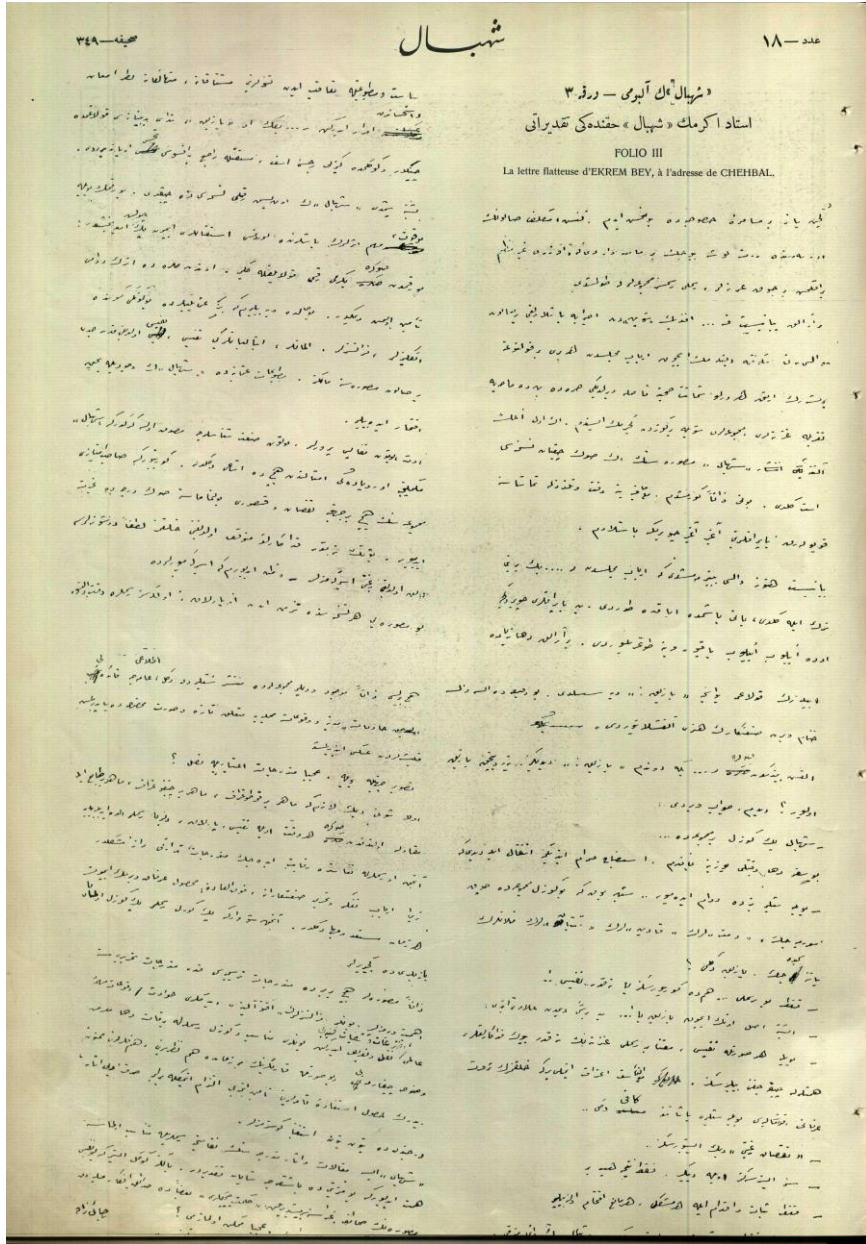
م . اکرم

مقابله

استاد محترم اقدم حضرتلری

شوالفاتنامه کری کمال افتخار ایه رساله مه درج ایتدم
استادینک بویه تشویق و ترغیبته مظهر اولدیغی کوردکجه
طهارک شوق و غیرتی نه مرتبه وارده جغنی افندمزده
تصور بیورم بیلرسکر دنیاده انکاری قابل اولیان حقایقده .
ندرکه انسان بر صورتله تشویق کورمدکجه بک کوچ ترقی
ایدر یاخود هج ایدمز مکرکه طبیعی مهتاب کبی ظلت
یاس ایچنده کشایش بولان دهات اوله .

Fotoğraf 3. Recaizade Mahmut Ekrem'in Menemenlizade Mehmet Tahir'e yolladığı ve Gayret mecmuasında yayımlanan mektubun orijinal hâli.



Fotoğraf 4. Rezaizade Mahmut Ekrem'in el yazısıyla Şehbal mecmuasında yayımlanan mektubunun orijinal hâli.



Fotoğraf 5. Recaizade Mahmut Ekrem'in Celâl Nuri Bey'e yolladığı ve *Yarın* mecmuasında yayımlanan mektuplarının orijinal hâlleri.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Tonga, N. (2023). "Recaizade Mahmut Ekrem'in Kitaplaşmamış Mektupları", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 318-362.

Necati TONGA*

Recaizade Mahmut Ekrem'in Kitaplaşmamış Mektupları**

Unbooked Letters Of Recaizade Mahmut Ekrem

ÖZ


Modern Türk edebiyatının kurucu isimlerinden Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914); roman, şiir, hikâye, piyes, makale, edebî tenkit, edebiyat teorisi, mektup gibi edebiyatın hemen her türünde eserler vermiş velut bir şahsiyettir. Zaman içinde edebiyatımızın bu önemli isminin külliyatının neşri hususunda bazı çalışmalar yapılmıştır. Bununla birlikte Recaizade Mahmut Ekrem külliyatının tamamlanamadığı, yazara ait bazı hususi/resmî mektupların antoloji ve biyografi türünden kitaplar ile mecmualarda kaldığı görülmektedir. Bu makalede yazarın kitaplaşmamış yirmi mektubu yayımlanarak değerlendirilmeye ve edebiyat tarihine katkı sağlanmaya çalışılacaktır. 1868-1913 yılları arasında yazılan bu mektuplardan on iki tanesi *Bedâyi'ül İnşâ*, *Letâif-i İnşâ* ve *Son Asır Türk Şairleri* adlı kitaplarda; sekizi ise *Revnağ*, *Gayret*, *Şehbal*, *Servet-i Fünun*, *Resimli Kitap* ve *Yarın* mecmualarında neşredilmiştir. Büyük bir kısmı Latin harfleriyle ilk defa neşredilen bu mektuplar, Ekrem'in biyografisine katkı sağlamalarının yanı sıra yazarın dilindeki ve üslubundaki değişimler ile yazdıkları dönemin zihniyetini yansıtmaları bakımından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Recaizade Mahmut Ekrem, Tanzimat Dönemi, mektup, antoloji, mecmua.

ABSTRACT

Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914), one of the founding names of modern Turkish literature, is a prolific author who produced works in almost every genre of literature such as novels, poems, stories, plays, articles, literary criticism, literary theory and letters. Over time, some studies have been carried out on the publication of the corpus of this important name of our literature. However, it is seen that the corpus of Recaizade Mahmut Ekrem could not be completed, and some private/official letters belonging to the author remained in anthology and biography books and magazines. In this article, the author's twenty unpublished letters will be published and evaluated and will be tried to contribute to the history of literature. Twelve of these letters written between 1868-1913 are in the books called *Bedâyi'ül İnşâ*, *Letâif-i İnşâ* and *Son Asır Türk Şairleri*; eight of them were published in *Revnağ*, *Gayret*, *Şehbal*, *Servet-i Fünun*, *Resimli Kitap* and *Yarın* magazines. These letters, most of which are to be published for the first time in Latin alphabet, are important in terms of contributing to Ekrem's biography as well as reflecting the changes in the author's language and style and the mentality of the period in which they were written.

Keywords: Recaizade Mahmut Ekrem, Tanzimat Period, letter, anthology, journal.

* Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, necati.tonga@gmail.com  ORCID: 0000-0002-5937-2808.

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 25.08.2023 Kabul Tarihi: 07.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1350113

Giriş

Modern Türk edebiyatının öncü isimlerinden Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914); şiir, roman, hikâye, tiyatro, mektup, makale, tercüme, edebî tenkit gibi edebiyatın hemen her türünde eser vermiş oldukça velut bir şahsiyettir. Küçük yaşta babasından Arapça ve Farsça öğrenen Recaizade Mahmut Ekrem, Beyazıt Rüştüyesi'nde ve Mekteb-i İrfan'da öğrenim görmüştür. Hariciye Nezareti Mektubî kaleminde çalışırken “bir yandan Leskofçalı Galib ve Hersekli Arif Hikmet Bey gibi divan şiiri taraftarı isimlerle yakınlık kurmuş bir yandan da Namık Kemal, Âyetullah Bey gibi yenilikçi fikirlere sahip isimlerle tanışmıştır.” (Uçman, 2007: 503). İlk kalem temrinlerini *Tasvir-i Efkâr*, *Terakki* ve *Hazine-i Evrak* gibi süreli yayınlarda neşreden yazarın bu dönemde Namık Kemal ve Abdülhak Hamid Tarhan'la mektuplaşması edebiyat hayatına yön veren âmillerden biri olur. Nitekim Namık Kemal, 1867'de Fransa'ya giderken *Tasvir-i Efkâr*'ın yönetimini istidat gördüğü bu genç edibe bırakmıştır.

Afife Anjelik adlı piyesi 1870'te yayımlanan Recaizade Mahmut Ekrem, ardından *Nağme-i Seher* (1871) ve *Yadigâr-ı Şebab* (1873) adlı şiir kitaplarını, *Atala yahut Amerika Vahşileri* (1873) ile *Vuslat yahut Süreksiz Sevinç* (1875) adlı tiyatrolarını neşreder. 1878-1887 yılları arasında Mekteb-i Sultanî ve Mekteb-i Mülkiye'de hocalık yapan Ekrem, bu okullara okutulmak üzere hazırladığı ders notlarını *Talim-i Edebiyat* (1882) adıyla kitaplaştırır. “Döneminde hayli tartışmalara yol açan bu kitabın yayımlanmasının ardından Recaizade Mahmut Ekrem “ustad” unvanıyla anılmaya başlar.” (Parlatır, 1985: 3). 1882-1884 yılları arasında üç cilt hâlinde yayımladığı *Zemzeme* vesilesiyle Muallim Naci ile edebî tartışmalara girişen Recaizade Mahmut Ekrem, 1884'te edebî eleştiri türündeki *Takdir-i Elhan* adlı kitabını neşreder.

İlerleyen yıllarda şiirlerini *Tefekkür* (1886), *Pejmürde* (1895), *Nijad Ekrem* (1900), *Nefrin* (1916) adlı kitaplarında bir araya getiren Recaizade Mahmut Ekrem; hikâyelerini *Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi* (1891) ve *Şemsa* (1895) adlı iki kitapta toplar. Ömrünün son demlerinde *Çok Bilen Çok Yanılır* (1914) adlı bir piyese imza atan yazarın, edebiyat tarihimizde yer etmesini sağlayan esas eseri *Araba Sevdası* (1896) olmuştur. Bihruz Bey örneğinde Tanzimat sonrasında orataya çıkan züppe tipleri hicvetmek gayesiyle yazılan *Araba Sevdası*, edebiyat tarihimizin ilk realist romanı kabul edilmektedir.

Mehmet Kaplan *Tevfik Fikret* adlı monografisinde, Recaizade Mahmut Ekrem'in edebiyat tarihimizdeki yeri ile ilgili şu önemli tespiti yapar: “Ekrem'in edebiyat tarihimizdeki rolü birkaç bakımdan önemlidir: Bunlardan ilki Tanzimat'tan sonra gelen yeni edebiyatın basit de olsa estetiğini yapmasıdır. O, Muallim Naci ve arkadaşlarının yeniden canlandırmak istedikleri eski edebiyat karşısında yeninin sağlam ve emin müdafiliğini üstlenir. Bunlardan daha da önemlisi Namık Kemal ve Hâmid'inkinden ayrı bir duyuş tarzıyla Servet-i Fünun nesline zemin hazırlar.” (1987: 20).

Denilebilir ki Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, *Nijad Ekrem* gibi edebî eserleriyle olduğu kadar *Talim-i Edebiyat*, *Takrizât* ve *Takdir-i Elhan* gibi edebiyat teorisi ve edebî tenkit türündeki kitaplarıyla da kendinden sonraki nesli etkileyen bir isim olmuş; Edebiyat-ı Cedide topluluğuna zemin hazırlayarak yeni edebiyat anlayışının edebiyatımızda yerleşmesini sağlamıştır.

Zaman içerisinde Recaizade Mahmut Ekrem'in külliyatını yayınlama hususunda pek çok ismin çeşitli çalışmalar yaptığı görülür. Bu çalışmalardan belli başlılarını şöyle sıralayabiliriz: *Araba Sevdası* romanı çeşitli yayınevleri tarafından defalarca basılan Ekrem'in şiir, hikâye ve roman

türlerinde kaleme aldığı eserleri bir bütün hâlinde İsmail Parlatır, Nurullah Çetin ve Hakan Sazyek tarafından *Recâizade Mahmut Ekrem: Bütün Eserleri* adıyla üç cilt hâlinde yayınlanmıştır (1997). Ekrem'in edebiyat nazariyatı ve belagat alanındaki ufuk açıcı kitabı *Talim-i Edebiyat*, ilk olarak Murat Kacıroğlu tarafından Latin harflerine aktarılarak neşredilmiştir (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011). *Talim-i Edebiyat*'ın Latin harfli ikinci baskısı ise Furkan Öztürk tarafından yapıldı (2016). Öztürk, çalışmasında *Talim-i Edebiyat*'ı üç litografya ve iki matbaa baskısını karşılaştırarak eleştirel bir edisyonla yayına hazırlamıştır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in Sinan Paşa, Fuzulî, Ebussuud Efendi, Bakî, Nef'î, Nedim, Çelebizade Âsım, Şeyh Galib, Pertev Paşa, Sami Paşa gibi isimlerin şiirlerinden örneklere yer verdiği *Kudemâdan Birkaç Şâir* adlı antolojisi, yazarın ölümünün 100. yılında Âdem Ceyhan ve Halil Sercan Koşık tarafından metnin orijinal nüshasıyla birlikte neşredilmiştir (2014a). Ali Serdar ve Reyhan Tulumlu, 1898 yılında *İkdam* gazetesinde tefrika edilirken sansür nedeniyle yarım kalan *Saime* adlı romanını 2018 yılında Latin harflerine aktararak yayımlamıştır (Recaizade Mahmut Ekrem, 2018). Yazarın *Afife Anjelik* adlı piyesi ise Ayşe Demir tarafından açıklamalı orijinal metin hâlinde neşredilmiştir (2021a).

Yukarıda sıralanan müstakil çalışmalara ilave olarak 2014-2020 yılları arasında Recaizade Mahmut Ekrem külliyyatının Hakan Sazyek öncülüğünde bir grup akademisyen tarafından dört cilt hâlinde neşredildiği görülür. Hakan Sazyek, Tolga Bayındır ve Esra Sazyek tarafından yayımlanan külliyyatın ilk cildinde *Nijad Ekrem* ve *Tefekkür* adlı şiir kitapları yer almaktadır (2014b). Külliyyatın ikinci cildinde yazarın *Takdir-i Elhan*, *Kudemadan Birkaç Şâir*, *Pejmürde* ve *Takrizat* adlı eserleri neşredilmiştir (2014c). Recaizade Mahmut Ekrem külliyyatının Hakan Sazyek, Esra Sazyek ve Betül Solmaz tarafından yayımlanan üçüncü cildi “Şiirler” üst başlığını taşımaktadır ve şairin *Nağme-i Seher*, *Yadigâr-ı Şebâb*, *Zemzeme*, *Nefrin* kitapları ile süreli yayınlarda kalmış şiirlerini içermektedir (2019). Recaizade Mahmut Ekrem külliyyatının son cildi “Piyeler” başlığıyla neşredilmiştir ki bu cilt yazarın *Afife Anjelik*, *Atala*, *Vuslat*, *Havada Çarpışan Sesler* ve *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı tiyatro eserlerini muhtevindir (2020).

Kitap hâlinde yayımlanan bu çalışmaların yanı sıra Recaizade Mahmut Ekrem külliyyatını tamamlamak adına çeşitli makalelerin neşredildiği, bu makalelerin büyük oranda Ekrem'in mektupları üzerine yoğunlaştığı görülür. İsmail Alper Kumsar, Ekrem'in Viyana'da verem tedavisi gördüğü esnada eşi Ayşe Güzide Hanım'a yolladığı bir mektubu *Türk Edebiyatı* dergisinde (2018: 48-53); Samipaşazade Sezai'ye yolladığı üç mektubu *Yeni Türk Edebiyatı* (2020: 51-71) dergisinde yayımlamıştır. Şerif Eskin, Recaizade'nin Sadullah Paşa'ya yolladığı beş mektubunu *Türkiyat Mecmuası*'nda neşretmiştir (2020: 505-530). Esra Sazyek, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Donanma Mecmuası*'nda kalmış *Havada Çarpışan Sesler* adlı bilinmeyen bir piyesini neşrederek külliyyata önemli bir katkı sağlar (2020: 287-295).

Recaizade Mahmut Ekrem külliyyatına dair son çalışma; Hakan Sazyek, Esra Sazyek ve Betül Solmaz tarafından 2021 yılında basılır. “Recaizade Mahmut Ekrem Külliyyatı 1” üst başlığıyla yayımlanan kitapta Ekrem'in mektupları, arızaları ve çeşitli yazıları bir araya getirilmiştir. Kumsar ve Eskin'in evvelce yayımladığı mektupların da eklendiği bu çalışmada Recaizade Mahmut Ekrem'in 49 mektubu, 7 arızası, 34 yazısı yer almaktadır (2021b).

Yukarıda zikredilen çalışmalara rağmen modern Türk edebiyatının kurucu isimlerinden Recaizade Mahmut Ekrem'in külliyyatının tamamlanamadığı, Ekrem'e ait bazı hususi/resmî mektupların antoloji ve biyografi türünden kitaplar ile mecmualarda kaldığı görülmektedir. Ömer

Faruk Akün'ün tespiti ile “edebiyat ve fikir adamlarının hususi mektupları, onların hayatlarını, mahremiyetlerini, etrafları ile olan temaslarını başka çeşit yazılarından daha samimi ve daha müşahhas bir şekilde aksettirmeleri bakımından edebiyat tarihinin en kıymetli ve orijinal vesikaları arasında yer alırlar.” (1972: 1). Bu minvalde bu yazıda Recaizade Mahmut Ekrem'in kitaplaşmamış yirmi mektubu yayımlanarak değerlendirilmeye çalışılacaktır.

1. Recaizade Mahmut Ekrem'in kitaplaşmamış mektupları

Mektuplar-Arızalar-Yazılar adlı kitapta yer alan metinlerden hareketle söyleyebiliriz ki Recaizade Mahmut Ekrem; dönemin pek çok edebiyatçısı gibi sık sık mektuplar kaleme almış, devrin şartlarına uygun olarak duygu ve düşüncelerini mektuplarla ifade etmiştir. Recaizade Mahmut Ekrem'in başta Namık Kemal olmak üzere, Sadullah Paşa, Samipaşazade Sezai, Abdülhak Hamid Tarhan, Fazlı Necib, Nigâr Hanım, İbnülemin Mahmut Kemal, Celâl Nuri İleri ve Raif Necdet Kestelli gibi devrinin önde gelen şahsiyetleriyle mektuplaştığı görülmektedir. Şüphesiz ki kitaplaşan bu mektuplar, Recaizade Mahmut Ekrem'in ruh dünyasını, edebiyat ilişkilerini, aile hayatını, sosyal, siyasi ve edebî çevresini anlamamız açısından anahtar bir rol üstlenmektedir.

Recaizade'nin mektupları kitaplaştırılırken araştırmacıların *Servet-i Fünun*, *Hürriyet-i Fikriye* ve *Tercüman-ı Hakikat* gibi bazı süreli yayınları taradığı, Mithat Cemal Kuntay'ın *Namık Kemal* biyografisi gibi ana kaynakları gözden geçirdiği; başta Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi'nde yer alan “Namık Kemal Evrakı” olmak üzere, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Aşiyân Müzesi, Atatürk Kitaplığı, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri (BOA), Marmara Üniversitesi Taha Toros Arşivi gibi resmî ve özel arşivlerdeki mektupları derledikleri anlaşılmaktadır.

Bununla birlikte Recaizade Mahmut Ekrem'in yirmi mektubunun kitaplaşmadığı, antoloji ve biyografi nevinden eserler ile mecmualarda kaldığı görülmektedir. Bu minvalde “Üstad Ekrem”in kitaplaşmamış mektuplarını iki ana başlık hâlinde incelemek mümkündür.

1. 1. Antoloji ve biyografi türünden kitaplarda kalan mektuplar

“Seçmek, seçilmek” anlamındaki “intihab” kelimesinden türetilen müntehabat, “İslam dünyasında geniş hacimli eserlerin içinden belirli bir kısım veya konuların seçilmesi, tekrarlardan arındırılıp özetlenerek bazan müelliflerince yeniden düzenlenmesiyle meydana gelen kitaplarla tanınmış müelliflerin eserlerinden yapılmış derlemelere” (Uzun, 2006: 29) verilen addır. Bugünkü anlamda antolojilere karşılık gelen “müntehabat” nevinden eserler, yalnızca şiirleri veya nesirleri ihtiva edebileceği gibi, nazım-nesir karışık bir hâlde de düzenlenebilir.

Çaylak Mehmet Tevfik'in *Letâif-i İnşâ* (1285), Mustafa Reşid'in *Müntehabât-ı Cedide I-II* (1302-1303) ve *Bedâyi'ül İnşâ* (1302), *Âsar-ı Meşahir* (1303), Bulgurluzâde Rıza Bey'in *Müntehabât-ı Bedâyi-i Edebiyye* (1326/1911, Bulgurluzade Rıza, 2015), Bursalı Mehmet Tahir'in *Müntehabâtü Mesâri ve Ebyat* (1328), Refet Avni ve Süleyman Bahri Beylerin birlikte hazırladıkları *Resimli Müntahabât-ı Edebiyye* (1329), Mehmet Cevdet Bey'in *Müntehabât-ı Sahâif-i Nefise* (1330) adlı kitapları bu türde kaleme alınmış belli başlı eserlerdir. Recaizade Mahmut Ekrem'in dikkatlerden kaçan on bir mektubu, bu tarz iki müntehabat kitabında yer almaktadır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in dikkatlerden kaçan mektuplarının yer aldığı ilk eser, Mustafa Reşid'in *Bedâyi'ül İnşâ*'sıdır. Şiir, hikâye, roman türlerinde eserlere imza atan Mustafa Reşid, “ara nesil içerisinde, çıkardığı dergiler, yazdığı roman, hikâye ve şiirlerin yanında, edebiyatımızda tutunmasına yardım ettiği mensur şiirleriyle kendine mahsus bir yer edinen ve

devrinde haklı bir şöhret kazandıktan sonra değişen şartlarla birlikte şöhretini devam ettiremeyerek neredeyse bütün bütün unutulmuş (Özarslan, 1994: I) bir isimdir. Mustafa Reşid Bey, devrinde yaşayan pek çok isimle âşinalık kurmuş ve hazırladığı antolojilerde bu isimlere ait metinlere yer vermiştir. Yazarın bu metinlerden bazılarını neşredilmiş kitaplardan yahut gazete ve dergilerden seçtiği, bir kısmını ise şair ve yazarlarla bizzat görüşerek kitabına aldığı anlaşılmaktadır. Mustafa Reşid'in hazırladığı antolojiler dikkatle incelendiğinde Recaizade Mahmut Ekrem'e özel bir ilgi gösterdiği, "üstad" bildiği Ekrem'in pek çok eserini antolojilerine aldığı görülür. Bu metinlerden bir kısmı da mektup nevindedir ve kitaplaşmamıştır.

Bedâyiü'l İnşâ'da yer alan ve kitaplaşmayan ilk mektup (1886: 28-29; Ekler, 1. mektup), 16 Safer 1302 (5 Aralık 1884) tarihinde "Suriye Meclis-i Maarifi Riyasetine" yazılmıştır. Mektubun içeriğinden Suriye Maarif Meclisi tarafından umumi bir kütüphane kurulduğu, 6 Ekim 1884 tarihli bir mektupla Recaizade'den bu kütüphane için kitap istendiği anlaşılmaktadır. Recaizade Mahmut Ekrem de bu mektuba verdiği cevapta "memalik-i şahane"nin diğer şehirlerine de örnek olacağına inandığı için Suriye'de kurulan bu kütüphaneye dört eserinden yolladığını belirtir.

Bu mektubun ardından *Bedâyiü'l İnşâ*'da Recaizade Mahmut Ekrem'in Samipaşazâde Sezai Bey'e yazdığı 30 Ekim 1882 tarihli bir mektup yer almaktadır ki bu mektup *Mektuplar-Arızalar-Yazılar* kitabına (2021b: 62-65) Marmara Üniversitesi Taha Toros Arşivi kaynak gösterilerek 15. mektup olarak girmiştir.

Bedâyi'ül İnşâ'da yer aldığı hâlde dikkatlerden kaçan ikinci mektup (1886: 33-35; Ekler, 2. mektup), "Bir Tezkire" başlığını taşımaktadır ve 20 Mayıs 1300 (1 Haziran 1884) tarihinde yazılmıştır. "Marûz-ı bendeleridir" hitabından mektubun üst makamda bulunan birine yazıldığı anlaşılmaktadır. Yazar, hatt-ı celîde zamanının ustalarından olan babası Mehmet Şakir Recai Efendi'den bahsederek mektubuna başlar. Recai Efendi, boş vakitlerinde hazırladığı hat levhalarından bazılarını kadir kıymet bilen dostlarına hediye etmiştir. Recai Efendi'nin vefatının ardından onun bu kalem mahsulleri ile ilgili himmet gösteremediğini belirten yazar,¹ Recai Efendi'nin "*el-umuru merhunetün bi evkatihâ*" (İşler, vakitlere bırakılmıştır. -Her iş ancak vakti gelince olur anlamında-) levhasını tezkireyi yazdığı kişiye hediye olarak takdim ettiğini belirtir.

¹ Recaizade Mahmut Ekrem mektubunda böyle yazsa da babasıyla ilgili kaleme aldığı biyografide onun hat sanatına ilgisini şu cümlelerle anmıştır:

"Sanâyi-i nefîse-i Şarkîyye'den olan hattatlıktaki mahareti fevkalâde idi. Hutût-ı İslâmiyye'nin her nevine ve hususuyla hatt-ı celîye merakı bir derecede idi ki cami ve çeşme ve imaret misillü mebani vü müessesât-ı atîka der ve duvarlarında bir güzel yazı müsâdif-i nazarı olunca eşkâl ve nukuşunu sahîfe-i hayâline aksettirmeğe çalışır gibi bir dikkatle bunları uzun uzun temaşa etmedikçe geçip gitmezdi. Mine'l-kadîm, sülûs ve nesih ve celi hatlarını kemaliyle ele getirdiği sıralarda talik ile de uğraşmış ise de gönlünün arzu ettiği raddeye isal etmeksizin terk ederek fakat sinîn-i ömrü altmışa varduktan sonra taliknûvislik hevesini tecdid ve musırrane ikdamatıyla bunda da ihrâz-ı kemâl eyledi. Hatta muahharan meydana getirdiği birtakım talik murakkaatını yalı komşularından bulunan hattât-ı meşhûr sikke-zenbaşî merhum Fettah Efendi'ye arz ve irae ettiği zaman müşârünileyhin 'Artık sana ketebe vereceğim' diyerek latife-perdâzâne beyân-ı takdîrâtta bulunduğunu, hattatlık bahsi der-miyân olundukça, makâm-ı şükr ü mübâhâta irad ederek izhâr-ı tevâzu ederdi.

Malûm olduğu üzere hattatlıkta ve hususuyla hatt-ı celîdeki maharet, mukattaat ve mürekkebât-ı hurûfün eşkâlini kâide-i hatta göre gelişigüzel resmedivermekle hasıl olmayıp bunların suhûlet-i kırâatı işkâl etmeyecek ve tenâsüb-i hendesi-i vicdânîye halel vermeyecek bir nizam altında olarak hüsn-i tertîb ü terkîb ve lûtf-ı telfîk u telfîfine rehberî-i zevk-i selîm ile ihrâz-ı muvaffakiyete muhtaçtır ki zaten san'at-ı hattın sanâyi-i nefiseden madudiyetini iktiza eden hüsn ü letâfet de bununla hâsıldır. İşte Recai Efendi'nin hattatlıktaki marifet ve kemali asıl bu cihetten mütecellî idi. Nesih, sülûs, celî, talik ve hatta rika olarak ziver-i beyz-i kırtâs olan her nakş-ı kilk-i bedîa-nigârî, nazar-nüvâz-ı vicdân-ı ibtidâmât içinde nâsiye-nümâ-yı telâtuff olmaz hâssa-i celilesine malik idi." (2021b: 304-305).

Recaizade Mahmut Ekrem'in dikkatlerden kaçan üçüncü mektubu (1886: 35-36; Ekler, 3. mektup), "Bir Tezkire" başlığıyla neşredilmiştir. 27 Teşrinisâni 97 (9 Aralık 1881) tarihli "maarifperver efendimiz hazretleri" hitabıyla başlayan mektup, Abdurrahman Süreyya'ya (1841-1904) hitaben yazılmıştır ve "teşekkürnâme" nevindedir. Yazar, bu mektubunda Abdurrahman Süreyya tarafından kendisine gönderilen *Uhuvvat-i Askeriyye* adlı kitapla ilgili düşüncelerini açıklar. Ekrem, mektubun satır aralarında askerlikle ilgili düşüncelerini de ifade eder. Yazar, Mekteb-i İrfan'daki eğitiminden sonra 1858'de Mekteb-i İdadi-i Harbiye'ye kaydolmuş fakat hastalanması nedeniyle askeriye'den ayrılmak zorunda kalmıştır. Mektubunda "hele bendeniz eser-i âlîlerini okuduğum zaman vaktiyle o meslek-i celîli terk etmiş olduğumdan dolayı ne derece müteessif olduğumu tarif edemem" cümlesiyle askeriye'den ayrılmakla yaşadığı pişmanlığı dile getirmiştir.

Bedâiyü'l İnşâ'da yer alan dördüncü mektup (1886: 36-41; Ekler, 4. mektup), 27 Şubat 1299 (10 Mart 1884) tarihinde kaleme alınmıştır. "Maarifperver efendimiz" hitabıyla başlayan bu mektubun o dönemde, yaşayan edipler üzerine bir tezkiretüşşuara hazırlayan ve Recaizade'den de birkaç parça eseriyle tercüme-i hâlini isteyen Darbazzâde Ali Ruhi Bey'e² cevap olarak yazıldığı anlaşılmaktadır.

Recaizade Mahmut Ekrem, mektupta tezkire türünden eserlerle ilgili düşüncelerini açıklamıştır. Ekrem'e göre tezkire nevinden eserler edebiyat tarihine katkı sağlayacak faydalı çalışmalardır. Bununla birlikte bu tür eserleri yayına hazırlarken bazı hususlara dikkat edilmesi gerekmektedir. Tezkirelerde şair veya yazarların eserleriyle ilgili kendi düşüncelerine yer vermek uygun değildir. Recaizade Mahmut Ekrem, mektubun satır aralarında hazırlanan tezkiretüşşuaraya eleştiriler de yapar. Tezkiretüşşuarada yer alacak şiirlerin kaside, gazel, terci-i bend gibi yalnızca klasik edebiyatımızın nazım şekillerinden seçilmesi ve neticede Abdülhak Hâmid gibi bir ismin tezkire dışında bırakılması Recaizade'ye göre büyük bir yanlıştır. Zira ona göre Abdülhak Hâmid dönemin önde gelen şairlerindedir ve istese bir saatte bir değil beş kaside, beş saatte beş değil elli gazel söyleyebilecek harikulade bir şairlik kudretine sahiptir.

Recaizade Mahmut Ekrem, tezkire nevinden eserlerde tercüme-i hâl bölümlerinin bizzat tezkireyi hazırlayan kişi tarafından yazılması gerektiğini belirtir. Bununla birlikte hazırlanan tezkiretüşşuaranın hayatta olan isimlere hasredilmesi sebebiyle biyografi kısımlarının ilgili şair ve yazardan edinilen bilgilerle oluşturulması uygundur. Bu minvalde tezkirede yer alacak isimlerin doğum tarihleri, eğitimleri, meslekleri, memuriyetleri, rütbeleri, nişanları bizzat ilgili şair veya yazardan edinilen bilgilerle kaleme alınmalıdır. Ekrem'e göre "şu şöyle oldu, bu böyle

² Darbazzade Ali Ruhi Bey (1853-1890) hazırladığı tezkiretüşşuara için o dönemde *Tercüman-ı Hakikat* gazetesine ilan vermiş ve devrin pek çok edibine başvurmuştur. Bu isimlerden biri de Abdülhak Hâmid Tarhan'dır. Abdülhak Hâmid, Recaizade'ye yolladığı mektubunda Darbazzâde Ali Ruhi Bey'in şuara tezkiresine şu cümlelerle değinir: "Ruhi Bey bana kâğıt yazmıştı. Tezkiretüşşuarası için tercüme-i hâlimle Şinasi ve Ziya manzumelerini yazıp bizim Sahib Beyzâde'lere yolladım ki sana irae ettikten sonra Ruhi Bey'e vereceklerdir. Sen o encümen-i edebe dâhil olmak arzusunda niçin değilsin? Üstad rağbet edince davete sen de icabet etmelisin. Yoksa sensiz olarak bu encümene girmekte ben isabet etmemiş olurum." (Enginün, 1995: 310-312.) Abdülhak Hâmid'in bu cümlelerinden Recaizade'nin tezkiretüşşuarada yer almak hususunda gönülsüz olduğu anlaşılmaktadır.

Recaizade ise Abdülhak Hâmid'e yazdığı mektubunda Ali Ruhi Bey'in bu tezkire girişimini şu cümlelerle anmıştır: "Senin tercüme-i hâl ile Şinasi ve Ziya manzumeleri Ruhi Bey'e gönderilmiş, lâkin Ruhi Bey o tezkireyi meydana getiremeyecek gibi görünüyor. Öyle bir encümen-i edeb teşkil etmek kolay değil, güzelce bir şey olsun denirse güçtür. Çalışmak, düşünmek, uğraşmak, yazmak, bozmak yine yazmak, aramak, usanmamak ister ki o da bir rind-i sâgar-keş-i lâubâlinin kârı değildir." (2021b: 86). Nitekim, Recaizade'nin tahmini doğru çıkmış, Ali Ruhi Bey'in tezkiresi yayımlanamamıştır.

gitti” nevinden bilgiler veren *Raşid Tarihi* gibi eserler ile “filan tarihte doğdu, filan tarihte bilmem ne oldu” tarzında yazılan *Fatin Tezkiresi* tarzındaki eserler o dönemde bir boşluğu doldursalar da faydalı değillerdir. Recaizade Mahmut Ekrem, gelecek nesillerden gayret sahibi birinin çıkıp “ağızdan ağıza intikal eden bütün bilgileri inceledikten ve muhakeme ettikten sonra” edebiyatçıların hâl tercümelerini yazacağına inandığını belirterek mektubunu bitirir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Bedâyiü'l İnşâ*'da kalmış beşinci mektubu (1886: 85-86; Ekler, 5. mektup), teşekkürname nevindedir ve 24 Aralık 1884'te yazılmıştır. “Biraderim efendim” hitabıyla başlayan mektubun içeriğinden kime yazıldığı anlaşılmamaktadır. Bununla birlikte mektubun cevap mahiyetindeki bir “teşekkür mektubu” olduğunu, Recaizade'nin bu mektubu eserlerine övgüyle yaklaşan birine hitaben kaleme aldığını belirtmek gerekir.

Bedâyiü'l İnşâ'da yayımlanan altıncı mektup (1886: 125-128; Ekler, 6. mektup), “Bir Mektup” başlığıyla yayımlanmıştır ve tarihsizdir. Daha sonra Latin harflerine aktarılarak *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*'nde (M. Kaplan vd., 1997: 65-66) yer alan mektup, edebî mektup türüne güzel bir örnektir. “Birader-i muhteremim, efendim” hitabıyla başlayan mektubun kime yazıldığı, mektubun ilerleyen satırlarında geçen “edîb-i âzam”ın kim olduğu anlaşılmamaktadır. Recaizade, İstinye'de kiraladığı yalının alt katında, denize bakan bir odada bulunduğunu belirterek mektubuna başlar. “Vakit erken, hava güzel, mevki latif”tir. Ardından odasının tasvirine girişen yazar, mekânda bulunan bütün objeleri bir bir sıralayarak âdeta içerisinde bulunduğu mekânın resmini çizer. Odasında yalnız olduğunu ifade eden Recaizade Mahmut Ekrem, dalgaların çağlıtları, odadaki saatin tiktakları, bahçe duvarından denize doğru sarkan yaban asmasının ve elindeki kaleminin çıkardığı sesler arasında bu mektubu yazdığını belirtir. Bu ortamda her şeyi yazabileceğini belirten Ekrem, arkadaşına mektup yazmayı tercih etmiştir.

Mektubun satır aralarında yazarın hâlet-i ruhiyesine dair önemli ipuçları da yer almaktadır. Bir vakitten beri zihninin çok çabuk yorulduğu ifade eden Recaizade, yarım saat kitap okumanın veya yazmanın ardından gözlerinin kan çanağına döndüğünden yakınır. Sıhhatine dikkat etmesi gerektiğini belirten yazar, eğer düzenli bir hayata sahip olmazsa ya tez zamanda ölüp gideceğinden yahut tekrar hastalanacağından korkmaktadır. Yazar, mektubun son bölümünde tekrar odasından izlediği manzaraya döner ve Boğaziçi'yi seyretmenin güzelliklerini belirterek samimi bir dil ve devrine göre oldukça sade bir üslupla yazılmış mektubunu noktalar.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Bedâyiü'l İnşâ*'da yer alan yedinci mektubu (1886: 129-134; Ekler, 7. Mektup), 2 Mayıs 92 tarihlidir. “Birader-i eizzem efendim” hitabıyla başlayan mektubun kime yollandığı anlaşılmamaktadır. Recaizade, bir önceki mektubunun pek kısa olduğundan şikâyet eden birine hitaben yazdığı mektupta “alınız size uzun ve müreffih bir mektup” diyerek sözlerine başlar. Ekrem, burada “müreffih” (ferahlatıcı, iç açan) kelimesini tarzlı bir şekilde kullanmıştır. Zira yazar, mektubunda mektep arkadaşlarından Kolağası ... Efendi ile ailesinin hazin hikâyelerini anlatır. Kolağası ... Efendi, görevi nedeniyle iki yaşındaki oğlu ile hanımını İstanbul'da bırakıp Bağdat'a gitmiştir. Bağdat'ta iken vereme yakalanan ... Efendi, eşine sık sık mektuplar yollayarak ailesine duyduğu hasreti her fırsatta dile getiren biridir. Son mektubunda tebdil-i hava için İstanbul'a gelmek üzere olduğunu yazar. Mecalsiz bir şekilde Basra'dan vapura binen ... Efendi, hasretini çektiği vatanına, hanımına ve oğluna kavuşmadan Kızıldeniz'de vefat eder. Kolağasının bir kat temiz çamaşır giydirilen ve cibinliği kefen yapılan cesedi denize bırakılır. Vapur kuzeye doğru ilerlerken ceset güneye doğru uzanır ve Kızıldeniz'in köpüklü dalgaları arasında kaybolur. Kolağasının hanımı da İstanbul'da hastalanmış, tıpkı kocası gibi

vereme tutulmuştur. Hastalığı ilerleyen kadın, eşinin İstanbul'a gelmesini hasretle beklerken "ben pek fenayım, Allah vere de kocam beni sağ bulaydı" demektedir. Rezaizade "heyhat! size daha yazabileyim? Pek müteessirim. Bâkî uhuvvet efendim" cümleleriyle mektubunu noktalar.

Bilindiği üzere "verem", romantik akımın tesiriyle Tanzimat ediplerinin eserlerinde sık sık işlediği mevzulardan biridir. Bir dönem vereme yakalanan ve Viyana'da tedavi gören Rezaizade Mahmut Ekrem de *Şemsa* adlı uzun hikâyesinde (1895) bu amansız hastalığı anlatmıştır. Zikredilen mektubun ana mevzuu da bu hastalıktır. Yazar, mektepten arkadaşı Kolağası ... Efendi ile hanımının bu hastalığa tutulmalarını romantik bir bakış açısıyla hikâyeleştirmiştir. Yazar, mektubunda "malumdur ki verem denilen şey hastasını öyle kolaylıkla affeder emrazdan değildir," diyerek bu hastalıkla ilgili şahsi tecrübelerini de belirtmiştir.

Ekrem'in *Bedâyiü'l İnşâ*'da yer alan sekizinci mektubu (1886: 134; Ekler, 8. mektup) "Ezkiyamızdan Lütfî Bey'edir" notuyla yayımlanmıştır. 17 Mayıs 1885'te yazılan mektup, Lütfî Bey'in Ekrem'le ilgili düşüncelerini belirttiği mektubuna cevap mahiyetindedir ve "teşekkürname" nevindedir. Meşgalelerinin çokluğu nedeniyle bazı "ihvan-ı kiramın" bu yoldaki taltiflerine cevap veremediğini belirten Ekrem, "bâkî uhuvvet efendim" cümlesiyle mektubunu noktalar.

Mustafa Reşid'in antolojisinde kalan son Rezaizade Mahmut Ekrem mektubu (1886: 135; Ekler, 9. mektup), 3 Temmuz 1882 tarihinde kaleme alınmıştır. "Efendimiz" hitabıyla başlayan mektubun kime yazıldığı anlaşılmemektedir. Mektubun içeriğinden, hakkında şiir yazılmak üzere Rezaizade'ye bir resim gönderildiği ve onun da bu resimden hareketle bir "tablo altı" şiir yazarak mektup sahibine yolladığı anlaşılmaktadır.

Rezaizade Mahmut Ekrem'in dikkatlerden kaçan mektuplarının yer aldığı diğer bir eser, "Çaylak" unvanıyla bilinen Mehmet Tevfik'in (1843-1893) *Letâif-i İnşâ*'sıdır. Beş cilt hâlinde düzenlenen *Letâif-i İnşâ*'nın ilk iki cildi Mustafa Refik, son üç cildi ise Mehmet Tevfik tarafından hazırlanmıştır. Mehmet Tevfik, *Letâif-i İnşâ*'nın 4. cildinde Rezaizade'nin ağır bir dille ve süslü bir üslupla yazılmış iki mektubuna yer vermiştir. Şimdiki tespitlerimiz ışığında söyleyebiliriz ki 1868'de neşredilen bu metinler, Rezaizade'nin ilk mektuplarıdır ve bu bakımdan önem arz ederler.

Mehmet Tevfik, eserinde Ekrem'in mektubundan evvel, yazarın o dönemde Divan-ı Hümayun'da görevli bulunan babası Mehmet Recai Efendi tarafından yazılmış bir mektubu neşreder (1868: 88-89). Kitapta bu mektubun ardından "Efendi-i müşârunileyhin mahdumu Ekrem Beyefendi'nin Halep vilayet-i celilesinde tab olunmakta olan *Fırat* nam gazeteye yazdığı tebriknamedir" açıklamasıyla Ekrem'in birinci mektubuna (Mehmet Tevfik, 1868: 89-90; Ekler 10. mektup) yer verilir. Başına düşülen nottan da anlaşılacağı üzere mektup, Halep'te neşredilen *Fırat* gazetesini tebrik etmek gayesiyle yazılmıştır. Gazetelerin "*efkâr-ı umumiyenin miyarı ve mümeyyizi*" olduğunu belirten Rezaizade, o dönemde yönetimini devraldığı *Tasvir-i Efkar* ile *Fırat* gazetesini arasında bir rabita kurulması gerektiğini belirterek mektubunu noktalar.

Letâif-i İnşâ'da yer alan Rezaizade'nin ikinci mektubu (1868: 91-92; Ekler 11. mektup), bir önceki mektup gibi tebrikname nevindedir ve "*mîr-i müşârunileyhin diğer bir tebriknamesidir*" notuyla yayımlanmıştır. Yazar, o dönemde şeyhülislamlık makamına atanan birini tebrik eder; tebriğinin nazmen göstergesi olarak bir kıta tarih yazdığını ve mektubuna ekleyerek yolladığını belirtir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in dikkatlerden kaçan bir diğer mektubu, İbnülemin Mahmut Kemal'in *Son Asır Türk Şairleri* adlı kitabında (1969: 285; Ekler 12. mektup) yer almaktadır. *Mektuplar-Arızalar-Yazılar* adlı kitaba (2021b: 129-130) Recaizade Mahmut Ekrem'in İbnülemin'e yazdığı 19 Aralık 1912 tarihli mektubu İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı kaynak gösterilerek alınmış; fakat 27 Kasım 1908 tarihli bu mektup unutulmuştur. İbnülemin, zikredilen mektubu kitabında yayımlarken şu notu düşer: "Pederimin irtihalinde bana yazdığı taziyetname ile bir tezkireme gönderdiği cevabname -hini işgalde her nasılsa mahfuz kaldığından- zıya'dan sıyanet maksadile buraya derc eyledim." İbnülemin'in düştüğü nottan da anlaşılacağı üzere bu mektup, İbnülemin'in babasının ölümü üzerine kaleme almıştır ve "taziyenâme" nevindedir. Dünya hayatının faniliğini vurgulayan bir beyitle başlayan mektupta Ekrem gerek gidenler gerek kalanlar için ölümün acıların en zehirlisi olduğunu belirtir. Vefat haberini sonradan öğrendiği için cenaze merasimine katılamadığını yazan Recaizade, İbnülemin'e baş sağlığı dileklerini bildirerek mektubunu noktalar.³

1.2. Mecmualarda kalan mektuplar

Mektuplar, Arızalar, Yazılar adlı kitapta Recaizade Mahmut Ekrem'in *Tercüman-ı Hakikat, Malûmat, Servet-i Fünûn, Hürriyet-i Fikriyye* gibi süreli yayınlardaki birtakım mektuplarının bir araya getirildiği; bununla birlikte bazı mecmualarda neşredilen mektuplarının dikkatlerden kaçtığı görülmektedir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in dönemin mecmualarında kalan ilk mektubu (1291/1875-1876: 89-91, 94; Ekler 13. mektup) *Revnak*'ın 6. sayısında yayımlanmıştır. Mektup, "Şûra-yı Devlet başmuavinlerinden izzetlü Ekrem Beyefendi'nin memuren Yemen'de bulunan ehıbbasından bir[i]llerine cevaben yazdıkları mektub-ı letafet-üslubdur" notuyla neşredilir. Mektubun içeriğinden, Yemen'de görevli bulunduğu anlaşılan bir dostunun Recaizade'ye bir mektup yazdığı, bu mektupta memleket ve aile hasretini dile getirdiği anlaşılmaktadır. Üstad-ı Ekrem, cevabında dostunun gönderdiği mektupla ilgili duygu ve düşüncelerini bir bir sıralar. Recaizade'ye göre dostu, bu mektubunda kalbinin aynasındaki birtakım hisleri etkili bir üslupla anlatmış, duygularını benzeri görülmemiş tasvirlerle tıpkı bir fotoğraf çeker gibi kâğıda dökerek kendisine yollamıştır. Ekrem, mektubunun sonlarında dostunun mektubun gecikmesiyle ilgili yaptığı serzenişine "eyyam-ı hayat" içinde meşgalelerinin çokluğu ve gamsız zamanlarının azlığı nedeniyle mektubunun geciktiğini belirterek affını rica eder.

Recaizade Mahmut Ekrem'in dergilerde kalan ikinci mektubu (1886: 1-2; Ekler 14. Mektup), Menemenlizâde Tahir tarafından çıkarılan *Gayret* mecmuasında neşredilmiştir. Bilindiği üzere Recaizade Mahmut Ekrem ile Menemenlizâde Mehmet Tahir arasında özel bir bağ vardır. Recaizade *Takdir-i Elhan* (1886) adlı kitabında Menemenlizâde Mehmet Tahir'in *Elhan* (1886) adlı kitabını değerlendirmiş ve edebiyatımızda edebî eleştirinin ilk örneklerinden birini ortaya koymuştur. *Elhan*'da Menemenlizâde'nin "üstad-ı muhteremim Ekrem Beyefendi hazretlerinedir" ithafıyla Recaizade Mahmut Ekrem'e yazdığı manzum bir mektup ile

³ Antoloji ve biyografi türündeki eserlerde kalan bu on iki mektuba ilave olarak Recaizade Mahmut Ekrem'in üç mektubunun daha *Mektuplar-Arızalar-Yazılar* kitabında yer almadığını belirtmemiz gerekir. Bu mektuplardan ilki Mehmet Emin Yurdakul'un *Türkçe Şiirler* adlı kitabının (1319/1903-1904: 5-7) başında basılmıştır ki 25 Haziran 1313 (7 Temmuz 1897) tarihli bu mektup, Feyziye Abdullah Tansel tarafından 1969'da Latin harflerine aktarılarak neşredilmiştir (2023: 3-4). Yazarın *Mektuplar-Arızalar-Yazılar* adlı kitapta derlenmeyen diğer iki mektubu ise Ömer M. Koç Koleksiyonu'ndan hareketle hazırlanan *Bâki Muhabbet 99 Mektup* (Demirel, 2019: 39-41; 46-47) adlı kitapta yer almaktadır.

Recaizade'nin 19 Teşrinisâni 1301 (1 Aralık 1885) tarihinde yazdığı cevabi mektubu yer alır (Menemenlizâde Mehmet Tahir, 1886a: 3-11).

Gayret'te yayımlanan mektup, 7 Kânunusâni 1301 (19 Ocak 1886) tarihinde yazılmıştır ve mecmuanın üç gün sonra çıkan 22 Ocak 1886 tarihli 2. sayısında basılmıştır. “Saadetlü Ekrem Beyefendi tarafından ihsan buyurulmuştur” notuyla neşredilen mektup, tebriknâme nevindedir. Recaizade Mahmut Ekrem, mektubunda kendisine yollanan *Gayret*'i kemâl-i memnuniyetle okuduğunu belirterek mecmuayı çıkaranları tebrik eder. Ardından mecmuanın ilk nüshasındaki Menemenlizâde Mehmet Tahir tarafından yazılan mukaddimedeki hareketle mecmua nevinden “risale-i mevkuteler” hakkındaki düşüncelerini ayrıntılı bir şekilde ifade eder.

Mektubunda sözü Menemenlizâde Tahir'in mukaddimedeki “*Bilmem nedendir, İstanbul'da risale-i mevkuteler devam edemiyor?*” sorusuna getiren Ekrem, mecmuaların tez zamanda kapanmasını halkın bu tarz risalelere rağbet etmemelerine değil, bu süreli yayınların rağbet-i umumiyyeye mazhar olacak niteliklerinin olmamasına bağlar. Ekrem'e göre vaktiyle *Mecmua-yı Fünûnlar*, *Dağarcıklar*, *Kırk Ambarlar* pek çok engele rağmen nasıl çıktıysa ve o dönemde *Mecmua-yı Ebüzziyalar*, *Mirat-ı Âlemler* nasıl yayımlanmaya devam ediyorsa bahsi geçen mecmuaların da kapanmaması gerekir. Çünkü Recaizade'ye göre edebiyat, köylülerden başlayarak ilim adamlarına kadar her sınıftan insan için bir ihtiyaçtır. Bununla birlikte Ekrem'e göre o dönemdeki bazı risale-i mevkuteler, neredeyse tamamında ciddiyetten bir eser bulunmadığı için; acemice yazılmış gazeller, Nergisî tarzında süslü ibarelerle dolu makaleler, şunun bunun hakkındaki tarizler, mektep çocuklarını güldürmeye yarayacak maskaralıklar içerdiği için kapanmaktadır. Recaizade'ye göre halk bu tür mecmualara rağbet göstermemekte haklıdır. Yazar, mektubunun sonunda *Gayret*'in kendini faydalı ve güzel eserlere hasrederse, haset sahibi kimseler tarafından yöneltilecek tarizlere karşılık vermeyip onlarla boşuna tartışmaya girişmezse ve gayret-i edibesine devam ederse halktan rağbet göreceğine inandığını belirterek mektubunu noktalar.

Gayret'in aynı sayısında Menemenlizâde Tahir tarafından Ekrem'in mektubuna mukabele mahiyetinde bir mektup yayımlanmıştır (Menemenlizâde Tahir, 1886b: 2; Ekler, 14. Mektup, 2. dipnot). Menemenlizâde cevabında, Recaizade'nin iltifatnamesi nedeniyle şevk ve gayretinin arttığını, *Gayret*'i neşrederken asıl gayesinin vatana hizmet olduğunu, bu uğurda gücü yettiği nispette çalışmaya devam edeceğini belirtir.

Recaizade'nin dikkatlerden kaçan bir diğer mektubu (1909: 349, Ekler 15. Mektup), “Şehbâl'in Albümü Varaka 3: Üstâd Ekrem'in Şehbâl Hakkındaki Takdiratı” başlığı altında dönemin popüler edebiyat mecmualarından *Şehbal*'de yayımlanmıştır. 5 Aralık 1909 tarihinde yazılan mektup, “taktirnâme/tebriknâme” türündendir. Yazar, bir sene evvel katıldığı bir toplantıda *Şehbal* mecmuasıyla ilgili yaşadığı bir hatırayı anlatarak mektubuna başlar. Bu toplantı esnasında Piyanist F... Efendi, Chopin'den bir salon valsini icraya başlamışken; Recaizade Mahmut Ekrem salonun ortasındaki büyücek masada yer alan dergi ve gazeteleri gözden geçirmeye başlar. Yazar, *Şehbal*'in sayfalarını karıştırmaya başlamışken erbab-ı meclisten R... Bey, yanına gelerek “yazık” der. Bu söz karşısında şaşırarak Ekrem, muhatabından niçin “yazık” dediğini sorar. R... Bey, *Şehbal*'in çok güzel bir mecmua olduğunu, bununla birlikte ömrünün çok uzun olmayacağını düşündüğü için üzüldüğünü belirtir. Ekrem, R... Bey'le aynı kanaatte değildir; bu şekilde nefis resimlerle ve mündericatla çıkan bir mecmuanın ömrü de uzun olacaktır. Nitekim öyle de olmuş, *Şehbal* mecmuası 15. sayısını neşretmiştir. Recaizade, mecmuanın 15. sayısının neşri üzerine R...

Bey'le yaptığı konuşmayı hatırlamış ve bahsi geçen mektubu yazarak *Şehbal*'e yollamıştır. Yazar, mektubunun devamında *Şehbal*'le ilgili düşüncelerini sıralamaya devam eder: Ekrem'e göre *Şehbal*, Batılı ayarda ciddi bir resimli salon mecmuasıdır ve bu yüzden onunla ne kadar övünülse azdır. Tasvir ve yayımladığı resimler bakımından benzerlerinden çok önde olan *Şehbal*, yazara göre mündericat bakımından da zengin bir mecmuadır. Ekrem, yayımladığı makaleler ve resimlerle göz dolduran *Şehbal*'in “millî fikir bahçelerinden” eserlere de yer vermesi dileğinde bulunarak mektubunu sonlandırır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in mecmualarda kalan dördüncü mektubu (1910a: 191; Ekler 16. mektup), 31 Ocak 1910 tarihinde yazılmıştır ve 3 Şubat 1910 tarihinde *Servet-i Fünûn* mecmuasında yayımlanmıştır. “*Servet-i Fünûn*'a” hitabıyla başlayan mektup, Celâl Sahir'in *Beyaz Gölgeler* (1909) adlı şiir kitabı üzerine yazılmış bir tebriknamedir. Recaizade Mahmut Ekrem, mektubunda *Beyaz Gölgeler*'i tabiattaki bütün güzellikleri bir araya getiren “benzersiz” bir eser olarak nitelendirir ve kitapla ilgili övgü dolu cümleler kurar. Yazar, mektubunun sonunda kendisine de bu eserden göndermek lütfunda bulunan Celâl Sahir'e şükranlarını sunarak mektubunu noktalar.

Recaizade Mahmut Ekrem'in mecmualarda kalan beşinci mektubu (1910b: 909; Ekler 17. mektup), Raif Necdet Kestelli'ye hitaben yazılmıştır. Mektup, *Resimli Kitap* mecmuasınının Ağustos 1910 tarihli nüshasında “*Hisler ve Fikirler*”in intişarı münasebetiyle, Raif Necdet Bey'in ahiren intişar eden *Hisler ve Fikirler* nam eserleri münasebetiyle edib-i muazzam ve üstad-ı muhterem Recaizade Ekrem Beyefendi Hazretleri tarafından lütfen irsal buyrulan iltifatname-i edibaneyi aynen dercediyoruz” notuyla neşredilmiştir. Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere Recaizade Mahmut Ekrem bu mektubu Raif Necdet Kestelli'nin 1910 yılında neşredilen *Hisler ve Fikirler* adlı kitabını tebrik etmek gayesiyle yazmıştır. Yakın zamanda yeni harflere aktararak neşredilen *Hisler ve Fikirler* (Kestelli, 2020), Raif Necdet'in ilk kalem tecrübelerini içeren eseridir. Recaizade mektubunda, Raif Necdet'in makalelerini daha önce *Resimli Kitap* ve *Servet-i Fünûn*'da okuduğunu ve bu yazıları çok değerli bulduğunu söyleyerek yazarını tebrik eder. Yazar, nev'i kendine mahsus bir eser olarak nitelediği *Hisler ve Fikirler*'in gelecek nesil için de gayet faydalı olacağını belirterek mektubunu sonlandırır. Recaizade'nin ömrünün son demlerinde Raif Necdet'e bir mektup daha yazdığı bilinmektedir ki yazarın 10 Ocak 1914 tarihli bu mektubunda Kestelli'nin *Uful* adlı kitabını değerlendirdiği görülür (2021b: 138-139).

Yazarın unutulmuş diğer üç mektubu ise (1922: 52; Ekler 18, 19 ve 20. mektup) 1922 yılında *Yarın* mecmuasında neşredilmiştir. Celâl Nuri İleri'ye yazılan bu üç mektup, mecmuada “Eski Mektuplar” başlığı altında “Edebiyatımızın lâyetimât simâlarından üstad Ekrem Recaizade'nin neşrolunmamış eserlerini ziyandan vikâye için sahaif-i matbuata nakletmek edebiyat namına mübeccel bir hizmettir. Bu maksat iledir ki destres olduğumuz âtideki birkaç mektubu sütun-ı mefhariyemize dercediyoruz” notuyla basılır. “Nur-ı aynım, Celâl Nuri Beyefendi'ye” hitabının ardından Nedim'in “*Tab'im o bağbân-ı giran dest-mâyedir / Kim bir gül istesem bana bir gülistan verir*” beytiyle başlayan ilk mektuptan (Ekler, 18. mektup) Celâl Nuri Bey'in Recaizade'den bir fotoğraf istediği, buna karşılık Ekrem'in 3 Kasım 1912 tarihli bu mektubuyla birlikte Celâl Nuri'ye dört fotoğrafını yolladığı anlaşılmaktadır.

27 Ağustos 1913 tarihli “Nûr-ı aynım Beyefendi” hitabıyla başlayan ikinci mektup (Ekler, 19. mektup), Celâl Nuri Bey ve ailesinin yaşadığı yangın felaketi üzerine Recaizade'nin teessürlerini bildirdiği bir metin olarak ön plana çıkar. Recaizade mektubunda, yangın haberini *Sabah*

gazetesinden okuduğunu; Celal Nuri ailesinin yaşadığı telaşı ve korkuyu düşünerek fevkalade üzüldüğünü belirtmiştir. Mektubun içeriğinden Rezaizade'nin Celâl Nuri'nin babası Mustafa Nuri Bey'e de yangın hadisesi nedeniyle bir mektup yazdığını, "sağlık olsun" temennisinde bulunarak sabır dilediğini anlarız. Yazar, sağlığın her işin başı olduğunu belirtir; kaybedilen her şeyin zamanla ve sağlıklıyla telafi edileceğini vurgulayarak mektubunu noktalar.

Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Yarın* mecmuasında neşredilen 13 Haziran 1913 tarihli üçüncü mektubu (Ekler, 20. mektup), tebrikname nevindedir ve Celâl Nuri Bey'in kendisine yolladığı iki eserle ilgili düşüncelerini içerir. Ekrem'e göre Celal Nuri, felsefî meseleleri içeren eserleriyle milletimizin aydınlanması hususunda büyük bir hizmet yapmıştır. Yazar, Celâl Nuri'ye "pederâne" dualar ettiğini belirtip, muvaffakiyetler dileyerek mektubunu sonlandırır.

Sonuç

Gerek Batı'da gerekse Doğu'da şair ve yazarların asırlar boyunca birbirleriyle ve etraflarındaki kimselerle mektuplaşarak iletişim kurdukları, bu mektuplarla haberleşme ihtiyaçlarını gidermelerinin yanı sıra çeşitli meselelerle ilgili duygu ve düşüncelerini ifade ettikleri bilinmektedir. Mektuplar zaman içinde edebî bir türe dönüşmüş, edebî metinlerde bir anlatım tekniği olarak kullanılmış; bu formula şiir, roman, hikâye gibi türlerde eserler yazılmıştır. Şüphesiz ki mektuplar, yazarın ve gönderilenin biyografilerine katkı sağlamalarının yanı sıra yazıldığı dönemin ruhunu aksettiren, içerdikleri bilgiler neticesinde devrindeki çeşitli hadiselerin aydınlatılmasına vesile olan, bu sayede tarih ve edebiyat gibi sosyal bilimlere de ışık tutan önemli belgelerdir.

Edebiyatımızda mektubun bir edebî tür olarak özellikle Tanzimat Dönemi'nden sonra geliştiği, pek çok edibin mektuplaşarak birbirleriyle iletişim kurduğu görülür. Ahmet Mithat Efendi, Beşir Fuad, Muallim Naci, Fatma Aliye Hanım, Namık Kemal, Abdülhak Hamid Tarhan ve Samipaşazade Sezai bu dönemde mektup türünde eserlere imza atmış belli başlı isimlerdir. Modern Türk edebiyatının kurucu isimlerinden Rezaizade Mahmut Ekrem de ömrü boyunca etrafındaki kimselerle mektuplaşan, duygu ve düşüncelerini mektuplarında ortaya koyan isimlerden biri olarak ön plana çıkar. Namık Kemal, Abdülhak Hamid, Samipaşazade Sezai, Nigâr Hanım, Sadullah Paşa, Fazlı Necip, İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Celal Nuri İleri, Menemenlizade Mehmet Tahir ve Raif Necdet Kestelli gibi isimlerle mektuplaşan yazarın mektup formunu *Takdir-i Elhan* kitabında olduğu gibi zaman zaman bir "edebî eleştiri" vasıtası olarak kullandığı görülür.

Bu makalede edebiyatımızın öncü şahsiyetlerinden Rezaizade Mahmut Ekrem'in unutulmuş yirmi mektubu yayımlanıp değerlendirilmeye çalışılmıştır. 1868-1913 yılları arasında yazılan bu mektuplardan on iki tanesi *Bedâyi'ül İnşâ*, *Letâif-i İnşâ* ve *Son Asır Türk Şairleri* adlı antoloji ve biyografi türündeki kitaplarda; sekizi ise *Revnağ*, *Gayret*, *Şehbal*, *Servet-i Fünun*, *Resimli Kitap* ve *Yarın* mecmualarında neşredilmiştir. Bu mektuplardan bazıları Abdurrahman Süreyya Bey, Darbazzâde Ali Ruhi Bey, İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Lütü Bey, Menemenlizâde Mehmet Tahir Bey, Raif Necdet Bey ve Celâl Nuri Bey'e hitaben yazılmış; bir kısmında ise mektubun kime yazıldığı belirtilmemiştir. Mektupların bazıları "arîza", "teşekkürnâme", "taziyenâme" ve "tebriknâme" nevinden metinlerken, bir kısmı "edebî mektup" özelliği göstermektedir. Mektupların satır aralarında yazarın hayatına, sosyal, siyasi ve edebî çevresine dair önemli bilgiler yer almaktadır. Rezaizade Mahmut Ekrem külliyyatını tamamlamak adına dikkatlere sunulan bu yirmi mektup, Ekrem'in biyografisine katkı sağlamalarının yanı sıra yazarın dilindeki ve

üslubundaki değişimler ile yazdıkları dönemin zihniyetini yansıtmaları bakımından da önem arz etmektedir.

Kaynakça

- Akün, Ö. F. (1972). *Namık Kemal'in Mektupları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Bulgurluzâde Rıza (2015), *Müntahabât-ı Bedâyi-i Edebiyye*, (Abdullah Şengül, Betül Kiriş, Haz.), İstanbul: Kesit Yayınları.
- Demirel, Y. (2019, Ed.). *Bâkî Muhabbet 99 Mektup*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Enginün, İ. (1995, Haz.). *Abdülhak Hâmid'in Mektupları*, C.1, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eskin, Şerif (2020). "Recaizade Mahmut Ekrem'in Sadullah Paşa'ya Yazdığı Mektuplar ve Edebiyat Tarihi Açısından Bir Değerlendirme", *Türkiyat Mecmuası*, C. 30, S. 2, s. 505-530.
- Kaplan, M. (1987). *Tevfik Fikret*, 2. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M., Enginün İ., Emil, B., Kerman, Z. (Haz., 1997). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Kestelli, R. N. (2020). *Hisler ve Fikirler*, (Nusret Yılmaz, Haz.), İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Kumsar, İ. A. (2018). "Recaizade Mahmut Ekrem Bey'den Eşi Ayşe Güzide Hanım'a Mektup", *Türk Edebiyatı*, 46 (531), s. 48-53.
- Kumsar, İ. A. (2020). "Recaizade Mahmud Ekrem Bey'den Samipaşazade Sezai'ye Üç Mektup Etrafında Düşünceler", *Yeni Türk Edebiyatı*, (21), s. 51-71.
- Mehmet Emin (1319/1903-1904). *Türkçe Şiirler*, İstanbul: Matbaa-yı Ebüzziya.
- Mehmet Tevfik (1868). *Letâif-i İnşâ*, C. 4, İstanbul: Tasvir-i Efkâr Matbaası.
- Menemenlizâde Mehmet Tahir (1886a). *Elhan*, İstanbul: Matbaa-yı Ebüzziya.
- Menemenlizâde Mehmet Tahir (1886b). "Mukabele", *Gayret*, S. 2, 10 Kânunusâni 1301 (22 Ocak 1886), s. 2.
- Mustafa Reşid (1302/1886). *Bedâyiü'l İnşâ*, Kısım-ı Evvel Cüz: 1, İstanbul: Matbaa-i A.K. Tozluyan.
- Özarslan, E. (1994). *Mustafa Reşid Bey, Hayatı ve Eserleri*, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Parlatır, İ. (1985). *Recaizade Mahmut Ekrem*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (1291/1875-1876). "Mektup", *Revnak*, S. 6, s. 89-91, 94.
- Recaizade Mahmut Ekrem (1886). "Mektup", *Gayret*, S. 2, 10 Kânunusâni 1301 (22 Ocak 1886), s. 1-2.
- Recaizade Mahmut Ekrem (1895). *Şemsa*, İstanbul: Âlem Matbaası.
- Recaizade Mahmut Ekrem (1909). "Şehbal Mecmuası'na", *Şehbal*, S. 18, 15 Kânunuevvel 1325 (28 Aralık 1909), s. 349.
- Recaizade Mahmut Ekrem (1910a). "Servet-i Fünun'a", *Servet-i Fünûn*, (974), 21 Kânunusâni 1325 (3 Şubat 1910), s. 191.
- Recaizade Mahmut Ekrem (1910b). "Bir Mektup", *Resimli Kitap*, S. 23, Ağustos 1326 (1910), s. 909.
- Recaizade Mahmut Ekrem (1922). "Eski Mektuplar", *Yarın*, S. 28, 27 Nisan 1338 (27 Nisan 1922), s. 52.
- Recaizade Mahmut Ekrem (1997). *Bütün Eserleri*, 3 C., (İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Hakan Sazyek, Haz.), MEB Yay., İst., 1997.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2011). *Talim-i Edebiyat*, (Murat Kacıroğlu, Haz.), Sivas: Asitan Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2014a). *Kudemâdan Birkaç Şair-Eskilerden Birkaç Şair*, (Âdem Ceyhan, Halil Sercan Koşık), İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

- Recaizade Mahmut Ekrem (2014b). *Nijad Ekrem ve Tefekkür*, (Hakan Sazyek, Tolga Bayındır, Esra Sazyek, Haz.), İstanbul: Umuttepe Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2014c). *Takdir-i Elhan, Kudemadan Birkaç Şair, Pejmürde, Takrizat*, (Hakan Sazyek, Tolga Bayındır, Esra Sazyek, Haz.), İstanbul: Umuttepe Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2016). *Talim-i Edebiyat*, (Furkan Öztürk, Haz.), İstanbul: DBY Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2016). *Saime*, (Ali Serdar, Reyhan Tulumlu, Haz.), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2019). *Şiirler: Nağme-i Seher, Yedigâr-ı Şebâb, Zemzemeler, Nefrin ve Dağınk Şiirler*, (Hakan Sazyek, Esra Sazyek, Betül Solmaz Haz.), İstanbul: Umuttepe Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2020). *Piyesler: Afife Anjelik, Atala, Vuslat, Havada Çarpışan Sesler, Çok Bilen Çok Yanılır*, (Hakan Sazyek, Esra Sazyek, Betül Solmaz Haz.), İstanbul: Umuttepe Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2021a). *Afife Anjelik*, (Ayşe Demir, Haz.), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2021b). *Mektuplar, Arızalar, Yazılar*, (Hakan Sazyek, Esra Sazyek, Betül Solmaz, Haz.), İstanbul: Kopernik Yayınları.
- Sazyek, E. (2020). "Recaizade Mahmut Ekrem'in Bilinmeyen Küçürek Piyesi: Havada Çarpışan Sesler", *RumeliDe*, S. 20, s. 287-295.
- Tansel, F. A. (2023). *Mehmet Emin Yurdakul'un Bütün Şiirleri*, (Abdullah Uçman, Haz.), İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Uçman, A. (2007). "Recaizade Mahmut Ekrem", *İslâm Ansiklopedisi*, C. 34, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., s. 503-504.
- Uzun, Mustafa İsmet (2006). "Müntehabat", *İslâm Ansiklopedisi*, C. 34, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., s. 29-30.

EKLER

a. Antoloji ve biyografi türünden eserlerde kalan mektuplar

1

Suriye Meclis-i Maarifi Riyasetine¹

Meclis-i muhteremleri tarafından nâm-ı hakîrâneme gönderilen 15 Zilhicce Sene 1301² tarihli mektub-ı âlî melfûfuyla beraber resîde-i dest-i tâzim oldu. Bir vakitler meşrık-ı envâr ve münevveriyet-i zaman hâlini ifadeye mücessem bir lisan-i zî-iktidar olmak üzere -tarif buyrulduğu veçhile- bir mükemmel kütüphane-i umumî tanzim ve küşâdına -heyet-i meclis-i muhteremin himem-i masrufe-i maarifperveranesiyle- muvaffakiyeti sair memâlik-i şâhâneye numune-i imtisal olmaya layık âsâr-ı meşkûreden olduğu için kemâl-i sitayiş ve takdir ile min gayr-ı haddin arz-ı tebrik ve teşekkür olunur.

Nüş-ı nefise-i nâdire ile ârâyîş-yab olacağı bî-irtiyâb olan öyle bir hazine-i cevahir-i maarif içinde -kendi değersizliklerinden başka bir şeyi müfid olamayan- âsâr-ı hâme-i hakîrâneme tenezzülen cây-ı kabul-i arz buyrulmuş olmasından dolayı husûle gelen mefharet-i mahcubânemi tariften âcizim. Bu mefharete meclis-i muhteremin emr-i âlisine imtisal şerefini dahi zammile haiz-i kemâl-i mübahat olmak için mevcudu kalmayan bazılarından mâada âsâr-ı nacizanemin dört parça mücelledi lieclilirsal Efendi'ye teslim olundu. Emr ü ferman.

İstanbul fi 16 Safer 1302³

Recaizade M. Ekrem

[Mustafa Reşid, *Bedâyiü'l İnşâ*,

Kısm-ı Evvel Cüz: 1, İstanbul 1302/1886, s. 28-29.]

¹ Kitapta mektubun başına şöyle bir not düşülmüştür: "Saadetli Ekrem Beyefendi Hazretleri tarafından Suriye vilayeti-i celilesi meclis-i maarifi riyaset-i âliyesine bir cevap."

² Miladi takvime göre 6 Ekim 1884.

³ Miladi takvime göre 5 Aralık 1884.

Bir Tezkire

Marûz-1 bendeleridir

Hutût-1 mütenevvia-i İslâmiye'nin ekserisinde ve alelhusus hatt-1 celîdeki mahareti zamanının müselle-i hoşnüvisanı olan peder-i cennet makarrım Recai Efendi evkat-1 hâlîyesinde tanzim ve tersim ettiği yazılarından müntehebi olanlarını bazı kadr-âşinâyân ehibbasına yadigâr olmak üzere ihdâ ederdi. Müşarünileyhin vefatından sonra hakkında isticlâb-ı ediye-i rahmete vesile olmak için neşr-i âsâr-ı kalemiyesine mümkün mertebe himmet, bendelerine müretteb zimmet-i bünüvvet iken buna nasılsa şimdiye kadar muvaffak olamadığımdan dolayı müteessif idim. Bu vazife-i bünüvveti ifâya mahsus olan emel-i ahkerânemin “*el umuru merhunetün bi evkatihâ*”¹ levhasını bugün huzur-ı sami-i mekarimperverlerine takdime muvaffakiyetimle karin-i hüsn-i ibtida olması mazmun-ı hattın uluvv-ı hikmet ve hakikatini muhtır olsa sezâdır. Bu hatt taleb-i kemteranem üzerine râkımının hengâm-ı pîride dest-i raşedar ile tanzim ettiği yazılarından olarak o kadar metîn ve dil-nişin değilse de bütün bütün nâhoş dahi sayılamayacağından huzur-ı sami-i nefayis-pesendânelere takdime cesaret olundu. Bu takdime-i şükran ve bu hediye-i ihlas-nişanın tâlik-i cidâr hüsn-i kabul buyurulması mazhar-ı âsâr-ı latifesi olageldiğim mekarim-i ahlâk-ı münimânelerinden muntazır-ı hakîrânemdir. Emr ü ferman hazret-i men-lehül-emrindir.

Fi 20 Mayıs 1300²

[Mustafa Reşid, *Bedâiyü'l İnşâ*,
Kısm-ı evvel, Cüz:1, İst., s. 33-35].

¹ Günümüz Türkçesiyle: “İşler, vakitlere bırakılmıştır.” (Her iş ancak vakti gelince olur anlamındadır. Haz.).

² Miladi takvime göre 1 Haziran 1884.

Bir Tezkire

[Abdurrahman Süreyya'ya]

Maarifperver Efendimiz Hazretleri

Uhuvvet-i Askeriyye nâm-ı celîline olarak kilik-i bedâyi-i nigâr-ı hünerverinin sahayif-i beyâna nisar ettiği cevahir-i hakayık-ı ulviyeyi câmi eser-i âlilerinden bir nüshası taraf-ı ahkârâneme ihda buyrulduğundan kemal-i memnuniyet ve iftihar ile okudum.

Zat-ı âlileri asker olmadıkları hâlde hayal-i meali şikâr-ı hünerverileri o âlemin heva-yı hasais-i ulviyesinde ne güzel pervaz etmiş. Uhuvvet gibi cenâb-ı hakkın ibadına en büyük atıyye-i izzeti olan cevher-i manevinin -ki ruh mücerret-i insanıyettir- askerlerce ne mertebe şaşadâr-ı imtiyaz olduğunu tasvirde kalem belagât-ı perdazilerine büyük maharet ibraz etmiş! Ahlâk-ı fazıla-yı askeriyeyi tecessüm ettiren makâlât-ı dakayıkdanilerinin vâkıf-ı mezâyâ-yı âliyyesi olan bir nefer, mevkiini cihanın en büyük bir mesned-i ikbâlîne değışmezse sezâ değil midir? Hele bendeniz eser-i âlilerini okuduğum zaman vaktiyle o meslek-i celîli terk etmiş olduğumdan dolayı ne derece müteessif olduğumu tarif edemem.

Tasdi etmeyim: necabet-i mevzuanın asalet-i üslubuyla imtizaç-ı alelâlini seyf ü kaleme akd-ı uhuvvet ettiren ve iki sınıf erbab için lâıyk-ı tebcil ve ihtiram olan eser-i bâlâter-i vatanperverânelerine muvaffakiyet-i hünerverilerini hâlisâne tebrik eder ve mütalaasında istihsal ettiğim fevâid-i külliyeye mukabil teşekkürât-ı nâcizanemin hüsn-i kabulünü niyaz eylerim. Bâkî hulûs u hürmet efendimiz hazretleri.

Fi 27 Teşrinisâni 97¹

Recaizade M. Ekrem

[Mustafa Reşid, *Bedâyiü'l İnşâ*,

Kısm-ı Evvel Cüz: 1, İstanbul 1302/1886, s. 35-36.]

¹ Miladi takvime göre 9 Aralık 1881.

Bir Tezkire

[Darbazzâde Ali Ruhi Bey'e]

Maarifperver Efendimiz

Berhayat olan eâzım-ı üdebâyâ mahsus olmak üzere tertibi tasavvur buyrulan tezkiretüşşuara için birkaç parça eserle bir de tercüme-i hâl-i hakîrânemin takdimi iradesini hâvi dünkü gün aldığım tezkire-i âliyyelerini pek aşırı bir memnuniyetle okudum. Teşebbüs-i âlilerini min gayr-ı haddin tebrik ederim.

İnşaallah muvaffak buyrulursunuz. Bu makule telifatin ne derecede faideli şeyler olduğu nezd-i hünermendânelerinde malûm iken ondan bahsetmek abes olur. Bu teşebbüste nâm-ı hakîrânemin dahi tahattur buyrulması ise bendenizce tefahhur ve teşekküre şâyan bir nişane-i teveccühtür. Şu kadar ki bendenizin öyle bir tezkiretüşşuaraya -ki encümen-i has-ı bülega demektir- dâhil olacak kadar liyakati haiz olmadığım herkesle beraber kendimce de meçhul olmadığı için telif-i âlileri emel buyrulduğu veçhile eâzım-ı üdebâyâ mahsus ciddi bir şey olacak ise nâm-ı hakîrânem orada görülmemek lazım gelir.

Eser takdimine gelince telif-i edibânelerine derç buyrulacak âsârın hakk-ı intihabı tamamıyla zat-ı ârifânelerine ait ve sahibinin mevki-i edebiyesine intikali tabii olmak üzere her eser için bir mütalaa tahriri tasavvuru bu hakkın taraf-ı âlilerinde kalması lüzumunu müeyyed iken bunu ashab-ı âsâra terk etmek gibi bir eser-i nezaket ibrazına hâcet var mıdır bilmem.

Bendenizin şiir namıyla yazdığım bazı şeylerin birtakımı bundan on üç on dört sene akdem neşrettiğim *Nağme-i Seher*'de diğer bir kısmı geçen sene çıkardığım *Zemzeme* namındaki eserde görüleceği gibi yine birtakımı da yakında yani herhâlde telif-i âlilerinin destgâh-ı temsile itasından evvel neşri memûl olan ikinci kısım *Zemzeme*'de okunur. Bunların içinde tezkire-i edibânelerine derce layık şeyler var ise intihâbımı zât-ı âlilerine bırakırım. Lâkin hiç ümit etmem ki âsâr-ı hakîrânem içinde gerçekten karin-pesend-i müşkil-pesendâneleri olacak bir şey bulunabilsin.

Aff-ı sâmilerine mağrûren şurasını arz etmek isterim ki şair ve şiir kelimelerinin bildiğim mânâlarına göre mesela Abdülhak Hâmid Beyefendi zamanımızda bulunan şuaranın birincilerinden ve ekser eşârı yine zamanımızda çıkmakta olan âsâr-ı şiiriyenin enfeslerinden iken bu şiirlerin yalnız kaside veya terci veya gazel yollarından gayrı birer vadide bulunmuş oldukları için tezkire-i edibânelerinden hariç bırakılması nasıl teviz buyrulacak?

Hâmid Beyefendi iktiza ederse bir saatte bir değil beş kaside, beş saatte beş değil elli gazel söyleyebilecek bir iktidar-ı harikuladeyi hâizdir. Ancak teşkil buyurulacak encümen-i üdebâyâ dühul kaside ve gazel ibrazıyla meşrut olduğunu anlayınca öyle bir külfeti ihtiyardan müstağni bulunur zannederim. Vâkıâ bir tezkiretüşşuara bir mecmu-ı üdeba ve zürefa ise oraya davet buyrulan erbab-ı liyakati üniforma iktisasına mecbur ve mecburiyetten kaçınan istiğnakâran-ı ehl-i urefanın şeref-i mülakatından cülesa-yı bezm-i edebi mehcür etmek biraz nâmülayim gibi görünüyor.

Tercüme-i hâller hakkındaki fikr-i âcizânem dahi bunların taraf-ı âlilerinden yazılması lüzumuna kaildir. Fakat kabiliyet-i asra hususiyle bu terâcim-i ahval berhayat olan eâzım-ı üdebaya mensup olacağına göre yalnız ashabının tarih-i veladetleri[ni] suret-i neşetlerini, mesleklerini, memuriyetlerini, rütbelerini, nişanlarını falanlarını bildirecek surette hani şu sicil-i ahlâk-ı memurîne gönderilen tercüme-i hâller nevinden şeyler olmak lazım geliyor. Bunlarla ise zat-ı âlilerinin meşgul olması vâkîâ hem pek müşkil hem de pek mânâsız olacağından bu işi ashab-ı âsâra tahmil etmek doğrudur. Ancak bu yolda terâcim-i ahval mütalaasından erbabı için ciddi bir fayda hâsıl olacağına iştibah ederim. Malûm-ı hakayikdanileridir ki üdebanın tercüme-i hâlleri kendilerinin cidden faide-bahş-ı erbab-ı irfan ve teşviksaz-ı müstaidan-ı şübban olacak birer tarihçe-i hayat-ı edebiyeleri demek olacağı için itinaya şâyândır.

Tahkikat ve istiknahât-ı amîkaya, tetkikat ve muhakemât-ı ciddiye müstenid olarak sathice “şu şöyle oldu bu böyle gitti işte bitti” yolunda ve mahud *Raşid Tarihi* tarzındaki vekayinâmeler hikmet-i tarih nokta-yı nazarından bakıldığı hâlde o derece faydalı mücellidâtan mâdüt olmadıkları gibi bir millet içinde zuhur eden eâzım-ı üdebanın sadece “Filan tarihte doğdu, filan tarihte bilmem ne oldu, hâlâ bilmem nedir, filan eserleri vardır” yollu ve *Fatin Tezkiresi*'ndekiler kabilinden terâcim-i ahvâlini câmi mecmualar da o kadar menfaat-bahş âsârdan sayılamasalar gerektir. Fakat şimdilik böyle olmak çaresizdir. İleride ise ihtimal ki ağızdan ağıza intikal edecek rivayetler ve malûmât-ı âsâr hakkında icra olunacak tetkikat ve muhakemat ile şeraitine oldukça muvafık bir terâcim-i ahvâl-i üdebâ yazmaya himmet edecek -ahlâf içinde- bir sahib-i gayret zuhur eder.

Şu mebhasta şu kadarcık bir mütalaa serdine cüretim bu makule gerçekten esaslı âsâr-ı müfide neşri yolundaki himmetler milletin arzukeş-i terakkiyât-ı edebiyesi olan erbâb-ı kalem için teşebbüsât-ı müşterekeden sayılacak mertebede ehemmiyeti haiz görüldüğünden ve bu abd-i hakir dahi o erbab-ı kalemin acizlerinden bulunduğumdan neşet eylediği için nezd-i kerimânelerinde mazhar-ı af olur ümidindeyim.

Elhasıl âsâr-ı manzume-i nacizânem içinde şâyân-ı intihab buyrulabilecek lüzumu kadar söze tesadüf olunup da telif-i âlilerine derci takarrür ettiği hâlde bendeniz de herkesin yazacağı yolda bir tercüme-i hâl varakası tahrir ve takdim ederim. Bâkî tâzim ve uhuvvet efendim.

Fi 27 Şubat Sene 1299¹

Recaizade M. Ekrem

[Mustafa Reşid, *Bedâiyü'l İnşâ*,
Kısm-ı Evvel Cüz: 1, İstanbul 1302/1886, s. 36-41.]

¹ Miladi takvime göre 10 Mart 1884.

Biraderim efendim

Lütüfnamenizi kemâl-i memnuniyetle okudum. Bilmem hangi âsâr-ı hakîrânemdir ki taraf-ı kadirşinasinizden bendenize celb-i teveccüh etmiş ve mektub-ı edibânenizdeki o dilnüvaz hitaplara nâilîyetime sebep olmuştur. Mevcut olan âsâr-ı âcizânemin hele birtakımına eser demeye hayâ ederim. Bunları vaktiyle neşretmiş bulunduğumdan dolayı da gerçekten müteessifim.

Bu hakikati beyandan maksadım arz-ı mahviyet gibi zaten efâzılın hakkı olan bir fazilet dâiyesinde bulunmak olmadığı gibi temyiz ve takdir-i vâlânıza târiz dahi değildir. Bendeniz bazı vakit âdi bir eseri, içinde tesadüf ettiğim bir güzel sözü için sevdiğim gibi ihtimal ki zât-ı vâlânızın dahi âsâr-ı hakîrânemden bazısı nasılsa hoşunuza gitmiş olan bir cümlesi veya bir ibaresi için beğenmişsinizdir.

Her hâlde teveccüh-i kalbiyenizin müteşekkir ve memnunuyum. Bekâsını niyaz ederim efendim.

İstanbul Fi 12 Kânunuevvel 1300¹

Recaizade M. Ekrem

[Mustafa Reşid, *Bedâyiü'l İnşâ*,
Kısm-ı Evvel, Cüz 1, İstanbul 1302/1886, s. 85-86.]

¹ Miladi takvimle 24 Aralık 1884.

Bir Mektup

Birader-i Muhteremim Efendim,

Şu mektubumu bu yaz İstinye'de isticar ettiğim yalının alt katında deniz üzerinde kendime tahsis ettiğim bir odada yazıyorum:

Vakit sabah... Saat on bir... Mamafih güneş hayliden hayli yükselmiş. Pencere kapalı... Perdeler inik. Yalnız odanın -benim oturuşuma göre- sol tarafı nihayetine düşen ve poyraza nâzır olan penceresi açık ki, oradan bu cihette Yeniköy'ün ve karşı tarafta Beykoz'un biraz yerlerini görmekteyim. Odanın dâhilinde açık pencereden kapıya doğru giderken yan tarafta bir kanepa ile birkaç sandalye vardır. Karşımdaki duvarda mandolin çalgısı muallak. Sağ tarafımda duvara bitişik kütüphanem görünür ki henüz tamamıyla dolmamıştır. Onun solunda ve yerde birbiri üzerine yığılmış birtakım kitaplarım duruyor. Oradan cepheye gelince duvara muttasıl yazı masama tesadüf olunur ki üzerinde sekiz on kadar risale, kitap, tütün kabı, dağınık kâğıtlar, mektuplar, gözlük, yazı takımı, çan, kibritlik falan gibi şeyler görünür. Yanında bir koltukta ben oturuyorum. Odanın ortasında büyücek bir tırabeze var ki üzerinde, içinde yapraklarıyla kurumaya yüz tutmuş iki çiçek saksısı, bir ilaç şişesi, bir mîzanü'l harâre, bir ufak tabak içinde (mevsimi geçtiğinden dolayı) en irisi findık kadar olmak üzere biraz çilek bir iki tane balık oltası ve bir de oturtma saat müşâhede olunur. Duvarlarda mitolojiye dair bir iki resim dahi asılıdır.

Odada benden başka kimse yok. Sadâ yalnız dalgaların ağır ağır rıhtıma çarpmasından hâsıl olan kesik kesik çağılıya ve saatin tık tığı ile sarir-i hâmeye, hareket ise şu mektubu yazan kalemler yalının bahçe duvarından denize doğru sarkmış olan yaban asması dallarına münhasır. Ara sıra kayıklar da geliyor geçiyorsa da pek seyrek. Vakit erken, hava güzel, mevki latif. Zihnimde oldukça güşâyış var. Muhababım ise senin gibi bir edîb-i âzam... Ben ne yazamam? Yazacak hiçbir şey bulamasam senin kocaman mektubun[un] cevabını yazarım. Heyhat! Topu yarım saat vaktim var? Niçin mi diyeceksin? Dur anlatayım: Şimdi ibtidâ mükemmel bir soğuk su banyosu yapacağım. Ondan sonra vücudumu ısıtmak için bir saat kadar kırlarda deli gibi dolaşacağım. Ondan sonra yorgun argın eve gelip biraz istirahat eder etmez iki lokma bir şey yiyeceğim, sonra da vapura binip cehennem olup gideceğim.

Bu tenperverlik değil, hayat tamirciliğidir. Ben böyle hareket etmezsem bir seneye kalmaz ya ölür giderim veyahut bir Viyana seyahatine daha muhtaç olurum ki o da benzimi bütün bütün sarartır. Çünkü "Borçlu ölmez" derler.

Bilmem nedendir biraz vakitten beri zihnim pek çabuk yoruluyor. Hele bir yarım saat mütalaadan ve tahrirden sonra gözlerimin kesbettiği hâli görsen taaccüp edersin. Her biri bir sürh hokkasına veya avam tabirince kan çanağına dönüyor.

Sen şimdi bunları bütün meraka, vehme, tembelliğe hamledersin. Öyle değil mi? Hâlbuki öyle değil. Neyse bu bahsi kapayalım. Ben Vaniköyü'nü terk edeli Boğaziçi âlemini unutmuşum. Mübarek gerçekten latifmiş. Sabahleyin başka, akşamüzeri yine başka türlü hoş... Tabiat her mevsimde her yerde başka bir letafetle tecelli ediyor.

Bizim Selimiye'deki viranhanenin bulunduğu mevkiin de Marmara'ya doğru alabildiğine nezareti vardı. Tulûu, gurubu, mehtabı, fırtınası, gecesi, seheri filhakika pek azametli, pek revnaklı idi.

Lakin Boğaziçi'nde bu temaşalar yine bütün bütün başka. Daha mehtabı göremedim. Fakat sabahları ve bazen geceleri bile râkid havalarda Anadolu sahilinin üzerinde ara sıra -mahzun gönülleri istila eden dūd-ı sevdaya Őebih- bir hafif duman çöküyor ve o suretle manzara bir garip bir dil-nişin hâl kesbediyor ki tarif edemem.

Ya o karamtık yeşil renkte meşhûd olan dağlar ve onlara yaslanmış gibi görünen beyaz top bulutlar tahrik-i sevdada her Şeye tefevvuk ediyor! Rüzgârsız...

[Mustafa Reşid, *Bedâyiü'l İnşâ*, Kısım-ı Evvel, Cüz 1, İstanbul 1302/1886, s. 125-128; Mehmet Kaplan v.d., *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV*, Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul,1997, s. 65-66.]

Birader-i Eizzem Efendim

Mektubunuzu aldım. Geçenki mektubumun pek muhtasar olduğundan şikâyet etmişsiniz. Alınız size uzun ve müferrih bir mektup! Mektep arkadaşlarımdan Kolağası Efendi altıncı orduya memur olduğundan geçen sene Bağdat'a gitmiş ve haremi ile iki yaşında bir oğlunu burada bırakmıştı. Kendisi Bağdat'a gittikten pek çok zaman geçmedi haremi hastalandı. Zavallı kadın, terbiyesi hükmünce kendini tabibe göstermek ve ilaç etmek istemediğinden komşularının, şunun bunun nasihat ve icbarıyla topu bir defa hekim getirmişse de ilacını almamıştı. Hastalığı ise sıtması bir hâl ile başlayarak ve daima şiddetini artırarak nihayet sekiz ay içinde hastayı döşeğe sermeye mecbur eyledi.

Bu esnada celbolunan bir tabip, kadını muayene ile hastalığını sadıkâne haber verdi: üçüncü dereceye karib veremmiş. Asıl hekim Allah'tır, çıkmadık candan ise ümit vardır. Umarız ki Cenâb-ı Hak bîçâre kadına ve hususiyle validesine ve bâhusus babasından yetim kalan çocuğa merhamet etsin de şifa ihsan buyursun.

Evet, çocuk yetim kaldı. Zira Efendi dünyadan gitti. Neden? Yine veremden. Yine o hastalıktan. Malûmdur ki verem denilen şey hastasını öyle kolaylıkla affeder emrazdan değildir.

.... Efendi nasıl gitti? Şimdi söyleyeceğim. Bağdat'a muvasalatından sonra haremine beş mektup yazabilmişti. Mektupların birincisi oraya vusûlüyle haremine ve oğluna şiddet-i tahassürünü şâmilidi. Ona haremi tarafından da öyle bir lisan-ı tahassürle mukabele olundu.

İkinci mektup ... Efendi'nin orada keyfini bozduğundan ve ailesine hasret ü iştiyakının ziyadeleştiğinden bâhis idi. Buna haremının dahi burada keyifsizlendiğinden ve zevcine hasret ve iştiyakının efsun olduğundan bahisle cevap yazıldı.

... Efendi'nin üçüncü mektubu hastalığının ağırlaştığını ve nûr-ı dîdesi, ciğerpareisi oğlunun bir resmini aldırılarak tarafına gönderilmesini müşir idi. Bu mektubun cevabında haremının hastalığı da ağırlaştığı ve çocuğun resmi yakında gönderileceği dercolundu.

Bağdat'tan gelen dördüncü mektupta âdet kabilinden olarak münderiç olan sözler tayyolunduğu hâlde hükümlü yalnız bir ibare vardı ki o da: "Çocuğun resmini göndermeyi ihmal etmeyin. Sonra nâdim olursunuz"dan ibaretti.

Bilmem bu mektubun cevabı nasıldı. Beşinci mektubunda Efendi tebdil-i hava için İstanbul'a gelmek üzere olduğunu yazmış. Bir taraftan gönderilen cevapta ise aşırı memnuniyet ve meserret izhar olunarak yakında derâgûş edeceği ciğerparesinin artık resmi gönderilmekten istiğna hâsıl olduğu iş'ar edilmişti.

Filhakîka ... Efendi Basra'dan vapura bindi. Binmedi, bindirdiler. Çünkü harekete bîmecaldi. Vapurda kendinden mâadâ üç Müslüman daha vardı ki biri kendisine bakmak için verilen bir nefer asker, diğeri bir kolağası, üçüncüsü de ... Efendi namında birisiydi.

.... Efendi'nin hasretkeşidesi olduğu vatanına, haremine, nûr-ı dîdesi oğluna, validesi, pederi vesair akraba ve ehıbbası varsa onlara kavuşturucu seyahate başladığı esnada yüreği büyük büyük hisler; fikri parlak parlak hayallerle dolu olmak iktiza ederdi. Hâlbuki daha gemiye bindiği sırada lisanından sudurunu Efendi'nin rivayet ettiği bir söz bu hâlin aksini gösteriyor. O lakırtı da "Hiçbir şey gözümde değil fakat bir tombul oğlum var, ona hasret gidersem yanarım"dan ibarettir.

Bu lakırtının içinde “Oğlum”dan sonra bir iki kelime daha olacaktı ki şudur: “Bir de hasta haremim.” Bu sözü tefevvüh etmemiş. Fakat elbette kalbinden geçmiştir.

Her ne ise ... Efendi üç dört gün vapurda kaldıktan sonra hastalığı ağırlaştı. Bahr-i ahmerde Cidde önüne vusullerinde hâl-i ihtizara geldi. Kendisini kaybetti. Bazı hizmet emretmek için hanesinde bulunan iki cariye'nin ibtidâ birinin sonra diğeri'nin ismini telaffuz etti. Biraz sonra “Aman su!” dedi. Su verdiler. İçti. İnnâ lillâhi ve innâ ileyhi râciun!

Eriye eriye bir kemikten ibaret kalmış olan o vücut İstanbul'a kadar kendisini götürmek için ücretini dahi vermiş olduğu hâlde besbelli vapurda faydasız bir yük addolunacağı için cenazeyi o misülli gariplerin ekseriya başlarına geldiği veçhile suya atmak için vapurun kaptanı bunun başı ucuna dikilir. Bereket versin üç Müslüman gayret-i dîniye ve hissiyat-ı insaniyeleri heyecana gelerek dinimizce bir mevtaya ne yapılırsa ifa etmek için kaptanı def ederler.

Bilmem gasl ederler mi etmezler mi biçareye bir kat temiz çamaşır giydirirler, sandığında bulunan bir cibinliği kefen ittihaz ederek bedenini ona sararlar, baş ve ayak tarafını dikerler. Vapurun muallak olan sandalına korlar, indirirler. İki Müslüman'ın birisi başından diğeri ayağından tutarak suyun üzerine bırakırlar. Vapur yoluna devam ile şimale doğru gider. Mevta da beyaz kefeniyle cenuba doğru uzar. Nihayet vapurun köpüklü dalgaları içinde nazardan kaybolur. İşte dünyanın hâli... İşte hayatın sonu...

Şimdi bu tarafta haremimin hastalığı günden güne ağırlaşarak zevcine intizarda bulunuyor. Vürudunun niçin tehir ettiğini soruyor da diyormuş ki “Ben pek fenayım, Allah vere de kocam beni sağ bulaydı.” Heyhat! Size daha ne yazabileyim? Pek müteessirim. Bâkî uhuvvet efendim.

2 Mayıs 92

Ekrem

[Mustafa Reşid, *Bedâyiü'l İnşâ*,
Kısm-ı Evvel, Cüz 1, İstanbul 1302/1886, s. 129-134.]

8

Bir Mektup¹

[Lütfi Bey'e]

Bu defa aldığım bir lütufnamenizde ondan evvelkinin cevabına destres olunamadığından bahis ile beyân-ı teessür buyruluyor. Zât-ı vâlâ-yı hünermendâneleri gibi teveccühlerine mazhar olduğum sâir bazı ihvan-ı kiramın da o yoldaki taltiflerine ifâ-yı lâzime-i teşekkür için kesret-i meşâgıl-i hakîrânemin meydan vermemesinden dolayı bendenizde teessür daha ziyade olduğuna itimadınızı rica ve teveccühât-ı kalbiyenizin bekasını niyaz ederim. Bâkî uhuvvet efendim.

5 Mayıs 1301 (17 Mayıs 1885)

M. Ekrem

[Mustafa Reşid, *Bedâiyü'l İnşâ*,
Kısm-ı Evvel, Cüz 1, İstanbul 1302/1886, s. 134.]

¹ “Ezkiyâmızdan Lütfi Bey'edir.” notuyla yayımlanmıştır.

Efendimiz:

Mevzuuna yakışır bir Őey yazılmak iltimasıyla gönderilen resmin arz ettiği o nazik hayali, Őiir ile tasvir etmek kalem-i ahkarnemin hiąbir vakitte muktedir olacağı Őeylerden değildir. Hlbuki bendenize verilmek üzere ibtid haftalarca bir ztın yanında ve muahharan dahi hemen bir o kadar müddet nezd-i ciznemde kaldıktan sonra Őu mazerete mebni resmin iadesine kalkışmak mnasebetli bir hareket olamayacağı mütalaası melfuf manzume-i ncizin takdimine medr-ı cüret oldu.

Manzumenin mecmua-yı muteberelerine lyık bir Şey olmadığı mteriftir. Şu kadar ki bir çobanın kavalından çıkan tabii nağmeler her türlü sanattan ber iken ekser tabiata hazin geldiği gibi bir cizin kaleminden sdır olan o kaba kaba terennmlerden de hoşlanacak veya daha doğrusu mteneffir olmayacak birkaç sahib-i tabiat bulunursa o kalemin sahibine göre bu da bir büyük Şeref değil midir? Bk huls u hürmet efendim.

Haziran 21 Sene 98¹

Recaizade Ekrem

[Mustafa Reşid, *Bedyi'l İnş*,
Kısm-ı Evvel, Cz 1, İstanbul, 1302/1886, s. 135.]

¹ Miladi takvime göre 3 Temmuz 1882.

Efendi-i müşarünileyhin mahdumu Ekrem Beyefendi'nin Halep vilayet-i celîlesinde tab olunmakta olan Fırat nam gazeteye yazdığı tebriknamedir.

Halep vilayet-i celîlesinin dahi *Fırat* namında yeni bir gazete tab ve neşrine mübâşeret eylediği bu kere pîrâye-bahş-ı dest-i îzaz olan irade-nâme-i mahsus-ı kerimânelelerinden anlaşılmiş ise de mezkûr gazete henüz resîde-i nazar-ı mütalaamız olamamıştır. Binaenaleyh muhaleset-i kalbiyemin saik u müşevvik olacağı bazı mütalaat-ı kasırânemin -ki onun cihât-ı umumiyesine müteallik olacaktır- arz u beyanı ileriye tâlik olundu. Mâmâfih müsellim-i erbab-ı dikkat ü temyiz olan kuvve-i kalem ve ona munzam olan ulviyet-i efkâr-ı hakayıkdânilerinin sahife-i iştiharda nakş-pezir ettiği sair âsâra nazaran çîre-desti-i himmetleriyle bir eser-i cemîlin dahi diğerleri miyânında en büyük bir mertebeyi hâiz olacağında iştibah etmem. Tebrik eylerim. Nezd-i dakayıkperverlerinde arz u beyân külfetinden berîdir ki gazeteler efkâr-ı umumiyenin miyar ve mümeyyizidir ki bu kaziye ile onun neşredeceği efkârın şeref-i hakikiyesine lâyük ve terakkiyât-ı asriyeye muvafık surette bulunmak lâzım geleceği umûr-ı bedihîyenin en mütemeyyizidir. Hakikat-i hâlde ise suret-i ferihası cevdet-i sarihadan ibaret olan iki sahib-i kemâl ki mesleklerinde teferrüd karine-i hâlleridir. Bu gazetenin kâfil-i idaresi buldukça bilvücuhtarzukey olacağımız derecede fayda-bahş-ı devam olacağı cây-ı güman değildir. Çünkü muktezâyı hâl eser-i itidal ister. Binaenaleyh *Fırat*'ın cedavil-i süturunu feyezân-ı efkârdan vikâye ile himaye lâzımdır zannederim. Gazetemizin ise bu gazete ile rabıta-yı ittihat peyda etmesi akdem-i efkârı idi. Şimdi bu ümniyenin husûlü a'zam-ı iftiharî olacaktır. Bâkî her hâlde...

[Mehmet Tefvik, *Letâif-i İnşâ*,
C. 4, İstanbul, 1868, s. 89-90.]

Mîr-i müşârünileyhin diğ̈er bir tebriknamesidir:

Nüşa-i nâdire-i kemâlât ü irfan mecmuayı zât-ı huçeste-sıfat tahrirânelerinde münderiç envâ-yı hüner ü fezâil iktizasınca hemâre sitâre-i iclal ü ikbâl-i semihaneleri terakkiyat-ı evc-i iğlâ ve pertev-i barika-i feyz ü saadeti havâlî-i küngüre-i âsumana envar-bahşâ olacağı ruşenâ olup işte bu müddeanın sıdk u selametine dâl ü beraat-i istihlal olmak üzere bu kere evvelîn-i kademe-i silm-i meşihât olan İstanbul kazası mesned-i vâlâsı ittikâ-yı mübahat-efzâ-yı zat-ı âlileriyle izz ü mefhâretin vâsıl-ı pâye-i müntehâsı olduğı haber-i müverris'ül-mesârı kırata gûş-ı iftihar olmasıyla “mübarek-bâd u ferruh-bâd, meymun-bâd u ferhunde.” “Eâdî-i cümle der-girye, ehıbbâ-yı cümle der-hande.” zemzemesiyle tezyîn-i lisân-ı şükraniyete ibtidâr olunduğı gibi uhde-i hulûs u hususiyetime müterettip olduğı üzere resm-i tebrik ve tehniyenin nazmen icrası zımında bir kıta tarih dahi keşide-i rişte-i imlâ kılınarak leffen takdîm-i pişegâh-ı maarif-i destgâhları kılınmıştır. Heman cenâb-ı meserret-bahşâ-yı kulûb-ı âlimiyân tenezzühet zatühü ani'l-şebihî ve'l-akran zat-ı maali-simat-ı kerimânelerini an-karibizzaman çar-bâliş-nişîn-i sermesned-i meşihât-ı ûlyâ ve bende-i hülûs-girdarları gibi ahillâ-yı sıdk-intimalarını böyle birer eser-i nâçiz ile ma'raz-ı tes'idde zemzeme-ârâ buyurması daavât-ı ber-efrahte-i dergâh-ı halikû'l-berâya kılındığı muhatâ-yı ilm.

[Mehmet Tevfik, *Letâif-i İnşâ*,
C. 4, İstanbul, 1868, s. 91-92.]

[İbnülemin Mahmut Kemal İnal'a]

همچنين است اي برادر حال اين كردون دون
هر كه آيد ميروود انا اليه راجعون¹

Bu hakikat herkesçe bilinmek ve hatta bazılarınca daima derpiş-i ibret ve intibah bulundurulmakla beraber mevt gerek gidenler gerek kalanlar için acıların en zehr-nâkidir. Bunda şüphe yok. Mamafih evlâdın eba ve ümmühatı tedfin etmesi mevt hakkındaki kanun-ı tabiatın en âdi bir hükmünü teşkil eder. Bu hükme evlâd razı olmamak isterler. Aba ve ümmühatın ise en büyük, en muhikk arzuları bu hükümden hariç kalmamalarıdır. Ne oldu iki gün evvel ki mülakatta emr-i mukadderin karibu'l vuku olduğuna dair bir imada bile bulunulmamıştı. Nihayet dest-i cellâd-ı ecel o nüsha-i nadire-i fezaili de eydi-i istifade-i ahlafından ba'deten nez' ile çâh-ı adimü'l-gavr-i ademe fırlattı öyle mi?

Hiç olmazsa felâketten vukuu günü haberdar olaydım da na'ş-ı mübareki karargâh-ı ebedisine kadar takib edenler arasında bendeniz de bir muhibb-i kadim sıfatıyla isbat-ı vücut edeydim.

Hasenat-ı âmâliyle merhum, kurb-ı ilâhide mazhar-ı niam-ı namütenahi oldukça bilcümle efrad-ı hanedan-ı âlîlerinin mazhar-ı ömr-i taviil ve nail-i ecr-i cezil olmaları duasını tertil ederek iki birader-i pakize güherleriyle beraber zat-ı vâlâ-yı fazılanelerine arz-ı taziyet-i ihtiramkariyle müsaraat eylerim efendim.

Şişli: 22 Teşrinisani 1324²

Recaizade Ekrem

[İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*,
Cüz 1, MEB Yay., İst., 1969, s. 285.]

¹ *Hemçünîn est ey birader hâl-i in gerdûn-ı dîn*
Her ki ayed mireved inna ileyhi râciun

(Günümüz Türkçesiyle: Ey kardeş, bu alçak feleğin hâli böyledir. Her gelen gidiyor, şüphesiz ona dönecektir.)

² Miladi takvimle 27 Kasım 1908.

b. Mecmualarda kalan mektuplar

13

Şûra-yı Devlet başmuavinlerinden İzzetlü Ekrem Beyefendi'nin memuren Yemen'de bulunan ehibbasından bir[i]lerine cevaben yazdıkları mektûb-ı letâfet-üslûbdur.

.. Ağustos .. sene tarihli keremnâmenizi dest-i tekrîm ile alarak dîde-i mesâr-ı memnuniyetle okudum. Bu mektup ki İstanbul'dan ve evlâd ü iyâl ü ahbâb gibi dünyada en ziyade sevilen şeylerden müfâratla Yemen gibi ayrı kıt'anın müntehâ-yı garbî-i cenubisinde bir hıttâ-i bâideye müteveccihen engin denizlerden güzâr esnasında gönülde hâsıl olan hissiyat ve mülâhazât-ı garibenin tarifâtını şâmildir. Elfâzında bir ittîrad bir metânet var ki kenâr-ı bahre birbirini müteakip gelip çarpan dalgalardan hâsıl olan sadâlar gibi kalbe dehşetli bir safa veriyor! Maânîsinde bir neşe-i ber-hâlet var, âlem-i mehtabın ruhâniyeti gibi vicdana lezzetli bir hüzün îras ediyor! İşte bu mektubu birkaç saatler bir düziye okudum. Okudukça letâif-i hakikiye ve mehâsin ü sinâyî-i tabiiyesine hayran oldum. Hayran oldukça şu tasavvurda bulundum:

-Nazarınızın, altınızdaki derya ile üstünüzdeki semadan başka bir şeye taalluk etmediği zamanda geminin dümenine yakın bir mahalde oturmuşsunuz. Hava biraz mağmûm denizde de telatûm yok imiş gâh vapurun pervanesinden hâsıl olan köpüklü dalgaların uzayıp gidişine ve gâh kıblenümâ-yı kalbin delâletiyle ufk-ı merîde vatan-ı dûr-efgendenin yani İstanbul'un bulunduğu noktaya kemâl-i iştiyak u hasret ve sanki olduğunuz yerde az buçuk hareket edecek olursanız vaziyet-i asliyenizi bir daha bulamayacak matmah-i nazarîde bütün bütün kaybedecekmışsiniz gibi gayet sakin ve mââmâfih rahatsız bir suretle medd-i nazar edermişsiniz. O aralık mir'at-ı kalbinizde birtakım hissiyat ve mülâhazât cilve-nümun olmuş sonra kalemi elinize aldığınız zaman ressam-ı muciz-tıraz-ı maneviyât olan kuvve-i müfekkireniz o hissiyat ve mülâhazatı fotoğrafla ahz eder gibi safha-yı kalbinizden kâğıt üzerine aksettirmiş sonra o tasvir-i bînazire mektup şekli verilip bendenize gönderilmiş!!!

Böyle mektup nezd-i erbâb-ı vefâda ne dereceye kadar makbule geçer ve muharririne ne mertebe câlib-i şükran ve memnuniyet olur? Burasının tayinini hayranı olduğum zekâvet ve dirayetinize havale eylerim.

Mektubun bir firkasında -o tarihe kadar keremnâmenize nâil olamayışım kesret-i meşguliyet-i seniyezden ileri geldiği beyân ve temin buyruluyor. Vâkıâ bu yolda mektuplar ki tasvîr-i vicdaniyatta meşguliyetsiz ve yalnız meşguliyetsiz değil küdüretsiz zamanlarda yazılır ve öyle zamanlarda ise hayfâ ki eyyâm-ı hayat içinde pek nâdir tesadûf olunur!!!

Andan kat-ı nazar haslet-i vefâkârî ve mürüvvetinize o kadar emniyetim vardır ki merasim-i sûriye-i muhabbetten olan müraselât hususunda taraf-ı âlinizden vukua gelecek tehhürâtı bendeniz ifrât-ı meşguliyet gibi hakikî ve makbul olan özürlerden başka bir sebebe

hamledemeyeceğim gibi zât-ı âlînin dahi bu yoldaki taksirât-ı müteakabile-i âcizâneme o nazarla bakacağınızı ümid ederim. Binaenaleyh lütufnâmenizin cevabını bugüne kadar geciktirdiğimden dolayı afv ü âlîlerini rica ve bundan böyle dahi meşguliyet-i devletiniz müsaid oldukça mekâtib-i seniyeze nâiliyetimi istidâ eylerim.

[*Revnak*, Y. 1291 (1875/1876), S. 6, s. 89-91, 94.]

Saadetlü Ekrem Beyefendi hazretleri tarafından ihsan buyurulmuştur:

Efendim,

Gayret'inizin ilk nüshasından bir tane de bendenize göndermişsiniz. Kemâl-i memnuniyetle okudum.

Mülkümüzde neşr-i edebiyata hizmet edecek bu yolda vesaitin taaddüdüyle beraber kifayetsizliği malûm olduğundan *Gayret*'i neşre ibtidarınız şâyân-ı takdir ve teşekkürdür.

Sizin kifayet-i edebiyenizi herkesten ziyade ben bilirim. “Kifayet-i edebiye” tabirinden maksad-ı âcizânem ne olduğunu herkesten ziyade siz bilirsiniz. O cihetle *Gayret*'in men'i yed-i iktidarınızda olmayan bir sebep-i mücbir hâdis olmadıkça ber-devam olacağından eminim.

Mukaddime-i risalede: “Bilmem nedendir, İstanbul'da risale-i mevkuteler devam edemiyor” demişsiniz. Bundan ne anlayacağız? O makule resâile halkın rağbeti mi yok? Yoksa çıkarılan resâilin rağbet-i umumiyeye mazhar olacak liyakati mi yok? Bendenizce doğrusu ikincisidir.

Mülkümüzde âsâr-ı fikriyenin her nev'i için gayet mahdût görünen erbâb-ı mütalaa okumaya layık şeyler vücûda gelince çoğalıyor. Bu tecrübe ile sabit olan hakâyıktandır. Filhakîka bugünkü günde halkımızın edebiyatça evvelan ihtiyacını lâyıkiyla takdir ve o ihtiyaca göre tutacağı meslek-i sahibi birkaç nüshasıyla isbat ve takrir eden risale-i edebîyeler niçin devam edemesin? Vaktiyle *Mecmua-yı Fünûn*'lar, ondan sonra *Dağarcık*'lar, *Kırk Ambar*'lar o kadar mevâniyle beraber nasıl devam etmişlerdi? Şimdi de *Mecmua-yı Ebüzziya*'lar, *Mirat-ı Âlem*'ler nasıl devam ediyorlar? Okumak yazmak bilmeyen bir köylüden bed' ile en büyük allâmelere hakîmlere kadar her sınıfta, her sinde bulunan umum halkın gıda-yı ruh-sefa-yı vicdan addettiği edebiyata ait olan ihtiyacı bu memlekette ifaya *Gayret* gibi haftalık bir gazete değil yevmiye neşrolunur, seksen tanesi bile kâfi olmamak lâzım gelir. Ne faydası var ki edebiyat-ı sahiha ne olduğunu bilmeyerek ve o yoldaki ihtiyacı takdir ve kendilerine bir meslek dahi tayin etmeyerek bir taraftan peyda bir taraftan nâbûd olan mevkut risaleler -hemen umumunda ciddiyetten bir eser olmadığı için- bittabi mazhar-ı rağbet olamıyorlar. Sonra da bunların devam edemeyişi erbâb-ı mütalaa'nın fıkdanına hamlolunur!

İnsaf edelim: Bugünkü günde Acemâne fahriyyeleri hâvi mânâsız gazeller -Nergisî-pesend ibareleri şâmil gülünç makaleler -şunun bunun hakkında taarruzlar, mezemmetler, tezyifler- etfâl-i mekâtibi güldürmeye, eğlendirmeye mahsus maskaralıklar ve hususiyle terakkî arzu-yı umumiyesine münâfi ucube ve sakîm fikirler gibi hiçbir kimseye zerre kadar faydası olmaktan başka ezhân-ı nev-resigân için bayağı semm-i mühlik derecesinde muzır olan münderecât-ı merdûde ve müstekrehesiyle bir risale-i edebîyeye- her okuduğu şeyde bir faide-i ciddiye arayan ekseriyet-i erbâb-ı mütalaa rağbet etmezse mâzur değil midir?

Vâkiâ öyle maskara mecmuaların da ibtidâ-yı zuhûrlarında revaçları görülüyorsa da o revaç daimî olamaz: Maskaralıktan mahzûz olanlar da bir gün olur ondan usanırlar. Usanılmayacak âsâr ise

asr-1 mümtaz-1 padişahînin terakkiyât-1 edebiyesiyle mütenasip olarak fikren liyakat ve nezahati, lafzen sühûlet ve letafeti hâiz olan şeylerdir ki herkes için munîs-i rûh, nedîm-i vicdan olmaya şâyândır.

Yine tekrar edelim: Kifayet-i edebiyenizi bilirim, ümid ederim ki risalenizi okuyanlara hem istifadeyi hem de telezzüzü mucip olacak mevâd-1 nâfiaya, âsâr-1 nefîseye hasreder ve bu haysiyyetle erbâb-1 hased ve garazın bittabi uğrayacağınız tarizâtına mukabele ve beyhûde münakaşaya tenezzül etmeyerek meslek-i edibânenizde devam ve hizmet-i ciddiyyeye ikdam eylerseniz sizden gayret-i edibâne... halktan rağbet-i müşvikâne... Bâkî Cenâb-ı Hak'tan tevfik isteyelim efendim.

Fî 7 Kânunusâni sene 1301¹

Recaizâde M. Ekrem

[*Gayret*, S. 2, 10 Kânunusâni 1301 (22 Ocak 1886), s. 1-2.]²

¹ Miladi takvime göre 19 Ocak 1886.

² Zikredilen mecmuuda "Mukabele" başlığı altında cevap mahiyetindeki şu mektup neşredilmiştir:

"Üstâd-ı muhteremim efendim hazretleri

Şu iltifâtnameyi kemâl-i iftihar ile risaleye dercettim. Üstâdın böyle teşvik ve tergebine mazhar olduğunu gördükçe Tahîr'in şevk ve gayreti ne mertebeye varacağını efendimiz de tasavvur buyurabilirsiniz. Dünyada inkârî kâbil olmayan hakayıktandır ki insan bir suretle teşvik görmedikçe pek güç terakki eder yahut hiç edemez meğerki tabiatı mehtab gibi zulmet-i yeis içinde küşayış bulan dühât ola.

Gayret'i neşretmekten maksadım mukaddimesinde de arz ettiğim gibi vatanıma az çok bir hizmet ibraz etmekten ibarettir. Bu maksadın husulü ise iki şeyle müyesser olur. Biri risalenin müderecatı daire-yi edeb ve terbiyeyi tecavüz etmemek ve mebâhisi halkın nazar-ı rağbetini câlib olacak surette bulunmaktır. Bu hususa kudret-i âcizânemin yettiği kadar çalışacağım.

Biri de efendimiz gibi dühât-ı üdebamızın âsârıyla tezyin etmektir ki bu ancak lütfunuzla mümkün olur.

Risalem rağbet-i umumiyyeye mazhar olabiliyorsa hiç şüphe etmem ki bu saadetin husulü bendenizde -taltifen- vücûdu tebşir buyurulan kifâyet-i edebiyeye ile değil hüsni nazar-ı edibâneniz sayesinde müyesser olur ki *Gayret*'in ona mazhariyeti bu taltifnâme-yi üstadenizle mübeşşerdir." (*Gayret*, S. 2, 10 Kânunusâni 1301 (22 Ocak 1886), s. 2.)

[*Şehbâl Mecmuası'na*]

Geçen yaz bir müsamere-i hususiyede bulunmuştum. Geniş mükellef salonun ortasında dört köşe büyücek bir masa var ve masanın üzeri gayr-ı muntazam bırakılmış birçok gazeteler, resimli resimsiz mecmualarla dolmuştu.

Bir aralık Piyanist F.. Efendi'nin "Şophen"den icraya başladığı bir salon valsini sükûnetle dinlemek için erbâb-ı meclisten her biri bir koltuğa yerleşerek artık her türlü şamatât-ı sohbeta fâsıla verildiği sırada ben de masaya takarrüble gazeteleri, mecmuaları şöyle bir gözden geçirmek istedim. En evvel elimin altına *Şehbal* musavveresinin en son çıkan nüshası rast geldi. Bunu zaten görmüştüm. Mâmâfih yine dikkat ve telezzüze temâşâsına koyularak yapraklarını ağır ağır çevirmeye başladım.

Piyanist henüz valsini bitirmemişti ki erbâb-ı meclisten R... Bey yerini terk ile geldi, yanı başımda ayakta durdu. Ben yaprakları çevirdikçe o da eğilip eğilip bakıyor ve yine doğruluyordu. Bir aralık daha ziyade eğilerek kulağıma yavaşça "yazık" diye seslendi. Bu dakikada ise valse hitam veren sanatkârın hüneri alkışlanıyordu.

Alkış bittikten sonra R... Bey'e döndüm. "Yazık" dediniz... "Neye, niçin yazık oluyor?" dedim. Cevap verdi: "*Şehbal*, pek güzel bir mecmua da..." Bu sefer daha dikkatli yüzüne baktım. İstizâh-ı meram ettikçe istiskal ile dedi ki: "Böyle şeyler bizde devam edemiyor. Şüphe yok ki bu güzel mecmua da çok sürmeyecek. *Demet*'lerin, *Kadın*'ların, *Âşiyân*'ların, filanların yanına gidecek. Yazık değil mi?"

– Fakat bu resimli... Hem de görüyorsunuz ya ne kadar nefis...

– İşte asıl onun için yazık ya...

Ben bir şey demeden ilave etti:

– Böyle her suretle nefis, mutenâ bir resimli gazetenin ne kadar büyük fedakârlıklar, himmetlerle çıkacağını bilirsiniz. Maatteessüf itiraf etmeliyiz ki halkımızın servet-i irfanı, kudret-i maliyesi böyle şeyleri yaşatmaya kâfi değil.

– "Noksan-ı rağbeti" demek istiyorsunuz.

– Siz isterseniz öyle deyiniz. Fakat netice hep bir.

– Fakat sebat ve ikdam ile her müşkil, her mâni iktihâm olabilir.

Muhaveremiz bu noktada kalmıştı. Ondan sonra *Şehbal*'in daima müterakki bir siyaset ve matbuat ile teakub eden nüshalarını müştakâne, mütehalikâne nazar-ı im'an u istihsandan imrar ederken... R. Bey'in o "yazık" nidâ-yı bedbahtânesi kulağımda çınladı ve gönlümde gizli bir hiss-i esef, müstakbele râci bir efsûs-ı tahassür uyandırdı.

İşte şimdi *Şehbal*'in on beş rakamlı nüshası da çıktı. Bu rakamın böyle mevkût, mühim eserlerin başlarında görünmesi istikballeri için pek çok ümit-bahıştır. Bu rakamdan sonra yirmi rakamı kolaylıkla gelir. Ondan sonra da eserin devamı temin olmuş demektir. Bu hâlde diyebilirim ki biz Osmanlılar da bugünkü günde İngilizler, Fransızlar, Almanlar, İtalyanlar gibi nefis, nefis olduğu kadar ciddi bir salon musavveresine mâlikiz. Matbuat-ı Osmaniye de *Şehbal*'in vücûduyla bahş-ı iftihar edebilir.

Evet, bütün nefayis-perverler, bütün sanat-şinaslarca musaddık olsa gerektir ki *Şehbal* mükemmeliyetçe Avrupa'daki emsalinden hiç de aşağı değildir. Görünüyor ki sahib-i imtiyazı mecmuasının hiçbir cihetçe noksan ve kusuru bulunmamasına son derecede gayret ediyor. Bunun ne kadar fedakârlığa mütevakıf olduğunu halkımız lütfen düşünürlerse vermiş olduğu rağbeti esirgemezler. Ve zannediyorum ki esirgemiyorlar da...

Bu musavvereyi her nüshasında tezeyyün eden o parlak, o lekesiz resimlere dikkat olunsun. Hiçbirisi zaten mevcut ve diğer mecmualarda münteşir şeylerden değil, ittılai ammece faydalı olacak hadisât-ı medeniye ve vukuat-ı mahalliyeye müteallik taze ve sûret-i mahsusada yaptırılmış klişelerden aksettirilmiş.

Tasvir cihetiyle böyle, acaba münderecat itibariyle nasıl? Evvela şunu demek lazım ki mahir bir fotoğraf, mahir bir çinkograf, mahir bir tâbi' ile mukavele olunduktan sonra her vakit öyle nefis, parlak, dil-rûba resimler elde edilebilir ancak o resimlerle nefasette rekabet edecek münderecat tedariki biraz müşkildir. Zira erbâb-ı tefekkür ve tahrir, sanatkârane, fevkalade mahsul-i irfan vermek için her zaman müstaid ve müheyya değildir. Ancak şu var ki pek güzel resimler pek güzel olmayan yazıları da geçirirler.

Zaten musavvereler hiçbir yerde münderecat-ı tersimesi kadar münderecat-ı tahririyesine ehemmiyet vermezler. Bunlar Fransızların aktüalite dedikleri havadis-i vukuat-ı mühimme-i âlemi ihtiraat u şubât-ı fenniyyeyi nakl ve tarif ederken bunları münasip ve güzel resimlerle bir kat daha ma'raz-ı vuzûha çıkarmayı ve bu suretle karilerinin bir zamanda hem nazarını hem fikirlerini memnun ederek husûl-i istifade-i tammelerini temin etmeyi iltizam etmekle beraber sırf edebî âsâr dercinden de bütün bütün istiğna göstermezler.

Şehbal ise makalât ve âsâr-ı mündericesinin nefasetçe resimleriyle mütenasip olmasına himmet ediyor ki bu meziyeti de başkaca şâyân-ı takdirdir. Yalnız gönül ister ki bu nefis musavverenin sahâif-i garrâsına serpiştirilen "Hikmet Çiçekleri"ni bazen de hadâik-ı efkâr-ı milliyeden toplayın. Acaba mümkün olmaz mı?

22 Teşrinisâni 1325¹

Recaizade

[*Şehbal*, S. 18, 15 Kânunuevvel 1325 (28 Aralık 1909), s. 349.]

¹ Miladi takvime göre 5 Aralık 1909.

[*Servet-i Fünûn'a*]

Fecr-i Âti şiirimizin talîa-i şâşaa-i tecellisini o *Beyaz Gölgele*r¹'i temâşâdan alınan zevk-i nezih-i sanatın edâ-yı şükür ve senâsı birkaç gün imhal olunabilse de -mümkün değil- ihmal olunamazdı. Cihân-ı tabiatın bütün bedâyiini câmi bir behişt-pare-i hayal-firib ki bir leyl-i mukmir-i âsudenin nim-karanlık harîm-i âgûşunda hülya-nüvaz-ı sevda oluyor. Orada sık ağaçlıklarda gizlenmiş tuyûr-ı nâlekâr rûh-ı naim-i leylî bîhuzur etmekten ihtirazen kesik kesik nagamât-ı hafife ile âlâm-ı dil-ârâm-ı aşkı terennüm ediyor. Burada aheste hurûşan bir şelale-i nûr içinde üryan u şeffaf vücutlarıyla şûhâne, serbazâne idman-ı şinah eden sarışın, esmer yüzlerce benât-ı işve-güzinin nerm ü hâr tenlerinden uçan nefehât-ı garâm-âlud dimağları hırpalayacak, yürekleri helecân-ı ihtiras içinde bırakacak bir muattariyet-i müskirle hevâ-yı muhite yayılıyor.

Bu muhit-i sevdaya mahrem olmak, bu levha-yı zî-ruhun bütün şeffafiyet-i can-rübâsını görmek, bütün musiki-i dilaşubunu işitmek, bu muhitin hevâ-yı muattarını teneffüs etmek, hayat-ı esâtirini yaşamak ister misiniz? *Beyaz Gölgele*r'i okuyunuz.

Bu eser-i bînazîrin her zevk-âşina-yı sanata bahşedeceği ezvak-ı bî-nihaye-i vicdanîden beni de lûtfen hissedar etmek lütufkârlığında bulunan şair-i zî-iktidar Celâl Sahir Beyefendi'ye arz-ı şükran ile beraber muvaffakiyet-i sanatkâranesini tebrik ederim.

18 Kânunusâni 325

(31 Ocak 1910)

Recaizade Ekrem

[*Servet-i Fünûn*, S. 974,

21 Kânunusâni 1325 (3 Şubat 1910), s. 191.]

¹ Celâl Sahir Erozan'ın 1909 yılında yayımladığı şiir kitabı.

[Raif Necdet Kestelli'ye]¹

Edîb-i muhterem Beyefendi,

Hisler ve Fikirler unvanlı eser-i edibânenizden nâm-ı hakirâneme ihdâ buyurduğunuz cildi aldım. Bu vesile ile nâil olduğum iltifat-ı mahsûsun ruh ve kalbimde inkişaf ettirdiği hiss-i inbisat ve ibtihacı bendeniz tarife muktedir olamasam da meftûn-ı kemâli olduğum feraset ve irfanınız pekâlâ takdir eder. Binâenaleyh bendenizi o yolda israf-ı kelimât ile teşhir-i acz mecburiyetinden vâreste eden zekâ-yı enverinize her şeyden evvel arz-ı şükran ederim.

Resimli Kitap'ta *Servet-i Fünûn*'da okuduğum pek fazılâne, pek değerli makalât-ı nezihe altında arz-ı sima-yı mahviyet eden -Raif Necdet- namı ile istînasım epeyce eskidir. Bu sevimli ismin müsemâmâ-yı muhteremiyle de bir iki defa tesadüf olarak teşerrüf etmiştim. Sevda-yı rûhu ve kalbi, gaye-i hayali, zavallı insaniyetin taraf taraf, dembedem içinde bunaldığı zalâm-ı cehl ü adüvvandan tamamıyla sıyrılarak zeval bulmaz bir münevveriyet-i salâh ile tealisine matûf olan bu şair-i edîbin temayülât-ı hissiye ve fikriyesi hakkında kat'î bir fikir hâsıl edebilmekliğim ancak *Hisler ve Fikirler*'i mütalaa ettikten sonra müyesser oldu.

Mütalaası bilhassa erbâb-ı şebab için gayet nâfi ve nevi kendisine münhasır olan bu kitab-ı güzîni tertip ve neşre muvaffakiyet-i fazılânenizi tebrik ve mütalaasından istihsal ettiğim ezvâk-ı edebiye ve fevâid-i fikriyeden dolayı zimmet-i kadirdâniye mütehattim teşekkürât-ı halisânemi arz-ı huzur eylerim nûr-ı aynım efendim.

Recâizâde Ekrem

[“Bir Mektup”, *Resimli Kitap*,
S. 23, Ağustos 1326 (1910), s. 909.]

¹ *Resimli Kitap*'ta mektubun başında şu açıklama yer almaktadır: “*Hisler ve Fikirler*’in intişarı münasebetiyle. Raif Necdet Bey’in ahiren intişar eden *Hisler ve Fikirler* nam eserleri münasebetiyle edib-i muazzam ve üstad-ı muhterem Recâizâde Ekrem Beyefendi Hazretleri tarafından lûtfen irsal buyrulan iltifatname-i edibaneyi aynen dercediyoruz.”

18²¹

Nûr-ı aynım, Celâl Nuri Beyefendi'ye,

“Tab’ım o bağbân-ı giran dest-mâyedir.

Kim bir gül istesem bana bir gülistan verir” diyen Nedim’i resmen tanzîr etmiş oluyorum ki siz benden yalnız bir fotoğraf istediğiniz hâlde işte ben dört tanesini birden takdim ediyorum. Fakat zannediyorum ki hiçbirisini beğenmeyeceksiniz. Filhakîka bunların en yenisi bir seneliktir. Maamâfih hiçbirisi bendenize benzemez değildir. Eğer arzu gelir de yakında resim aldırarak olursam ondan da bir kıtasını yine böyle biliftihar ve maatteşekkür takdim ederim. Gözlerinizi, ellerinizi öperek söze hitam vereyim. Çünkü bunu takdim edecek vasıtanın sabırsızlandığını haber verdiler efendim.

21 Teşrinievvel Sene 328²²

19

Nûr-ı aynım Celâl Beyefendi,

Hakk-ı âcizânemdeki teveccühât-ı necîbaneniz âsârından olarak esnâ-yı seyahatinizde bile bu muhibbinizi unutmadığınızı gösteren ihsan ve iltifat nişanelerinden dolayı zimmet-i ihlas ve meveddete mütehattim-i şükrânı zamanında ifâya muvaffak olamayışım bendenize dâğ-ı derûn olmuştur. Dün gece ducar olduğunuz harik felaketi haber-i musibetini bugünkü *Sabah*’ta okur okumaz düştüğüm hayret zâil olduktan sonra o vakîâ-yı temekkün-sûz esnasında bütün efrâd ve hanedân-ı âlînizle geçirmiş olduğunuz havf u telaş, ıstırab u irtiaş dakikalarını düşünerek fevkalâde müteessir ve mükedder oldum. Zât-ı necîbinize karşı taziyet hususunda ise hicab-alûd bir his ile vicdanımın başka muazzeb olduğunu duydum. Bendenizin geçmişteki kusurlarımı lütfen affediniz. Yangın felaketi için tesliyet makamında söyleyebileceğim bir söz, peder-i muhtereminiz beyefendi hazretlerine de yazdığım gibi yalnız “sağlık olsun”dan ibarettir. Filhakîka sağlık her mâfatı telâfi ettirir. Bâkî kemal-i iştıyak ve hürmetle gözlerinizi, ellerinizi öperim azizim.

Göztepe, 14 Ağustos Sene 1329²³

20

Nûr-ı aynım Beyefendi,

Bu defa da iki eser-i kıymetdârınıza birden nâiliyetle bahtiyar oldum. Tevâli-i inayetinizin müteşekkiriyim. Biz cihan-tab-ı kemâlatınızın lemaât-ı peyderpey zuhûru olan âsâr-ı bergüzidenize nasb-ı intizârı tehâlûkle cidden mütenevvir ve müstefid olduğum kadar tûl-i ömrünüze ve felsefe-yi cedîde mebâhisini muhtevî, feyyaz ve mühim ve hakikaten âlimâne, vatan-endişâne

²¹ 18, 19 ve 20 numaralı mektuplar, *Yarın* gazetesinde “Eski Mektuplar” üst başlığıyla ve “Edebiyatımızın lâyemût simâlarından üstad Ekrem Rezaizade’nin neşolunmamış eserlerini ziyâından vikâye için sahaif-i matbuata nakletmek edebiyat namına mübeccel bir hizmettir. Bu maksat iledir ki destres olduğumuz âtidedeki birkaç mektubu sütun-ı mefhariyemize dercediyoruz” notuyla neşredilmiştir.

²² Miladi takvime göre 3 Kasım 1912.

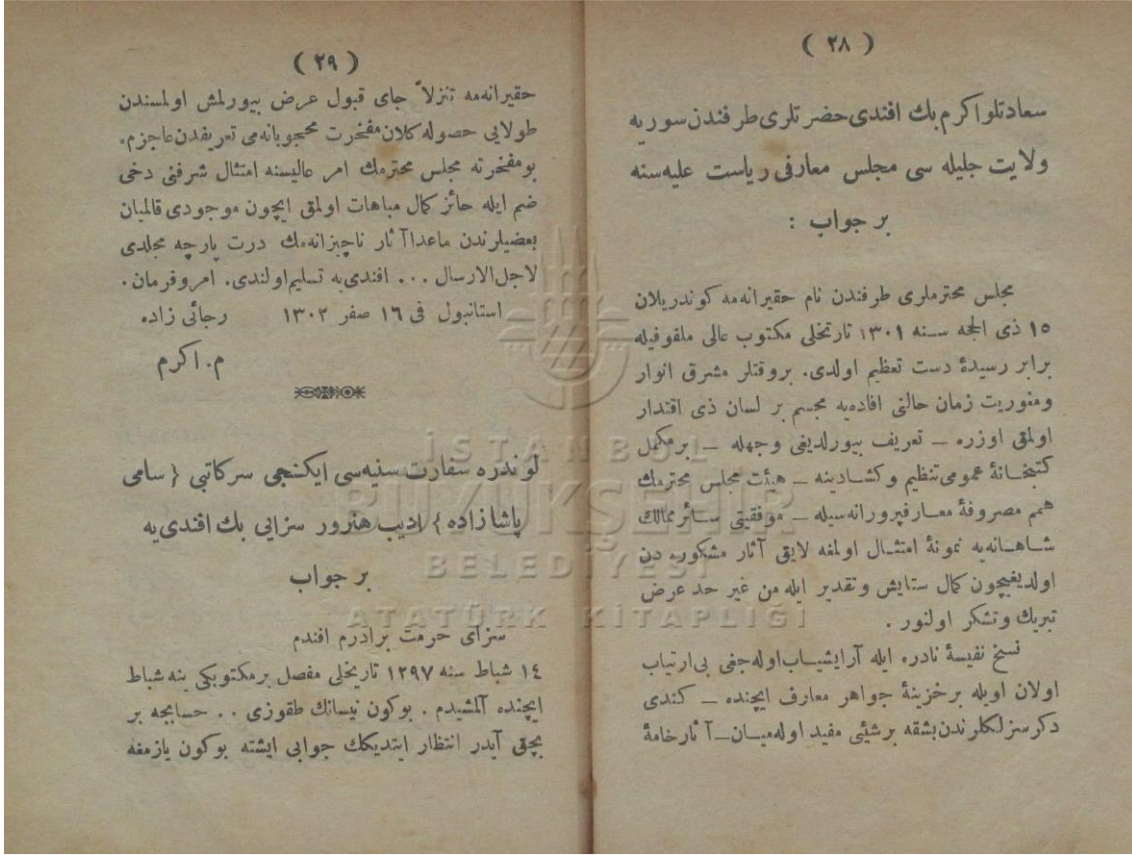
²³ Miladi takvime göre 27 Ağustos 1913.

silsile-yi neşriyatınızla tarik-i sa'y ve emelinde mütereddid ve muhtac-ı irşâd bulunan milletimize hidemât-ı ciddiye ifâsında muvaffakiyetler, şanlar şereflerle berdevam olmanıza pederâne dualar etmekteyim, nûr-ı aynım, efendim.

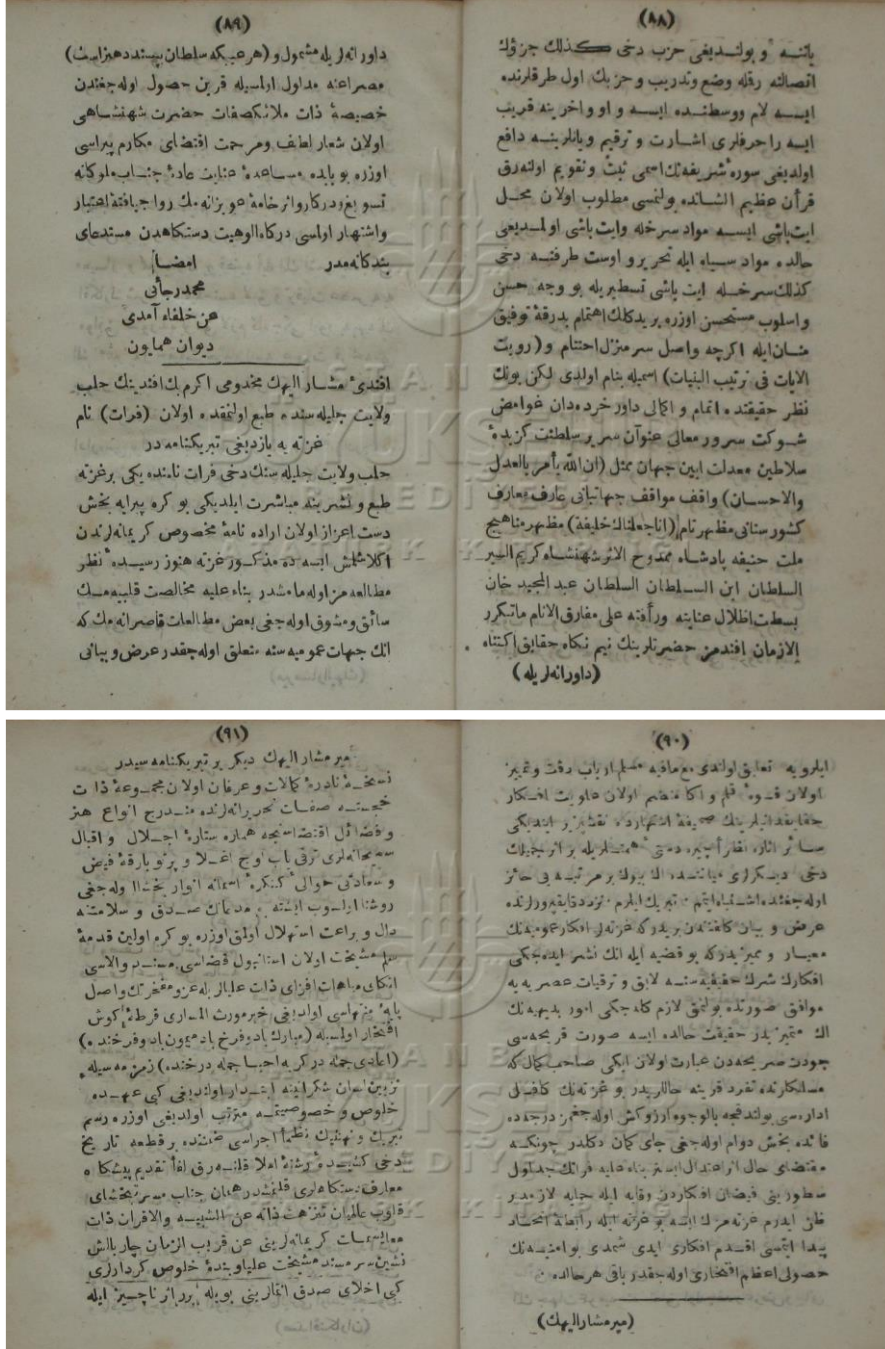
Göztepe, 31 Mayıs Sene 1329²⁴

[*Yarın*, S. 28, 27 Nisan 1338 (27 Nisan 1922), s. 52

²⁴ Miladi takvime göre 13 Haziran 1913.



Fotoğraf 1. Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Bedâiü'l İnşâ*'da yayımlanan bir mektubunun orijinal hâli.



Fotoğraf 2. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Letâif-i İnşâ*'da yayımlanan bir mektubunun orijinal hâli.

جمعه

برنجی سنه نومرو ۲

۱۰ کانون ثانی سنه ۱۳۰۱

غیرت

درساعت ایچون رسدک آتونه
بدل ۵۰ و طشورل ایچون پوسته
اجریته برابر ۶۰ غروش اولوب
برشخصی ۵۰ یازدهر .
هرهفته جمعه کونلری برنسخه
نشر اولنور .

هر کونلری باب عالی چاده سنده
آلکسان اقدینک ۱۸ نومرول
استانبول کتابخانه سیدر .
طشورل دن اوراق کوندرمک
واتونه اولوق ایستانلر یالاده کی
نام و محله مراجعت اچیلدر .

صاحب امتیاز : مختلی زاده محمد طاهر [معارف نظارتک رخصتیه]
ناشری : کتابچی آلکسان

تطوفتولو کمال بک افندی حضرتلری کدر
دکشمز فنی واردر مستقر اشیایی قالمشدر
دلیلی ثابت اولمش بیکده بر دعوامی قالمشدر
دته انسانه معلوم اولدق معنایی قالمشدر
اگر مجهول آراسنک هر ایشک انجایی قالمشدر

سپهرک بختی اقبالنی هب یا مال ایتدم
حمیت مسکنده ترک اولاد و عیال ایتدم
حیانتدن معززکن وطندن انفصال ایتدم
ثبات و عزیمه حائل بردنی دنیایی قالمشدر

مائی کوردمم عمرمه بر انکار ایدر مذهب
فسادر بر فنا ندیده ز استیاح هر مطلب
فراقی حبس ونفی قدر و ناموسمه کوردم هب
جهانک بر بلاسندن بکا بروای قالمشدر

مصرم ثابت تاجان ورنجه خلقه خدمتمده
فسادکارک قالیر اذکاری دائم قلب ملتده
دیشور برکون کلیرده سایه فیض حیتده
کمالک سنک قبری قلمدبسه نامی قالمشدر

✿

سعادتلو اکرم بک افندی حضرتلری طرفندن
احسان بیورلمشدر
افندم

« غیرت » کونک ایلک نسخهنندن برانه ده بنسده کزه
کوندرمش سکر کال نمونیتله او قودم .
ملکمزده نشر ادبیاته خدمت ایده جیک بو یولده
وساطتک تعددیه برابر کفایتسزلیکی معلوم اولدغسندن
« غیرت » ی نشره ایتدارکر شایان تقدیر و تشکرور .

سزک کفایت ادبیه کوی هر کسندن زیاده بن بیایم .
(کفایت ادبیه) تعیرندن مقصد عاجزانه نه اولدغینی ده
هر کسندن زیاده سز بیایرسکر . اوجهتله « غیرت » ک - معنی
ید اقدار کرده اولمان بر سبب مجبر حادث اولدغی - بروام
اوله جئندن آمیم .
مقدمه رساله ده : « تلم نه دندر . استانبولده رساله
موقوتلر دوام ایدهمیور » دیش سکر . بوندن نه اکلایه .
جغز ؟ .. او مقوله رساله خلقک رغبتنی یوق ؟ . بوقیسه
چیقار یلان رسالتک رغبت عمومیه مظهر اوله حق لیاقتنی
یوق ؟ .. بنده کوجه طوغرینسی اکتجیسیدر .
ملکمزده آثار فکر به نک هر نوعی ایچون غایت محدود
کورتیان ارباب مطالعه اوقومعه لایق شیلر وجوده کلنجیه
چونالیور . بوغیر به ایله ثابت اولان حقیقتندر . فی الحقیقه
بو کونکی کونده خلقک ادبیاتجه اولان احتیاجنی لایقیله
تقدیر و اواحتیاجه کوره طوره جنی مسالک صحیحی برفاج نسخیه
اثبات و تقریر ایدن رساله ادبیه لر ایچون دوام ایدهمسون ؛
وقتیله « مجموعه فنسون » لر ایدن سکره « طغارجق » لر
« قرق انبار » لر اوقدر مواضعه برابر نصل دوام ایتشدر
ایدی ؟ شمدی ده « مجموعه ابو الضیاء » لر « مرآت عالم » لر
نصل دوام ایدیورلر ؟ .. اوقومق یازمق تیلان برکوبلیدن
بدا ایله الک بولک علامه لره حکیماره قدر هر صنفده هر سنده
بولتان عموم خلقک غدای روح - صفای وجدان عد
ایتدیکی ادبیاته غائد اولان احتیاجنی بو عملکنده ایشایه
« غیرت » کی هفتهلوق برغزته ذکل بومیه نشر اولنور سکسان
دانه می بیسله کئی اولساق لازم کلیر . نه فائده سی وارک
ادبیات صحیحیه نه اولدغینی تیلهرک او یولده کی احتیاجنی
تقدیر و کندیلرینه برمسالک دخی تعین ایتیه رلک بر طرفندن
پیدا بر طرفندن نابود اولان موقوت رساله لر - هان عمومته
جدیتسندن بر اثر اولدغینی ایچون - بالطبع مظهر رغبت
اوله میورلر . سکرده بونلرک دوام ایده میشی ارباب مطالعه مک
فقدانه حمل اولنور !

غیرتی نشر اتمکدن مقصدم مقدمه سندهده عرض ایتدیکم
کبی وطنه آز چوق بر خدمت ابراز ایده نیتلکدن عبارتدر
بومقصدک حصولی ایسه ایک شیه میسر اولور بری رساله تک
مندرجاتی دائره ادب و تربیه نی تجاوز ایتلمک و مباحثی
خلقک نظر رغبتی جالب اوله جق صورتده بولنقددر
بوخصوصه قدرت عاجزانه مک یتدیکی قدر چالیده جغ .
بری ده افندمز ککی دهات ادبامزک آثاریه ترین
ایتمسیدرکه بواحق لطفکرله ممکن اولور .

رساله رغبت عمومیه مظهر اوله یلورسه هج شیه
ایتم که بوسمادتک حصولی بنده کرده - تلطیفاً - وجودی
تشریح یور یلان کفایت ادبیه ایه ذک حسن نظر ادبانه کر
سایه سنده میسر اولورکه غیرتک کا مظهریتی بو تالطیفنامه
استادانه کرله مبشردر .

سعادتلو حامد بک افندسنت بر مکتوب ایلیدرکه

ادبامزک الکی یوکی اولان برذاته

کوندرمشیدی

استاد محترم برادر مکرم افندم

براز راحتسز لک اولدیغی ایشتمدکم جهته برنجی
مکتوبی تعقیبه مجبور اولدم . هرکله باشلادیغی مختارده
نمله نیچون کسدیگر ؟ وطنندن جقان برآمد خاطرندن دهی
چیغقی لازم کیور؟ بنسه سزه بورادن کندی اخطار ایه
مقابله ایه اجبار ایده جک حالی بر مکتوب یازمشیدم وصولی
(....) دن استخبار ایتدم بوکاده تشکرا اولور و فاسزلق تعمیرینی
سزک حقکرده یاد اتمک بزه یاقتماز و فاسز دکل اما بک
قیدسز اولورسکر بوکاده سبب ؟ بیلورسکرکه سز بزه نه
یاسسه کر بزم سزه کوجنک احتمالز بوقدر کاشکی بو حقیقی
تلسیدیگر ؟

بنده بر عجب خسته لغه اوغرام که ایکی آیدر قورتیه .
میورم شونک ایچون عجائب که بی کجه لری راحتسز کوندز .
لری ده راحته مجبور ایدیور هضمسز لقدن حاصل اوله نفس
طفاقلی چکیورم کتاب اوقوبه میورم یازمه میورم اوقور یازارسم
کجه راحتسز لقم آرتیور تألیف هوسی باقی ایسه ده وجود
فانلیکی کوسترمکه باشلادی تبدیل هوا ایچون بومبایدن
جواردکی طساغاره نقل مکان ایشدم هالایا سلسله سندن
بریاچه دیه بیلیم اوقدر بوکسک فکر شاعرانه مک وطنه

انصاف ایده لم : بوکونکی کونده عجمانه فتحک به لری
حای معناسز غزللر - ترکیسیند عباره لری شامل کولنج
مقاله لر - شونک بونک حقدده تعرضلر، مذمتلر تریفلر -
اطفال مکاتبی کولدرمه که اکندیزمه مخصوص مسخره قلر
و خصوصیه ترقی آرزوی عمومیسنه منافی اعجوبه و سقیم
فکرلر کبی هج برکیمسه یه ذره قدر فائده سی اولقدن بشقه
اذهان نور سیکان ایچون بیسایغی سم مهلبک درجه سنده
مضر اولان مندرجات مردوده و مستکره سیله « بر رساله »
ادبیه « به - هراوقودنی شیده برانده جیده ارایان
اکثریت ارباب مطالعه رغبت ایتزه معذور دگیدر ؟
واقعا اوله مسخره مجموعه لردده ابتدای ظهورلرنده
رواجلری کوریلورسه ده اورواج دائمی اوله من: مسخره لقدن
محظوظ اولانلرده برکون اولور اندن اوصانلیر . اوصانلیه جق
آثار ایسه عصر ممتاز پادشاهینک ترقیات ادبیه سیله متناسب
اوله رق فکر آلیاقت و تراهتی - لفظاً سهولت و لطافتی حاش
اولان شیلردرکه هرکس ایچون مونس روح، ندیم وجدان
اولغه شایندر .

بته تکرار ایدرم : کفایت ادبیه کری بیلیم + امید
ایدرم که رساله کری - اوقویانلرجه هم استفاده نی هم ده
تلذذی موجب اوله جق مواد نافعیه، آثار نفسیه حصر ایدر
و بوجیتیه ارباب حسد و غرضک بالطبع اوغراه جق فکر
تعرضاته مقابله و پیوده مناقشه یه تنزل ایتیه رک مسلب
ادبیه کرده دوام و خدمت جیده به اقدام ایلرسکر .
سز دن غیرت ادبانه .. خلقدن رغبت مشوقانه .. باقی
جناب حقدن توفیق ایستیم اقدم .

ق ٧ کانون ثانی سنه ١٣٠١

رجائی زاده

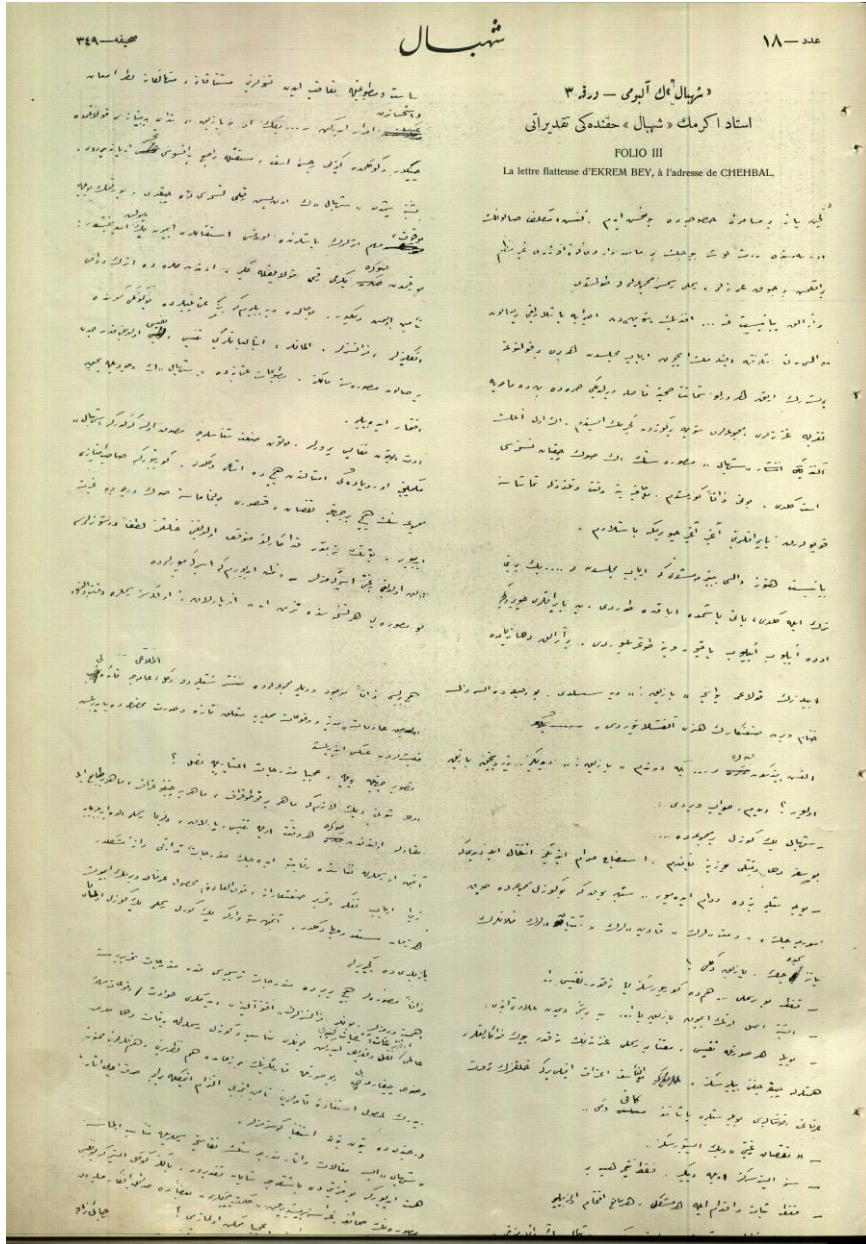
م . اکرم

مقابله

استاد محترم اقدم حضرتلری

شوالفاتنامه کری کمال افتخار ایه رساله مه درج ایتدم
استادینک بویه تشویق و ترغیبته مظهر اولدیغی کوردکجه
طهارک شوق و غیرتی نه مرتبه وارده جغنی افندمزده
تصور بیوریه یلرسکر دنیاده انکاری قابل اولیان حقایقده .
ندرکه انسان برصورتله تشویق کورمدکجه بک کوچ ترقی
ایدر یاخود هج ایدمز مکرکه طبیعی مهتاب کبی ظلت
یاس ایچنده کشایش بولان دهات اوله .

Fotoğraf 3. Recaizade Mahmut Ekrem'in Menemenlizade Mehmet Tahir'e yolladığı ve Gayret mecmuasında yayımlanan mektubun orijinal hâli.



Fotoğraf 4. Recaizade Mahmut Ekrem'in el yazısıyla Şehbal mecmuasında yayımlanan mektubunun orijinal hâli.



Fotoğraf 5. Recaizade Mahmut Ekrem'in Celâl Nuri Bey'e yolladığı ve *Yarın* mecmuasında yayımlanan mektuplarının orijinal hâlleri.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atıf/Citation: Doğan, O.; Abalı, İ. (2023). "Karacaoğlan Şiirlerinde Ölüm Psikolojisinin Yansımaları", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 363-383.

Oğuz DOĞAN* İsmail ABALI**

Karacaoğlan Şiirlerinde Ölüm Psikolojisinin Yansımaları***

Reflections Of Death Psychology In Karacaoğlan's Poems

ÖZ

Bu çalışmada, hayatın son geçiş dönemi olan ölüm olgusunun insan psişesinde yaratmış olduğu psikolojik yansımaların Karacaoğlan şiirlerindeki tezahürü ele alınmıştır. Âşık şiirinin en önemli temsilcilerinden biri olan ve Türk toplumunun ortak düşünce, değer ve duygularını dizelerine nakşeden Karacaoğlan'ın yaşama olan bağlılığı ile ölüm karşısındaki tutumunun doğurduğu paradoksal durumun irdelendiği çalışmada, ölüm psikolojisi Elisabeth Kübler-Ross adlı araştırmacının tespit etmiş olduğu evreler baz alınarak incelenmiştir. Bu bağlamda Karacaoğlan'ın şiirlerinde ölüm psikolojisi; inkâr ve yalnızlaşma, öfke, pazarlık, depresyon ve kabullenme evreleri kapsamında ortaya çıkmaktadır. Şair, ölüme olan tavrını mısraları aracılığıyla ve insan psişesinin bireysel yok oluş karşısındaki kolektif tutumuna paralel olarak dışa vurmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ölüm, Ölüm Psikolojisi, Âşık Şiiri, Karacaoğlan

ABSTRACT

In this study, the manifestation of the psychological reflections created in the human psyche by the phenomenon of death, which is the last transition period of life, in Karacaoğlan's poems is discussed. In this study, in which the paradoxical situation caused by Karacaoğlan's devotion to life and his attitude towards death, who is one of the most important representatives of minstrel poetry and who embroidered the common thoughts, values and feelings of Turkish society into his verses, is examined, the psychology of death is examined based on the phases identified by the researcher Elisabeth Kübler-Ross. In this context, the psychology of death in Karacaoğlan's poems; denial and isolation, anger, bargaining, depression and acceptance. The poet expresses his attitude towards death through his lines and in parallel with the collective attitude of the human psyche towards individual annihilation.

Keywords: Death, Psychology of Death, Love Poetry, Karacaoğlan

* Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, oguz.dogan@igdir.edu.tr ORCID: 0000-0002-7752-8378

** Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ismail.abali@igdir.edu.tr ORCID: 0000-0003-2361-039X

*** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 23.08.2023 Kabul Tarihi: 07.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1348760 [Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sunmuşlardır]

Giriş

En az hayatın kendisi kadar sıradan olan, fakat bireysel var oluşu sonlandırması suretiyle yaşamayı anlamsızlaştıran bir fenomen olarak ölüm her bireyin farkında olup mutlak son olarak kabul ettiği, fakat yine de yeni bir başlangıç şeklinde nitelendirmek istediği bir olgudur. Var olmanın doğasına ters bir durum şeklinde algılandığından olsa gerektir ki birey için ölüm, yaşam sonrasında var olması temenni edilen mistik-hayali bir dünyanın kapısıdır. Yani ölüm, var oluşu bir kez tatmış olan ve bunun hazzından vazgeçmeyi dahi düşünemeyecek şekilde gelişmiş insan zihni için mevcudiyetini devam ettirebildiği doğal bir mekanizmadır. Sahip olduğu dünya görüşü ve inanç niteliği gibi etmenlere göre farklı formlar suretinde değişiklik arz etse de insan için ölüm bir yenilenme durumunun ta kendisidir.

Freud'a göre insanı ölüm üzerine düşündüren şey, gerçekleşen her ölüm olayı ya da gizem değil sevilen ve aynı zamanda nefret edilen kişilerin ölümünden doğan duygu karmaşasıdır. Psikolojiyi de doğuran bu durum insanın ölüm hakkında kafa yormasına yol açmıştır. İnsan bu duygu karmaşasından dolayı ölümü kendinden uzak tutamamakta ve ölen kişiden edindiği tecrübelerle ölümü deneyimlemiş olmaktadır. Fakat insan yine de ölümü kabullenmez, çünkü bilinçaltında kendi ölümünü tahayyül dahi edemez. Girişimde bulunsa dahi ölümün karşısında bir izleyici olmaktan öteye gidemez. İnsan, bilinçaltında ölümsüz olduğuna inanmış durumdadır. Bu çelişki ise ölümden sonra yaşam biçimindeki uzlaş ile çözülmüştür. İnsan ölecektir, fakat öldükten sonra farklı bir surette var olacaktır. Bu da ölümü inkâr etmenin arkaik bir biçimidir (2019: 46).

İnsan her ne kadar bunun farkında olsa da dünya yaşamı var oluşun ta kendisidir. Ölümden sonra daha anlamlı ve haz duyacağı bir âleme ne kadar inanırsa inansın her birey, içinde varlığını sürdürebildiği dünya yaşamının zevkini aynı şekilde hissetmektedir. Bir başka deyişle insan bu dünyadan vazgeçemez. İşte hem ölüm endişesi hem de gerçek yaşamdan vazgeçememe durumunun yarattığı paradoksal ikilem, insan psikolojisinde birtakım psişik ve ruhsal gelişmelere sebebiyet vermektedir. Bu; insanın duygusal dünyasındaki yok olma, acı çekme, sevdiklerinden ayrılma, dünyevi nefisten mahrum olma gibi durumların yarattığı ölüm psikolojisidir.

Ölüm korkusu ya da var oluşu kaybedecek olma durumu, insanda ölümle ilgili birtakım psişik süreçlerin meydana gelmesine zemin hazırlamaktadır. Genel algıya göre insanın bedeni ve organlarıyla olan ilişkisini sıfırlayan, bu münasebetin kesilmesine neden olan ölüm, yalnızca bununla kalmaz ve bireyin varlığının bütününe yönelik ortaya çıkan bir yok etme hareketi hüviyetine bürünür. Maddi ve manevi varlığının ölümle yok olacağını düşünen insana bu kaygı en az ölüm kadar zarar verir. Ölüm korkusu karşısında sığınacağı hiçbir limanı olmayan insan için hayata dair ne varsa hepsi anlamsız gelir. Böylece bütün var olma durumu çöker ve ölüm düşüncesinin sebep olduğu korkunç boşluk ve karanlığın kasveti insanı sarmaya başlar (Özkan, 2017: 239-240). Hâlbuki Schopenhauer'a göre ölüm korkusu, yaşama iradesini kaybetme endişesinden başka bir şey değildir. Zira var olma iradesini tatmış olan insan için ölüm korkunçtur, fakat ölecek yok olmuş olanlar için hayatın nesnel değeri yoktur. Var olmayanlar için var olmak, tercih edilen bir durum değildir. Düşünüme göre mezardaki ölümlere tekrar diriltilmeyi isteyip istemedikleri sorulsa muhtemelen hepsi bunu reddedecektir. İnsanın yaşama kuvvetli bir şekilde bağlı olması akılsızcadır ve bu, insanın varlığının yaşama iradesine sahip olmasıyla açıklanabilir. Çünkü ölüm, insan için ikinci bir var olmamadır. Doğumundan önce sonsuza yakın bir zaman dilimi süresince var olmayan insan, ölümden sonra da aynı sonsuzluğa gark olacak ve var olmama sürecine kaldığı yerden devam edecektir. İnsanın ölümden sonra var olmama korkusu

taşıması anlamsızdır. Çünkü doğmadan önce de aynı sürecin bir parçası halindeydi. Ölüm korkusu aslında insanı yaşarken sarıp sarmalar, öldükten sonra ölüm denen bir Şey yoktur (kten, 2010: 205-206). Onun için –Dastur’un da ifade ettiği gibi- ölüm bir yüz karası değil insanın var oluşunun zeminidir. Ölümlülük de bir engel değil, insanı var oluşa ulaştıran bir fırsattır. İnsan, doğmadan önce bulunduğu ve öldükten sonra yine gireceği o derin karanlığın yarattığı imkn sayesinde dünyaya ve diğer insanlara açık olabilmektedir. Çünkü lml olmak ve ölebilmek, insana verilmiş bir imkndir. Dolayısıyla lm endişesi, yaşam sevinciyle hiçbir Şekilde uyumsuz değildir (2019: 55, 58). Bununla beraber Simmel’e göre ölüm, insan hayatını Şekillendiren bir olgudur. Hayatta atılan her adım, tüketilen her zaman yalnızca ölüme yaklaşmak değildir, yaşamın bir Şekil almasıdır. Bu Şekillenme ise lme yüz çevirmek demektir; bir başka deyişle iş, eğlence, çalışma ve dinlenme aktivitelerinin tümü ölümden içgüdüsel ve bilinçli olarak bir kaçış anlamına gelmektedir (kten, 2010: 221).

İnsanlığın var oluşu kadar eski bir olgu olan ölüm endişesi ve bunun doğurduğu ölüm psikolojisi, yine insan zihninin/psişesinin ürünleri olan sanatsal ve edeb eserlerin içeriğini ve niteliğini derinden etkilemiştir. Ortaya çıkmış birçok edeb üründe ölüm, hissettirdikleri ve düşündürdükleri ile yazarlar/şairler tarafından sık sık eserlerinin başlıca temi olarak tercih edilmiştir. Bu bağlamda Türk kültürünün kadim dönemlerinden günümüze dek varlığını devam ettiren şıklık geleneğinde de ölüm, şıkların çeşitli vesilelerle duygularını ve fikirlerini ortaya koyduğu temlerden biri olagelmiştir.

Artun, şıkların ölüm temasını geleneğin düşünce ve sanat anlayışı temelinde işlediklerini ifade eder. Ona göre şıklar, Şiirlerinde lm üzerine düşünce üretmezler; bu düşünce, din ve tasavvufi algılayışın sağladığı ldedir. Ölüm konusunda şıkların genel itibarıyla uysal, kabullenici ve üzüntülü bir bieme sahip olduğunu belirten araştırmacı, Şiirlerde de ölümün, yaşamın kaçınılmaz bir sonu olarak dile getirildiğine değinir. şıklar, insanların ölüme hazır olması gerektiği düşüncesini çeşitli göstergelerle ifade etmişlerdir. Buna göre ölüm, ders; mezarlık ise ibrettir (2018: 184-187).

şıklık geleneğinin önemli temsilcilerinden biri olan Karacaoğlan’ın Şiirlerinde de ölümün sıkça işlendiği görülmektedir. Güzelliğin, doğanın ve yaşama sevincinin şairi olarak bilinen şık, ölümü de aynı üslupla tasvir etmiş ve ölümün getirdiği duygusallık ile hüznü lirik bir anlatımla işlemiştir. Kimi Şiirlerinde lmn bir gereklilik ve bazen yaşamaktan daha hayırlı olduğu gibi kaderci bir anlayışla dizelerini meydana getirmişse de birçok Şiirinde, lmszlk dileğini çeşitli metaforlarla ifade etmiştir (Arı, 2012: 450). Atik’e göre ise Karacaoğlan Şiirlerindeki lm temi, bu dünyadan kurtuluş değil dünyevi zevklerin sona ermesi olarak yorumlanmalıdır (2016: 72). Yani Er’in ifadesiyle Şiirlerindeki odak noktası tamamen bu dünya olan Karacaoğlan, lm de dnyevileştirir. Söz konusu temi metafiziksel bir gerilim ekseninde işlemiş ve öte dünya imgesi ölüm konusunun odak noktası olsa da bu durum, Karacaoğlan’ın Şiirlerinin belirleyici karakteri değildir. O, lm yaşamın dışında kurgulamaz. lm, hayatta yaşanılan bir olgu ve bu dünyaya özgü olarak kabul eder. Netice itibarıyla Karacaoğlan, te dünyadan bu dünyaya bükerek ölümün teolojik-metafiziksel havasını kırmıştır (2020: 191).

Karacaoğlan’ın Şiirlerindeki lm teminin ele alındığı bu makalede ise önceki çalışmalardan farklı olarak aşığın ölüm karşısında yaşamış olduğu psişik süreçler incelenmektedir. Elisabeth Kübler-Ross’un (2010), ölümüne sayılı günler kalmış hastalar üzerinde yapmış olduğu araştırması neticesinde tespit ettiği psikolojik aşamalar, Karacaoğlan’ın Şiirlerine tatbik edilmiş

ve âşığın yaşama sevinciyle yoğrulu dizelerine yansıyan ölüme karşı tutumu söz konusu evreler özelinde okunmaya çalışılmıştır.

Karacaoğlan Şiirlerinde Ölümün Psikolojik Evreleri

1. İnkâr ve Yalnızlaşma

İnsanoğlunun kaçınılmaz sonu olan ölüm, beklenmedik zaman ve olaylarla birlikte ortaya çıkmaktadır. Olağan bir yazgının sonucu olan ölüm, duyulduğu/hissedildiği an itibarıyla kişileri, ruhsal açıdan çeşitli savunma mekanizmaları geliştirmeye sevk etmektedir. Bu olağan yazgıya boyun eğmek istemeyen bireylerin içgüdüsel davranışlarından biri de şüphesiz ki ölümü inkârdır. Ayrıca kişiler, söz konusu gerçekle yüzleşme konusunda hiçbir şekilde hazırlıklı olmadıklarını, bazı davranış ve sözleriyle dışarıya yansıtmaktadır. Bu yansıtma eğilimi, ölüm kaygısının bilinçaltında kaybolmaya yüz tutmuş şekilde baskılanmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü ölüm kaygısı, ruhun gizli uçurumlarında daima saklanmakta ve maskelenmiş bir şekilde varlığını devam ettirmektedir (Borgna, 2014: 167). Ölecek olma düşüncesinin ürpertisi ve soğukluğuyla karşılaşan bireylerde ölüm kaygısı, gizlendiği yerden çıkararak onları büyük bir sıkıntı buhranına sürüklemektedir. Kübler-Ross, ölümle yüzleşme ya da kesin olarak öleceği fikriyle ilk karşılaşma esnasında tüm bireylerin bunu içgüdüsel olarak ret veya inkâr ettiğini, söz konusu bu durumda bir yanlışlık veya hata olduğuna dair senaryolar geliştirdiğini söylemektedir (2010: 47). Karacaoğlan'ın da dünyalık olandan mahrum kalmamak için ölümü kendisine layık görmediği ve onu inkâr etme eğiliminde olduğu, şiirlerinden anlaşılmaktadır:

“Ay karanlık, azdırmışım yolumu.

Ayaz kesti ayağımı, kolumu.

Ben kendime mehil görmem ölümü,

Bundan sonra sağlığıma güman, hey!” (Cunbur, 1973: 161).

Yukarıdaki dördüklükten anlaşılacağı üzere âşık, ölüm için erken olduğunu ve yaşamaya devam etmesi gerektiğini “*Ben kendime mehil görmem ölümü*” ifadesiyle kesin bir şekilde ortaya koymaktadır. Nitekim hayat, insanlara verebileceği her türlü mutluluğa karşın aynı zamanda kaçınılmaz acılar da getirmektedir. Kişiler, yaşamlarında belli bir acı söz konusu olmadığı zamanlarda bile yaşlılık, hastalık ve ölüm gibi olgularla karşı karşıyadır (Horney, 1980: 259). Karacaoğlan, ruhunun derinliklerinde var olan ölüm kaygısıyla karşılaşınca bu korkusunu hafifletmek için içgüdüsel olarak inkâr etme eğilimi göstermiştir. Ölüm kaygısını inkâr edip bilinçaltına tekrardan itmeye ve onu gölgesinde baskılamaya çalışan Karacaoğlan, “*Bundan sonra sağlığıma güman, hey!*” sözleriyle ruhsal açıdan kendini güvenli bir alana taşımaya çalışmaktadır. Böylesi ifadeler, bir bakıma âşığın bilinçaltının karanlık dehlizlerinde sakladığı ölüm anksiyetisinin şiirdeki karşılığı olarak değerlendirilebilecek durumlardandır.

Şiirleri farklı bir bakış açısıyla okununca Karacaoğlan'ın, ölümü yadsıma eğiliminde olduğu anlaşılacaktır. Bu düşüncenin en bariz işareti de âşığın bilinçaltında ölümsüz olma hissiyatı taşıması ve bunu şiirlerinde yansıma ifadelerle dile getirmesidir. Karacaoğlan'ın taşıdığı duygu “*bilinen gerçeği inkâr edip belirsiz olan birtakım varsayımları gerçekmiş gibi kabul etme*” gibi paradoksal bir duruma karşılık gelmektedir (Özakkaş, 2004: 205). Bu inkâr durumu, aniden olmasa bile zaman içerisinde de gelişebilmektedir. İnsan, sürekli kendi ölümünü tahayyül edemeyeceğinden bir müddet sonra öleceği fikrini yadsımaya başlamakta; böylece reddetme ya da inkâr farklı bir boyut hâlini almaktadır. İnkâr tepkisi, kişilerin uzun süre yaşayacakları zorlu

sürecin daha az psikolojik hasarla atlatılmasına yardımcı olmaktadır. Ayrıca kişilerin ruhsal yapılarında sonradan ortaya çıkabilecek daha radikal inkâr ve yadsımalara da tampon olmaktadır (Kübler-Ross, 2010: 48).

“Dilber, at kolların, dola boynuma;
Ölüm endişesi gelmez aynıma,
Bir gece misafir eyle koynuna,
Sabah oldu, deyi kaldırma beni.” (Cunbur, 1973: 10).

“Senin âşıkların gülmez, dediler;
Ağlayıp yaşını silmez, dediler;
Seni bir kez saran ölmez, dediler;
Gerçek mi, efendim, sormaya geldim.” (Cunbur, 1973: 18).

Geçtan; kendini yaşama ve sahip olma eğilimlerinin, birbirine karşıt olduğunu belirtmektedir. Ona göre kişiler, bazen kendini yaşamakta bazen de sahip olma tutkusuna boyun eğmektedir. Bunların, birbirine karşı oranı da oldukça önemlidir. Özellikle sahip olma eğilimi, tutku düzeyine eriştiğinde kişinin aradığı arzular, kişiyi yönetme noktasına gelmektedir (1994: 166). Karacaoğlan’ın Şiirlerine bakıldığında sahip olma eğilim oranının yüksek olduğu görülmektedir. Zira gördüğü her güzele gönül vermesi, “sahip olma eğilimi”nin şekillendirdiğı bir davranış tarzıdır. Gördüğü her güzele gönlünü kaptıran Karacaoğlan’ın, ölümü kabullenmesi bundan ötürü oldukça zordur. Karacaoğlan’a ait olan yukarıdaki her iki dörtlükte de ölümü yadsıma hâlinin farklı boyutlarıyla karşılaşılmaktadır. Âşık, ruhsal açıdan rahatlığa erişme düşüncesiyle farklı eylemlere anlam yüklemeye ve bunlarla ölüm endişesini ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Çünkü ölümün gerçekliğini ciddi manada hisseden insanın, yaşamını sağlıklı bir şekilde devam ettirmesi neredeyse imkânsızdır. Bu gerçek, kişi için bunaltı ve sıkıntı kaynağıdır. Hayatın anlamsızlığı ve belirsizliği karşısında savaş veren bireyin, bu aşamada ölüm gerçeğıyle yüzleşmesi mümkün görünmemektedir. Çünkü ölüm, anlam yüklenen sürecin son aşamasıdır (Özakkaş, 2004: 265). Karacaoğlan, ölüm kaygısını daima zihninde hazır bulundurmakta ve davranışlarını buna göre şekillendirmektedir. Ölüm kaygısını zihninde hazır bulundurduğunu âşığın “*Ölüm endişesi gelmez aynıma*” ve “*Seni bir kez saran ölmez, dediler*” ifadelerinden anlayabiliriz. Karacaoğlan, bu ifadelerle bilinçaltında taşıdığı ölüm endişesini, bir bakıma günyüzüne çıkarmaktadır. Ölümü bu şekilde bilinçaltına baskılamış olan âşık, bir yönüyle de yaşanması muhtemel zor zamanlara karşı kendini psikolojik olarak hazırlama ve alıştırmaya gayretindedir. Çünkü âşığın böylesi bir yaklaşım geliştirmesi, sonradan ortaya çıkabilecek olası radikal inkâr/yadsıma durumlarını da ruhsal manada yumuşatmaktadır. İleri sürülen bu düşüncüyü güçlendiren nokta ise ozanın, ölümü kabullenme evresinde yazdığı Şiirlerindeki ölüm hissiyatlarıdır.

Sahip olma eğiliminden bahsederken üzerinde durulması gereken noktalardan biri de içgüdülerdir. Freud, kişilerin davranış ve zihinsel süreçlerini belirleyen iki temel içgüdüye dikkat çekmektedir. Ona göre bunlar “yaşam ve ölüm” içgüdüsüdür. Yaşam içgüdüsü, cinsel dürtülere karşılık gelmekte olup kişiyi, yaşam içerisinde üreme ve yaşam sevgisi açısından şekillendirmektedir. Ölüm içgüdüsü ise kişilerin ölüm ve yok oluş arzuları olarak ifade edilmektedir. Freud, ayrıca yaşam ve ölüm içgüdüsü arasında var olan çatışmanın, insan davranışlarının temel ikiliğini oluşturduğuna dikkat çekmektedir. Zira ölüm içgüdüsü, kendini

genellikle cinsel güdü ile birleşerek ortaya koymaktadır. Bu birleşme, ölüm içgüdüsünün insanı yok etmesine kalkan olmakta veya süreci geciktirmektedir (Horney, 1994: 90). Bu bağlamda Karacaoğlan üzerine araştırma yapanların vurguladığı ve âşığın da şiirlerinde göze çarpan durum, sevgili veya güzellerle ilgili kullanmış olduğu müstehcen ifadelerdir. Âşık, bu konuda oldukça cesur bir tutum sergilemektedir. Karacaoğlan, zaman zaman içsel çatışmalar yaşasa da niyetlerini, isteklerini ve eylemlerini açıkça ifade etmekten kaçınmamaktadır. Cinselliği insan yaşamının doğal bir yönü olarak gören âşık, bu konuda yaşadığı zevki, doğal bir dille şiirlerinde ifade etmektedir (Gökşen ve Doruk, 2020: 155). Fakat çalışma açısından üzerinde durulması gereken odak nokta, Karacaoğlan'ın şiirlerinde cinsel arzularla ölümü bir arada kullanmasıdır. Zira bu durum, Freud'un bahsettiği ölüm içgüdüsünün cinsel güdü ile birleşerek kendini ortaya koymasının bir sonucudur. Aşağıda verilen dörtlüklerde sözü edilen sürecin karşılığı olabilecek kullanımları görmek mümkündür:

“Ferhad, derler, şu dağları delene.
İtibarım yoktur yüze gülene.
Kefen kısmet olmaz güzel sarana,
Meğer dostum çenberine saralar.

Kömür gözlüm, senden ahdım alırım;
Alamazsam, ben bu derdden ölürüm;
Güzeller içinde arar, bulurum;
Güzeller serveri geysin karalar.” (Cunbur, 1973: 48).

“Karac’oğlan, bu sevdaya doyamam;
Ak gerdanda çifte benler sayamam;
Can tatlıdır, tatlı cana kıyamam;
Meğer, ağu yedireler aş ile.” (Cunbur, 1973: 156).

Dörtlüklerde geçen “*Kefen kısmet olmaz güzel sarana.*”, “*Kömür gözlüm, senden ahdım alırım/ Alamazsam, ben bu derdden ölürüm.*” ve “*Ak gerdanda çifte benler sayamam/ Can tatlıdır, tatlı cana kıyamam.*” gibi ifadeler; cinsellik ve cinselliğin taşıdığı anlamların sürekli olarak ölüm mevcudiyetini hazır hâle getirdiği gerçeğini somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Lacan’a göre, yaşam dürtüsü ile ölüm dürtüsü arasındaki ayrım, dürtünün iki yönünü temsil ettiği süreç doğrudur. Fakat bütün cinsel dürtüler, cinsel dürtülerin bilinçdışında anlamlar seviyesinde ifade bulduğunun düşünülmesi şartıyla ölümü açığa çıkarmaktadır (2013: 271- 272). Bilindiği üzere Karacaoğlan, cinselliğe toplumun hassasiyetlerini göz ardı etmeden yaklaşmakta ve cinselliği; şeftali, ağaç, dal ve turunc gibi doğanın güzelliklerine, bilinçdışında özel anlamlar yükleyerek dışa vurmaya çalışmaktadır. Onun için sevgili, ulaşılmaz ve düşlenen bir varlık olmaktan ziyade doğa ve insan ilişkileri içinde olan bir gerçekliktir. Âşık, sevgiliyi şiirlerinde yaşamdan ve bu ilişkilerden soyutlamadan vermektedir. Uçarılık, Karacaoğlan’ın duygu dünyasının şiirsel söyleyişine yansıyan en belirgin yönüdür. Bu bağlamda erotizm, şiirine sevmek ve sevişmek olgularıyla yansımaktadır (Gökşen ve Doruk, 2020: 156). Bütün bu açılardan incelendiğinde âşığın cinsel dürtülerini bilinçdışında anlam seviyesine ulaştırdığı görülmektedir. Çünkü ona göre ölümsüzlüğü yakalamak, güzeli sarmayı ve güzelden ahd almayı gerekli kılmaktadır.

“Karac’oğlan der: Öldüğüm bilsinler,
Toplansınlar, namazımı kılsınlar.

Mezarımı yol üstüne koysunlar.

Geçerken uğrasın yolu kızların.” (Cunbur, 1973: 176).

Kübler-Ross, ölümü inkâr etmenin bir ihtiyaç olduğunu ve kişilerin hem ölümlü olma gerçeği hem de ölümsüz olma hayali arasında gidip geldiğini ileri sürmektedir. Ona göre bireyin kendi ölümünü inkâr etmesinin altındaki temel nedenlerden biri, bilinçaltının kendini ölümsüz hissetmesi gerçeğidir (2010: 50). Söz konusu durum, tarihsel olarak incelendiğinde insanoğlunun, ölümü sürekli inkâr ettiği görülecektir. İnsanoğlu, ölümle her an iç içe olmasına rağmen bu hakikati yok saymakta ve yadsımaktadır. Zira bireyler, ölümü hep kendi dışında bir yerde konumlandırılmaya çalışmakta ve ölümün ona uğramayacağı düşünmesine kapılmaktadır. Hatta bütüncül bir gözle bakıldığında ölümle alakalı tüm ritüeller ve toplumsal kuralların da ölümü yadsıma üzerine kurulduğu anlaşılacaktır. Yaşamın olağan akışı içerisinde gerçekleşen ölümleri, kimse görmek ve kabul etmek istememektedir (Özakkaş, 2004: 266).

Birey, inkâr aşamasından sonra gelen yalnızlaşma sürecinde artık ölümsüzlük arayışına girmektedir (Kübler-Ross, 2010: 54-55). Dünyalık yaşamının son bulacağını düşünen kişiler, bir yandan gidenin yerine konacak kimse olmamasının yarattığı yalnızlığın ve toplumsal statüyü yitirmiş olmanın getirdiği rol yoksunluğunun acısını yaşarken bir yandan da kendini ölümsüzleştirmenin yollarını araştırmaktadır. Bu nedenle böylesi kişilerin zamanla ilişkisi, ölümünden sonrasını da içermektedir (Geçtan, 1994: 162-163). Kişinin bedeni, ruhsal durumdan bağımsız olarak süreklilik içinde “ölümsüzlük” gayesiyle dolmaktadır. Fakat ölümün kaçınılmazlığı anlaşıldığı zaman kişiler, ölümsüzlük imajını yaratacak bazı sembol ve değerlerle içerisine girdikleri çıkmazlara çözüm bulmaya çalışmaktadır. Kendini sahip olduğu şeylerden oluşan bir bütünlük olarak kabul eden kişiler “*onların yok olmalarıyla*” ölümsüzlüğünü sağlamaya çalışmaktadır (Fromm, 2003: 117). Bu durum, Karacaoğlan’da kendini mezar imgesiyle ortaya koymaktadır. Zira âşık, öldükten sonra mezarının yol üzerinde yapılmasını istemektedir. Bilindiği üzere yol üstünde bulunan alanlar, ister istemez göz önünde olmayı gerektiren yerlerdir. Karacaoğlan, kızların sürekli buradan geçip mezarına uğraması isteğiyle de kendi benliğini ölümsüzleştirmeye çalışmaktadır. Âşık, bu arzusuyla aslında ontolojik kökenli bir edim olan güzellere meftun olma isteğinin sonsuz olmasını da beklemektedir. Karacaoğlan’ın iç dünyasını yansıtan bu dize, bir yönüyle inkâr evresinin tamamlandığı ve yalnızlaşma sürecinin başladığını göstermektedir. Nitekim daha önceki Şiirlerinde “*Ben kendime mehil görmem ölümü*” ve “*Ölüm endişesi gelmez aynıma*” diyen Karacaoğlan’ın süreç içerisinde “*Öldüğüm bilsinler*” ve “*Toplansınlar, namazımı kılsınlar*” noktasına geldiği görülmektedir. Bu istek, dolaylı olarak ölümlü olmayı inkâr etme eğiliminden ileri gelmektedir.

2. Öfke

Ölümün kaçılmaz bir süreç olduğu bilincinde olan bireylerin, ruhsal bütünlüklerini korumaları pek de muhtemel olmayan durumlardandır. Çevresinde gelişen olaylar üzerindeki kontrolü kaybeden kişiler, ölüm kaygısının getirdiği bunaltı ve sıkıntıyla baş başa kalmaktadır. Bütün bu derin ruhsal kırılmaların kökeninde bulunan temel sorun ise kişinin ölümlü olduğunu anlamasıdır. Bu noktada kişilerin, bilinç düzeyine erişmesi gerekmektedir. Kişilerin ölümü bilmesi ve yaşam içinde onu sürekli olarak yadsıması bir yönüyle öfkeye yol açmaktadır. İnkârdan sonraki aşama, ölümün yadsınamaz bir gerçek olduğunun fark edilmesi ve bu şanssızlığa gösterilen öfke süreciyle geçmektedir. Bu evrede “Neden ben?” sorusu etrafındaki hışım, kıskançlık ve küskünlük duyguları egemendir (Kübler-Ross, 2010: 59). Karacaoğlan’ın Şiirlerinde öfke evresi

olarak değerlendirilebilecek aşamalar ve ölümün getirdiği varoluşsal sancılara karşı duyulan ruhsal kırılmalarla da karşılaşmak mümkündür. Âşık, içerisine düştüğü durumu anlamaya çalışan ve yaşanan sürecin kendisi tarafından kabullenilmediğinin hiddetiyle hislerini açıklamaya çalışan bir ruh hâlini şiirlerine yansıtmaktadır:

“Hey, der Karac’oğlan, bana ne oldu?

Azrail geldi de başa devrildi.

Mezarcıma kazma kürek verildi,

Dostum ağlar, düşman güler sabahtan.” (Cunbur, 1973: 118).

Karacaoğlan, yaşadığı varoluşsal sancılar ve öğrendiği ölüm hakikatiyle bilinç seviyesine erişip içerisinde bulunduğu ruhsal şoku açıklama maksadıyla “*Hey, der Karac’oğlan, bana ne oldu?*” şeklindeki soruyla içsel bir muhasebeye girişmektedir. Onu, ölümün soğuk yüzüyle karşılaşmaya kadar inkâr ettiği ve yok saydığı durumlar hazırlıksız yakalamıştır. Âşığın ölüme hazırlıksız yakalanması ve kendinin ölümlü olduğu gerçeğini anlama bilincinde olmaması onu bir öfke girdabının içerisine bırakmıştır. Karacaoğlan, başına gelen bu durumun oluşturduğu şansızlık ortamına dostlarının ağladığını ve düşmanlarının ise güldüğünü belirtmektedir.

Kübler- Ross, ortaya çıkan öfkenin temelinde iki neden olduğunu belirtmektedir. Bunlar, ölecek olmanın gerçekliği ve kıskançlıktır. Bireye öleceği gerçeğini söyleyen kişilerin sıradan ve gündelik hayatına devam edebilmesi fakat bireyin bu son derece olağan işlerden uzak kalması öfkeye neden olmaktadır (2010: 60). Ölümün yok edici ve yutucu baskısı altında kendisiyle baş başa kalan Karacaoğlan, yaşadığı kıskançlıkla ilişkili olarak hislerini şiirinde şu şekilde açığa vurmaktadır:

“Bahçende güller bitmesin

Dalında bülbül ötmesin

Kapından cerrah gitmesin

Sen d’olasın benim gibi” (Öztelli, 1959: 39).

Borgna, depresif bir kaygının ateşiyle yanmanın, insanı öldürdüğüne dikkat çekmektedir. Ona göre bu durum çok acı vericidir, içeriği ölmekten veya ölüme varmaktan ne kadar ayırır bilinmez ama burada metaforik bir ölüm söz konusudur (2014: 178). Ölüm kaygısıyla maddi varlığını acılar içerisinde sürdürmeye çalışan âşık, gündelik yaşamını sürdüren ve sağlıklı olan kişilere öfke duymakta ve onların da kendisi gibi olmasını istemektedir. Şiirinde bu kişilerin mutsuz/huzursuz bir hayat sürmelerini, ölüm korkusuyla yaşamalarını ve hastalıklarla sürekli olarak hemhal olmalarını arzulamaktadır. Karacaoğlan, diğer insanların da söz konusu trajik akıbeti deneyimlemesini ve yaşadığı bunaltıyla karşılaşmasını beklemektedir. Zira öfke aşamasındaki kişi, baktığı her yerde öfkelenecek bir şey bulabilmektedir. Başkalarının kendisi gibi ölümün eşliğinde olmaması, onun unutulmamak için ayrı çaba sarf etmesini gerektirmektedir. Çünkü birey; kendisinin henüz ölmediğini, yaşıyor olduğunu bu öfke ile insanlara duyurmaya çalışmaktadır (Kübler-Ross, 2010: 61). Karacaoğlan’ın “*Sen d’olasın benim gibi*” ifadesi unutulmama çabasıyla sarf ettiği sözler olarak değerlendirilmelidir. Âşık, ölmediğini duyurmak ve göstermek amacıyla diğer kişilerin de kendisiyle aynı durumu yaşamasını derinden derine arzulamaktadır. Karacaoğlan’da bu arzunun şiddetini artıran gelişme ise ölümün onda tedavi edilemeyecek bir korku yaratmasından ileri gelmektedir (Bauman, 2000: 187).

“Akşam olur, ben yerime yatamam;

Eski derdi yenisine katamam,

Silkinip de gam yükünü atamam,
Ara yerde ölüm olduktan geri.” (Cunbur, 1973: 8).

Öfke aşamasında aktif rol üstlenen etmenlerden biri de yabancılaşmadır. Kişi, yüzleştiği ölüm neticesinde zamanının sınırlılığı ve yaşamının son bulacağı düşüncesiyle anlamlı bir hayat yaşayıp yaşamadığı konusunda kaygılanmaya başlar. Anlamlı bir hayat geçirmediğini düşünen kişi, içten içe kendini suçlamaya girişmektedir. Bunun yanında suçluluk duygusuyla yüzleşmemek için geliştirdiği kaçınma mekanizmalarıyla da yabancılaşma sürecini giderek genişletir (Geçtan, 1994: 160). Şiirlerinden hareketle değerlendirildiğinde Karacaoğlan’ın hayata doyamadığı ve yaşamda sonsuzluğu yakalamaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Yaşlanmanın ve yaşamın sınırlılığını sonradan kavrayan âşığın aklı ve gözü yerine getiremediği arzularındadır. Âşık aşağıdaki dörtlüklerde anlamlı bir hayat yaşamadığını şöyle dile getirmektedir:

“Karac’oğlan der ki: Yaktın yandırdın.

Ecel şerbetini verdin, kandırdın.

Emreyledin, Azrail’i gönderdin.

Hiç de doğmamışa döndürdün beni.” (Cunbur, 1973: 322).

May, C.G. Jung’a atıfta bulunarak bireyin hayatını yaşayamadığı oranda ölümden korktuğunu söylemektedir (1997: 240). Karacaoğlan’ın öfkesinin kaynağı da hayatı anlamlı bir şekilde yaşamadığı düşüncesinden ileri gelmektedir. Bu düşüncesinin karşılığı “*Hiç de doğmamışa döndürdün beni*” ve “*Senden murad alınır mı?*” şeklindeki ifadelerdir. Bütün bu ruhsal kırılmalar âşığı daha fazla öfkelendirmekte ve onu ontolojik bir çatışmanın içerisinde çekmektedir.

Bauman, ölümü düşünmenin, bir yönüyle ölümü baştan reddetme anlamına gelebileceğini söylemektedir. Nitekim ölüm, aklın gücüne pervasızca karşı koymak demektir. Bilindiği üzere aklın gücü, iyi seçim yapmak için bir kılavuzdur; oysa ölümden kaçınma söz konusu değildir. Ölüm utanılacak bir durumdur ve aklın aşağılanmasıdır. Ölüm, akla duyulan güveni ve aklın söz verdiği güvenilirliği çökertmektedir. Ölüm, aklın yalanını yüksek sesle açığa vurmaktır. Aklın sunduğu güvenilirliği içten içe zayıflatan ve sonunda yok eden bir korku salmaktır (2000: 28). Şiirlerinden de anlaşıldığı üzere Karacaoğlan’ın, ölüm gerçeğini kabullenemediği ve ölümsüz olma arzusunu sürekli olarak canlı tutulmaya çalıştığı görülmektedir. Bütün bu süreçlerin işleyişini düzenleyerek savunma mekanizmalarını ortaya çıkaran görüngü ise aklın gücüdür. Fakat ölümün bilinçaltında yoğun bir şekilde baskılanması beraberinde yabancılaşmayı getirmektedir. Karacaoğlan’ın bilinçaltında gizlediği ve kendisiyle yüzleşemediği ölüm gerçeğiyle karşılaşması duyduğu öfkeyi, nevrotik düzeye erdirmiştir. Zira aklın yönlendirmesi onun ölüm hakikati karşısında duyarsızlaşmasına yol açmıştır. “*Buna çare bulunur mu?*” şeklindeki soru, Karacaoğlan’ın akla duyduğu güvenin ve aklın verdiği sözlerin güvenilirliğinin çöküşüne işaret eder niteliktedir. Çünkü akıl, âşığı ölüm konusunda sürekli olarak ötelemiş ve ölüm gerçeğiyle yüzleşmesini geciktirmiştir. Geline aşamada her şeye çare bulan aklın gücü, ölümün hakikati karşısında yenilgiye uğramıştır. Karacaoğlan’ın sorduğu soru, yenilgi sonucu ortaya çıkan öfkenin yol açtığı bir hesaplaşma sürecinin karşılığıdır:

“Yörü, bire yalan dünya,

Senden murad alınır mı?

Pek dolukmuş humar gözler,

Buna çare bulunur mu?” (Cunbur, 1973: 252).

“N`eyleyeyim şu dünyanın ziynetin,
Akıbeti ölüm olduktan kelli
İstemem bahçemde bülbüller ötsün,
Benim gonca gülüm solduktan kelli.” (Öztelli, 1959: 58).

Karacaoğlan'ın, bilinçaltında sürekli olarak taşıdığı ölüm korkusuyla yüzleştiği anlarda karamsarlığa kapıldığı anlaşılmaktadır. Akıbetin ölüm olduğu gerçeği ve kaçınılmazlığı karşısında maddi varlığının yok olacağını düşünmek onu ziyadesiyle rahatsız etmektedir. Ortaya çıkan bu durum, âşığın aklının en büyük yenilgisi olarak da değerlendirilebilecek durumlardandır (Bauman, 2000: 25). Bahsi edilen bu büyük yenilgi, kendini “*İstemem bahçemde bülbüller ötsün / Benim gonca gülüm solduktan kelli*” sözleriyle görünür kılmaktadır. Zira Karacaoğlan, maddi varlığının son bulacağı gerçeği karşısında büyük öfke duymaktadır. Olağan zamanda arzuladığı eylemler artık bilincinde öncelik arz etmemektedir. İşte tam bu aşamada ağır basan içgüdü ise ölümdür. Âşığın, ölüm içgüdüsünden ötürü yaşamdan bir beklentisi kalmamıştır. Bunu da iç sesinin karşılığı olan “*N`eyleyeyim şu dünyanın ziynetin*” ifadesiyle dış dünyaya sızdırmaktadır. Bilinçaltında baskılanan ölüm içgüdüsü, âşığın yukarıdaki dörtlüğünden hareketle artık yadsınamaz bir tehdit hâlini almıştır. Karacaoğlan'ın ölümün yutuculuğu, eziciliği ve yok ediciliğine dair hissettiği korku; öfke şeklinde kendini göstermektedir. Bu öfke krizleri ayrıca âşığın zayıflık göstermesine ve kontrolünü kaybetmesine sebebiyet vermektedir. Söz konusu bütün bu psikolojik yansımaların izlerini, ona ait şiirlerde görmek mümkündür.

3. Pazarlık

Geçirdiği inkâr ve öfke aşamalarından sonra bilinç yitimine uğrayan kişi, ölümü artık içselleştirme ve kabul etme sürecine yaklaşmaktadır. Kişilerin pazarlık evresi, ölüm hakikatini tanıdık kılma eğilimiyle şekil almaya başlar. Zira birey, bu evrede ruhsal sancılarını dindirip nihayete doğru giden süreci erteleme isteğindedir. Bu isteğini de çeşitli şekillerde dışarıya yansıtmaktadır. Kübler- Ross'a göre pazarlık aşaması, oldukça yaygın olmakla birlikte bireye kısa süreliğine fayda sağlayabilmektedir. Öleceği haberini ilk etapta inkâr edip tanrıya öfkelenen fakat bu gerçekten kaçılmayacağını anlayan bireyin tanrıyla pazarlığa girişmesi son derece olağandır. Bu aynı zamanda bir ertelemedir (2010: 89). Karacaoğlan'ın şiirlerinde pazarlık evresine karşılık gelecek kullanımları da görmek mümkündür. Hatta ölüm gerçeğiyle uzlaşmayan âşığın bazı şiirlerinde ölümle açık bir şekilde pazarlık ettiği de görülmektedir.

Psikolojik düzlemde bakıldığında bazı insanların, yaşamlarını bir an önce bitirme ve ölüme ulaşmak istercesine tüketme eğiliminde oldukları görülmektedir. İçinde buldukları anı yaşayamayan ve yaşama etkin bir biçimde katılamayan bu gibi kişilerin temel psikolojik özelliği, ölüm korkularının oldukça yüksek olmasıdır (Geçtan, 1994: 165). Aloğlu'na göre Karacaoğlan için güzelin, gelin ya da kız olmasının pek önemi bulunmamaktadır. Onun için tek belirgin özellik, kadının “*güzel olması*”dır. Bu vesileyle âşık, çevresindeki bütün güzellere ilgi duymaktadır. Gördüğü güzellerin kiminin boyu, kiminin huyu, kiminin beli ya da yürüyüşü, yanakları, benleri, saçları göğsü vs. gibi unsurlar Karacaoğlan'ın ilgisini çekmektedir (2002: 119). Bu açıdan bakıldığında Karacaoğlan'ın güzellere olan yaklaşımı, bir an önce ilişkileri tüketme üzerinedir. Âşık, bir güzele gönül verip onunla ömür sürmekten ziyade her gördüğü güzeli elde etme amacındadır. Bu durum, onun yaşama etkin bir şekilde katılamadığını gösteren ruh hâline işaret etmektedir. Daha önceden de belirtildiği üzere söz konusu kişilerin bu şekilde hareket etmelerini

sağlayan durum, bilinçaltında var olan ölüm kaygısıdır. Karacaoğlan'ın, Şiirlerinde ölümle pazarlığa oturması ve onu ötelemeye çalışması “güzel(ler)i” tkietme eğiliminin bir sonucudur:

“lm ardıma düşüp de yorulma
Var git ölüm bir zaman da gene gel
Akıbet alırsın komazsın beni
Var git ölüm bir zaman da gene gel

Şöyle bir vakitler yiyip içerken
Yiyip içip yaylalarda gezerken
Gene mi geldin ben senden kaçarken
Var git ölüm bir zaman da gene gel

Karac'oğlan der ki derdim pek beter
Bahçede bülbüller Őakıyıp ter
Anayı atayı dn aldın yeter
Var git ölüm bir zaman da gene gel.” (ztelli, 1959: 22).

Ölüm gerçeğiyle yüzleşen kişinin inkr ve öfkesi, bu aşamada artık işlev görmemektedir. Zira lm, artık değişmez tek gerçek olma noktasına ulaşarak kapının eşiğinde beklemektedir. lm bu kadar yakınında hissetmek, kişiyi sürekli olarak sorgulamalar çıkmazına düşürmektedir. Durum böyle olunca kişide bunaltı ve huzursuzluk artmaya başlar. Kişinin ölüme karşı hissettiği çaresizlik karşısında anksiyete de ortaya çıkabilmektedir. Söz konusu kişinin bunaltı hissetmesi, ölümün hl ortalıkta olmadığına işaret etmektedir. Nitekim bunaltı, ölümü öldüren Şeydir. Bunaltı bir bakıma varlığın ve canlılığın alametidir. İnsanın en büyük ceennemi, hiçlik ve yokluktur; var olamamaktır. Varlığı hissetmenin bedeli ise bunaltıdır. Bu aşamada birey ya sanal bir dünyada ölümü yadsıyarak varlığını sürdürmekte ya da ölümle yüzleşerek varoluşunu bir başka bağlamda değerlendirmektedir (zakkaş, 2004: 266-267). Dünyalık olandan kopma aşamasında zorluk yaşayan ve bunlardan vazgeçmek istemeyen Karacaoğlan, bu aşamada ölümü erteleme gayesi taşımaktadır. Bir erteleme denemesi olan pazarlık, iyi davranış için ödül içermekte ve bireyin kendisinin belirlediği bir tarihi de ihtiva etmektedir. Bu tarih herhangi bir Şeyin “son” defa yapılmasıdır (Kübler-Ross, 2010: 90).

“Karac'oğlan derler benim adıma
Körpe gelir benim her dem ydıma
Hda'm ben dahi erem muradıma
Zaman ver hey güzel Allah zaman ver !” (ztelli, 1959: 95).

“Karac'oğlan der ki: Yakıp yandırma,
Şu gönlümü engin gle kondurma,
Azrail gönderip canım aldırma,
Sevdiğime canım aldır, Yaradan.” (Cunbur, 1973: 142).

Pazarlık için verilen sözler, suçluluk duygusuyla ilişkilidir. Sözgelimi ömrünü din yoluna harcamaya söz veren bir bireyin, ömrü boyunca ibadethanelerden ya da ibadetten uzak durduğu sonucu çıkarılabilir (Kübler-Ross, 2010: 91). Scarre, lme sürecinde olan insanın hl yapacak birçok Şeyi olduğuna dikkat çekmektedir. Bu işlerin niteliği, bazılarının daha önceden yapılmamış bazılarının da tamamlanamamış olmasıdır. Örneğin ölmekte olan bir kadın, bu süreçte kendisiyle,

komşularıyla veya tanrıyla barışmak isteyebilmektedir (2015: 214-215). Karacaoğlan aşağıdaki dizelerde yaratıcıya yalvararak ondan adeta ömür dilemektedir. Bu erteleme denemesiyle âşık, hayatta gerçekleştiremediği şeylerden ötürü duyduğu pişmanlık duygusunu gidermeyi amaçlamaktadır:

“Ömrüm uzun eyle, ey Bari Hüda,
Hamd ü sena, şükür etmek isterim,
Çalışıp, kazanıp nefis taamlar
Dişlerim var iken yemek isterim.

Bir küheylân at ver, istemem eşek
Üstü kaplan postu, tek olsun öşek
Kuş tüyünden yastık, yumuşak döşek
Keçeler içinde yatmak isterim

Bir güzel isterim, ahû bakışlı
Gerdanı bir karış benli, nakışlı
İnci dişli olsun, hem kara kaşlı
Boynuna sarılıp yatmak isterim.” (Cunbur, 1973: 331).

Çalışma kapsamında üç dörtlüğüne yer verilen şiirin tamamına bakıldığında, âşığın dünyalık zamanda yaşayamadığı ve eksik kaldığını düşündüğü işleri sıraladığı anlaşılmaktadır. Bu arada daha önceden de değinildiği üzere Karacaoğlan’ın, anı yaşamaktan ziyade ölüm kaygısının şekillendirdiği davranışlardan ötürü sahip olma eğilimiyle hareket ettiği bilinmektedir. Onun yaşama etkin bir şekilde katılamamasının önündeki en büyük engelin ölüm kaygısı olduğunu gösteren yansıma ifadeler ise yukarıda verilen dizelerde gizlidir. Çünkü Karacaoğlan’ın ölmeden önce yerine getirmek istediği şeylerden biri de özelliklerini sıraladığı bir güzele sarılıp uyuma arzusudur. Bu isteğin derinliklerinde, âşığın yaşamı boyunca peşinden koştuğu ülküsünü henüz gerçekleştirilememesi yatmaktadır. Ayrıca şiirde yaratıcıya yalvaran ve ondan ömrünün uzun olmasını isteyen Karacaoğlan’ın, yaşama tam anlamıyla katılamadığı sonucunu da isteğinde bulunduğu işlerden çıkarmak mümkündür. Verilen dizeden çıkarılabilecek bir diğer ruhsal çıkarım ise Karacaoğlan’ın hissettiği suçluluk duygusudur. Yaşamı boyunca dünyalık olanın peşinde diyar diyar gezen âşığın, yaratıcıya ve manevi değerlere yönelmek için ayrıca uzun ömür talebinde bulunduğu görülmektedir.

4. Depresyon

Ölümcül hasta, engellenemez sonu inkâr edemediği ve iyice zayıf düştüğü bir anda artık dünyaya umutlu ve gülen gözlerle bakamaz hâle gelir. Duygusuzluğun, metanetin ya da öfkenin yerini büyük bir kayıp duygusu alır. Hasta, kendisini var eden maddi ve manevi unsurlarının artık bulunmadığını düşünebilir (Kübler-Ross, 2010: 93). Karacaoğlan’a ait bazı dörtlüklerde depresyon aşamasına karşılık gelebilecek ifadelerle karşılaşmak mümkündür. Bu aşamada âşığın, yaşamı boyunca önem verdiği ve peşinden koştuğu olgulardan uzak durmaya çalıştığı anlaşılmaktadır:

“Kır atın üstünde kaldı postumuz
İkrarından döndü m’ola dostumuz?
Yarın kara toprak örter üstümüz,
Çürütür, ha benli dilber, geri dur.” (Cunbur, 1973: 6).

“Güzel oldum diye yukarı bakma,
Kanlarım kurudup yüreğim yakma,
Hatırlar incidip gönüller yıkma,
Bu yalan dünyanın sonu ölümdür.” (Cunbur, 1973: 43).

Âşığın gelinen aşamada artık umudunu kaybettiği, mutlu olmadığı ve kendini var eden unsurlara artık ilgi duymadığı ortadadır. Bu kayıp duygusunun ifade figürleri ise “*Kır atın üstünde kaldı postumuz*” ve “*Bu yalan dünyanın sonu ölümdür*” şeklindeki dizelerdir. Yaşamayı seven ve sürekli güzel olanın peşinde koşan Karacaoğlan’ın değişen ve dönüşen ruh hâlinin göstergesi yukarıdaki dörtlüklerdir. Çünkü bu ifadelere bakıldığında âşığın artık umudunun kalmadığı ve yaşama isteğinin söndüğü anlaşılmaktadır. Nitekim “inkâr” aşamasında ölümlü aklına getirmeyen, “öfke” evresinde ecel şerbetiyle kandırıldığını söyleyen ve “pazarlık” evresinde yaratıcıdan zaman isteyerek ölümlü ertelemeye çalışan Karacaoğlan’ın “depresyon” evresinde büyük bir kayıp duygusu yaşadığı görölmektedir.

Bireyi zamanın olağan akışından çıkaran birçok deneyim bulunmasına rağmen ölümlü görüngüsü, bilinci her daim meşgul etmektedir (May, 1997: 249). Ölmek üzere olan bireyin sahip olduğu stres, hazırlayıcı bir üzümlü duygusundan ileri gelir ve kişinin bu dünyadan ayrılışına zemin hazırlar (Kübler-Ross, 2010: 94). Özellikle ölümlü depresyonunda olan kişinin gülmesi veya günlük hayattaki sıradan depresyonda olduğu gibi rahatlaması pek mümkün değildir. Bu depresyonda bireyin rahatlaması ancak ölümlüyle ilgili bir şeyler paylaşabildiğinde mümkün hâle gelmektedir. Duygularını ifade edebilen bireyler, ölümlü daha kolay kabullenebilmektedir (Kübler-Ross, 2010: 95). Ölümlü temini işlediği şiirlerine bakıldığında Karacaoğlan’ın, ölümlü ve sonrasını yaşarmışçasına betimlediği görölmektedir. Âşığın ölümlü etrafıca ve ayrıntılı bir şekilde işlemesi, depresyon evresindeki bir kişinin ruhsal açıdan rahatlama isteğiyle benzerlik göstermektedir:

“Felek bana hançerini haşladı,
Göz göz oldu yarelerim işledi.
Hocam geldi, Yasinler’den başladı.
Baktım, sağ yanıma imam da geldi.

Karac’oğlan der ki: Bu mudur huyum?
Çekildi berhanem, gam yüklü tayım;
Deşildi kabirim, ıladı suyum;
Çırpına çırpına sunam da geldi.” (Cunbur, 1973: 117).

Aralıksız ölümlü endişesi taşıyan insanlar bir yandan da çektikleri acıdan ötürü gizli bir ölümlü isteği duymaktadır. Böylesi kişilerin ölümlü endişesi, ölümlü isteğiyle birleştiği zaman yakın tehlikeler karşısında duyduğu şiddetli bir korku şeklinde ortaya çıkmaktadır (Horney,1980: 54). Şiirlerindeki ifadelerinden hareketle ölümlü, Karacaoğlan’ın bilincini, varlığıyla sürekli olarak meşgul eden önemli bir görüngü olarak belirlemektedir. Ölümlü kaçınılmaz ve ertelenemez gerçekliğini kavrayan âşığın hissettiği kaygı ve korku, depresyon evresinde hissettiği obsesyonu artıran bir hâl almıştır. Zira aşağıda verilen dörtlüğe bakıldığında âşığın hem ölümlü endişesi taşıdığı hem de çektiği acıdan ötürü “*Bir acısız ölümlü de yok*” diyerek gizli bir ölümlü isteği de duyduğu görölmektedir.

“Dünya Karac’oğlan fani

Toprak emer tatlı canı

Hastalandım ilaç hani

Bir acısız ölüm de yok.” (Öztelli, 1959: 49).

Fromm’a göre yaşamı sahip olunacak bir mal gibi gören insanın ölümden korkmasını, akıldışı bir davranış olarak nitelememek gerekmektedir. Kişiler için duyulan korku; ölümden değil sahip olunan şeyleri, bedeni, malı, mülkü, benliği yitirmekten dolayıdır ve hiçbir şeye sahip olunamayacak bir uçuruma, yok olmaya sürüklenmekten kaynaklanmaktadır. (2003: 172). Yukarıdaki dizelerde ölüm stresi yaşadığı düşünülen Karacaoğlan’ın “*Toprak emer tatlı canı*” sözü, sahip olduğu bedeni ve benliğini yitirmesi korkusundan ileri gelmektedir. Âşık, dünyanın fani olduğunu belirtmesine rağmen varlığının toprakta yok olmasını da içselleştirememektedir. Çünkü ölüm, bir yönüyle de âşığı bir bilinmezliğin içerisine çekmektedir. Bu bilinmezlik ve belirsizlik, Karacaoğlan’ın benliği için en büyük tehdittir. İşte tam bu aşamada benlik, gerçekleşecek olan olaylar üzerinde denetim kuramadığı için depresyon evresinde büyük bir kayıp hissine kapılmaktadır.

İnsanoğlu, hayattaki yalnızlığını yadsımak düşüncesiyle çevresinde hep eş, dost, arkadaş ve sevgililer oluşturmaktadır. Kişinin girişmiş olduğu bütün bu faaliyet ve çalışmalar, ruhunun derinliklerindeki yalnızlığını kapatmaya yönelik alınan tedbirlerdir. Nihayetinde kişiler, günü geldiğinde yaşayacağı bir travmayla yani çevresinde çok iyi tanıdığını düşündüğü insanların duygusal olarak ona uzaklaşmasıyla karşılaştığında gerçeği biraz daha yakından idrak edecektir. Geline bu süreçte acıyı da çaresizliği de gerçek manada artık o kişi hissetmektedir. Çünkü ölüm, kapıya gelmiş olup onu beklemektedir. En yakın bildikleri dahi, onu ölüme uğurlamak için gelmişlerdir. Kimse onun yerine ölmemektedir (Özakkaş, 2004: 273). Ölüm süreci geldiğinde kendi varlığıyla baş başa kalan kişilerin yaşadığı ruhsal kırılmalar onları büyük bir depresyonun içerisine sokmaktadır. Yaşadığı sıkıntı ve deneyimlediği boşa düşme hâli, kişiyi içten içe güçsüzleştirmeye başlamaktadır.

“Üryan geldim gene üryan giderim

Ölmemeğe elde fermanım mı var

Ezrail gelmiş te can talep eyler

Benim can vermeğe dermanım mı var?” (Öztelli, 1959: 93).

Ölüm yaklaştığında birey, bağlı olduğu herkes tarafından terk edildiği hissine kapılabilmektedir. Bu kişi, etrafındakiler için hiçbir önem taşımadığını düşündüğünde yalnızlığı deneyimlemiş olur (Borgna, 2014: 181). Karacaoğlan’ın “*Üryan geldim gene üryan giderim*” sözü, yaşadığı düş kırıklığı ve deneyimlediği boşluğa düşme duygusunun yansımasıdır. Ona bu duyguları yaşatan kişiler ise çevresinde bulunan insanlardır. Çevresinde bulunan ve kendisi için anlam ifade eden kişilerin uğrattığı hayal kırıklığı, onu dünyada yalnız olduğu hakikatiyle yüz yüze getirmiştir. Yalnızlığın acısını derinden deneyimlemeye başlayan Karacaoğlan, hissizleşmesini “*Ezrail gelmiş te can talep eyler/Benim can vermeğe dermanım mı var?*” sözleriyle ifade etmeye çalışmaktadır. Bu ifadeler bir yönüyle âşığın yaşadığı büyük umutsuzluğu da yansıtmaktadır. Ölüm korkusunu yenmek için çevresinde insan biriktiren âşık, yaşadığı acı tecrübelerden sonra artık eski sosyal yapısını terk etmeye ve insanlardan kaçma eğilimi göstermeye başlamıştır. Karacaoğlan’ın deneyimlediği sosyal yalıtım süreci “*üryan*” nitelemesiyle gelinen seviyeye işaret etmektedir.

5. Kabullenme

Ölüm, beraberinde getirdiği baskı ve bunalıyla kişiyi sosyal yaşamın dışına atmaktadır. Kişiler, ulaŐtikları son aşamada yok oluşun kaÇınılmaz çaresizliğini de yaşamaya başlamaktadır. Bahsi geçen akıbeta uğrayan kişi, artık “itilmiş bir birey” konumuna gelmektedir. Yok oluş ve psikolojik tükenme hli artık kişinin ruhsal bütünlüğünü de yavaş yavaş ortadan kaldırmaktadır. KaÇınılmaz sona doğru gidilirken yapılması gereken “son Şeyler”in yerine getirilmesine gayret edilmektedir. Nitekim insanı, ölüm konusunda diğer canlılardan ayıran özellik, öleceğini bilmesi ve bunu önceden algılayabilmesidir. İŞte tam bu aşamada kişi, zaman bilincini kullanarak hayatını kontrol edip planlayabilmektedir (May, 1997: 239). Bireyin ölümden önceki son evresi, kabullenme aşamasıdır. Bu aşamada öfke ve bunalım bulunmamaktadır. Birey, kendisi gibi bir akıbeti olmayan kişilere de artık öfkeli değildir. Bu, hazin sonun sessiz bir bekleyiŐidir (Kübler-Ross, 2010: 119). Zira bu süreçte ölmekte olan kişinin benzersiz ve anlatılmaz yalnızlığı, arzulanın ve aranılan ölüm meselesi de devrededir (Borgna, 2014: 169). lm kabul aşaması Karacaoğlan’ın zihinsel açıdan geldiği noktayı da göstermektedir. nk kendisi yaşadığı kabul evresini “*Azrail göğsümde, canım hay hayda*” ifadesiyle aktarmaya çalışmaktadır:

“Yri görse idim haftada, ayda;
Sevip ayrılmaktan ne buldum fayda?
Azrail göğsümde, canım hay hayda;
Ciğerimin başı yaralandı, gel.

Kara’oğlan der ki: Başa yazıldı;
Didem yaşı Ceyhun oldu, szld;
Kefenim biildi, kabrim kazıldı;
Mezarımın st karalandı, gel.” (Cunbur, 1973: 46).

Kabullenme evresinin insan psikolojisi üzerindeki en belirgin yansıması olan hazin sonu bekleyiş süreci, aŐıđın “*Kefenim biildi, kabrim kazıldı*” dizesindeki hissiyatlarıyla kendini göstermektedir. Nihayetinde aÇık, artık hazin sonu beklemektedir. Karacaoğlan’ın kabullenme evresindeki dizelerinde farklı piŐmanlıklarının da dile getirildiği görülmektedir. AÇık, ilk dörtlükte kendisine “*Sevip ayrılmaktan ne buldum fayda?*” sorusunu yöneltmektedir. Söz konusu bu içsel hesaplaşma, ruhsal karşılığı olan yansıma bir ifade olarak değerlendirilmelidir. Bilindiği üzere çoğu kimse, diğer insanlara ve onların sevgisine “sahip olma” eğilimi taşımaktadır. Oysa ilişki veya sevgi, nesne olmaktan ziyade yaşayan bir sürece karşılık gelmektedir. Bundan dolaydır ki sevgi; beraberliği, yaşama katılabilmeyi ve canlılığı arttırabilmeyi içermektedir. Sevgiye sahip olabileceği umudunu taşıyan insan, ona sahip olduğunu sandığı anda boşluğa düŐmekte ve tekrardan sahip olabileceği yeni Şeyler aramaktadır. Bu kişiler, yaşayan süreçlere sahip olmak istemenin o süreci yok ettiğini göremediği için durum böylece sürüp gitmektedir. Bu durumla alakalı olarak Geçtan, dünyada “yaşayanlar ve yaşayanları seyrederek eleŐtirenler” olmak üzere iki tür insan olduğunu söylemektedir. Ona göre seyretmek, ölümü; katılmak ise yaşamı simgelemektedir. Bu bağlamda yaşamak, kendisi olabilmeyi ve yaşama etkin bir biçimde katılabilmeyi gerekli kılmaktadır (1994: 167-168). Elindeki saziyla diyar diyar dolaşan aŐıđın arzusu, isteğinde ve arayışında olduğu herhangi bir güzele meftun olmaktır. Ona göre bu güzelin kim olduğunun bir önemi bulunmamaktadır. Bu düşünce yapısıyla kadınlara yaklaşan Karacaoğlan’ın belirgin bir Şekilde “sahip olma eğilimi”nin etkisiyle eylemlerine yön verdiği

anlaşılmaktadır. O, sürekli olarak sevgiye/sevgiliye sahip olma gayesinde olmuştur. Durum böyle olunca da âşık, herhangi bir güzele sahip olduğunu düşündüğü anda hayal kırıklığı yaşamaya başlamaktadır. Bu durumdan hareketle Karacaoğlan'ın yaşayanları seyrettiğini ve yaşama tamamen katılmadığını belirtmek mümkündür.

Kabullenme evresinde birey, yeni doğan bebeğin uykusuna benzer bir şekilde sürekli uyuma ihtiyacı hissetmektedir. Bu uyku, uzun bir yolculuk öncesindeki son dinlenme aşamasıdır. Kabullenme, mutlu bir aşama değil hissizleşme aşamasıdır (Kübler-Ross, 2010: 120). Beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan ölüme karşı geliştirilen çeşitli savunma mekanizmaları yerini kabullenmeye bırakmaktadır. Kişiyi hissizleştiren etmen de hakikati artık yadsıyamamasıdır. Zira ölüm gerçeği de dâhil olmak üzere bilmek, muktedir olmaktır; kendini anlamak ise basit bir aydınlanma anıdır (Tura, 2010: 49). Karacaoğlan'ın şiirlerine geniş bir perspektifle bakıldığında ölüme olan bakış açısında zamanla değişim olduğu tespit edilecektir. Özellikle ölümü kabullendiği ve artık onun gerçekliğine boyun ettiği şiirlerinde düşüncelerini, isteklerini ve arzularını daha ayrıntılı bir şekilde anlamaya çalıştığı görülmektedir. Zira âşık, artık verdiği tepkileri ve gerçekleştirdiği eylemleri bilinç düzeyinde karşılamaya başlamıştır. Durum böyle olunca Karacaoğlan'ın ölüm konusunda tümünden bir teslimiyet içerisinde olduğu ve ölüm kaygısı neticesinde geliştirdiği savunma mekanizmalarını ortadan kaldırdığı görülmektedir. Aşağıdaki şiirde Karacaoğlan, ölümün getireceği aşamaları ve nihayetinde uğrayacağı akıbeti, hissiz bir şekilde betimlemektedir:

“Yer üstünde yeşil yaprak
Yer altında kefen yırtmak
Yastığımız kara toprak
O da bizi atar bir gün

Bindirirler cansız ata
İndirirler tuta tuta
Var dünyadan yol ahrete
Coşkun gider salın bir gün

Karac'oğlan der naşıma
Çok işler geldi başıma
Mezarımın baş taşına
Baykuş konar öter bir gün.” (Öztelli, 1959: 87).

Bunun dışında, ölümü kabullendikten sonra gidilecek yerin bilinmezliğine kendini hazırlamak da oldukça önemlidir. Çünkü ölümü beklemek, yaşamı beklemektir. Bu bekleyiş, yeni bir yaşam biçimine kendini hazırlamaktır (Borgna, 2014: 179). Beklenen bu yeni yaşamı daha önceleri deneyimleyen kimse olmadığı için bireylerin içerisinde yeniden bir huzursuzluk meydana gelebilmektedir. Ortaya çıkan bu huzursuzluğu sona erdiren görüngü ise dinî inançlardır. Jung, yaşamın her aşamasında ileriye doğru bakabilmenin ve özellikle dinî inanca sahip olmanın bu evrede çok önemli bir işlev gördüğünü belirtmektedir. Nitekim ona göre dinî inançlar, insanlara ölümünden sonra yaşam ve ideal edinebilecek daha büyük bir şey sunmaktadır. Bu inançlar, insanlara güven ve emniyet hissi vermektedir. Ruhsal esenliğin temelini de söz konusu inançlar

oluşturmaktadır (Snowden, 2013: 117). Bahsedilen süreçlerin ruhsal yansımalarını Karacaoğlan'ın aşağıdaki dörtlüklerinde görmek mümkündür.

“Karac’oğlan der ki nice olur halim Kavlim doğru benim demedim yalan
Gün geçtikçe artmaktadır vebalim Garip candan geri nem var ki kalan
Az yaşa uz yaşa âhırî ölüm Bir avuç topraktır yüzüme dolan
Âhirete kar götür îman Murada yeltenip ermeysiye.” (Öztelli, 1959: 29).

“Üç günlük fani dünyada “Karac’oğlan der ki yazsam bir satır
Ölmeden gülen öğünsün Kadir Mevla’m işimizi sen bitir
Beş vaktini de kazaya Kısmet nerde ise çeker iletir
“Komayıp kılan öğünsün.”(Öztelli, 1959: 89). Kimse bilmez nerde ölümüz.” (Öztelli, 1959: 108)

“Karac’oğlan hata çıkmaz dilimden.

Kocadım da hayır gelmez elimden.

Kadir Mevla’m, asla geçmez kulundan;

Delî gönül, ah çekip de ağlama.” (Cunbur, 1973: 328).

Yukarıda da belirtildiği üzere Karacaoğlan, kabullenme evresinde tam bir teslimiyet içerisinde. Hatta şiirlerinde dinî konuları pek işlemeyen âşîğın, bazı dönemlerde yaratıcıya sorgusuz bir şekilde varlığını teslim ettiği görülmektedir. Dörtlüklerde dünyanın geçiciliğine sıklıkla gönderme yapan Karacaoğlan, dinî inançlarla kendisini ruhsal açıdan bir esenliğe taşıma gayesinde. Ölümün belirsizliğini ve kendisini bekleyen bilinmez akıbeti yumuşatmayı temsil eden “*Âhirete kar götür îman*” şeklindeki ifade de bu düşüncelerin bir karşılığıdır. Bu söz, âşîğın yaşadığı kabullenme süreciyle olan ilişkisini de ortaya koymaktadır. Karacaoğlan, böylece kaderini değiştirmeye ve gideceği yeni yere hazırlık yapma gayretindedir. Nitekim ölüm, fiziksel açıdan kişiyi tahrip etse de düşünsel anlamda onu, kendi otantik varlığı üzerinde düşünmeye sevk etmekte ve kendisini korumasını sağlamaktadır (Korkmaz, 2004: 36). Karacaoğlan, “*Beş vaktini de kazaya/ Komayıp kılan öğünsün*” ve “*Kocadım da hayır gelmez elimden*” diyen iç sesinin yansımasıyla kendi otantik varlığını düşünme sürecine giriştiğini göstermektedir. Ayrıca dizede, ölümün insan bilincindeki izdüşümü “*Yakasız gömleğe sarılır bir gün*” şeklindeki söz ile kendini göstermektedir. Ölüm düşüncesini kabul etme âşîğın bir bakıma dünyalık olan olgulara karşı bakış açısını da şekillendirmiştir. Zira dünyanın güzelliklerinden ve nimetlerinden kendini alamayan Karacaoğlan’ı “*Az yaşa uz yaşa âhırî ölüm*” ve “*İğneden ipliğe sorulur bir gün*” deme noktasına getiren mutlak ölüm düşüncesidir:

“Karşiki dağlar da karlı dağ olsa,

Çevre yanı mor sünbüllü bağ olsa,

Ağa olsa, paşa olsa, beğ olsa;

Yakasız gömleğe sarılır bir gün.” (Cunbur, 1973: 336).

Kabullenme evresinde hayatta kalmak ya da ölümü kandırmak için verilen bütün çabalar, kesin bir şekilde sonuçsuz kalmaktadır. Zira ölümle karşı karşıya kaldıklarında bütün insanlar eşitlenmektedir. Ölüm, yaşam içerisindeki her meslek ve konumdaki insana gelmektedir. Bu gerçeği hiç kimsenin reddetme şansı bulunmamaktadır. Böylesi bir ayrıcalıksız, acımasız yazgının neden olduğu körlük; iradeyi altüst etmekte ve duyguları dondurmaktadır. Kişiden geriye kalan, yalnızca acı verici bir korku ve boyun eğmiş bir kederdir (Bauman, 2000: 129).

Ölüm hakikatine karşı koyamayan Karacaoğlan, “*Karşiki dağlar da karlı dağ olsa/ Çevre yanı mor sünbüllü bağ olsa*” diyerek insanlığın ortak kaygısına boyun eğdiğini belirtmektedir. Bu teslimiyetini ve kabullenişini de “*Ağa olsa, paşa olsa, beğ olsa/Yakasız gömleğe sarılır bir gün*” şeklinde haykırarak insanlara kendini açıklamaktadır. Bunun yanında ölümün, bütün insanları eşitlediği gerçeği de âşığın ifadesiyle kendini yeniden hatırlatmaktadır.

“Bu dünyada, adam oğluyum, dersin;

Helali, haramı durmayıp yersin.

Yeme el malını, er geç verirsin;

İğneden ipliğe sorulur bir gün.” (Cunbur, 1973: 336).

Çeşitli anlatılara göre ölüm, ilk insana verilen cezanın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim Tanrı, bilgi ağacının meyvesini yiyen Âdem’e “*Sen şüphesiz öleceksin*” der. Başka bir ifadeyle bilincin son dehşeti, insanın kendi ölümünün bilgisine sahip olmasıdır. Bu durum da ölümün, insanoğlunun tuhaf ve en büyük kaygısı olmasını sağlamaktadır (Becker, 2013: 112-113). Karacaoğlan, “*Bu dünyada, adam oğluyum, dersin*” diyerek yukarıda anlatılan gerçekliğe işaret etmektedir. İnsanoğlunun ölümlü olduğunu kabul eden âşık, ilk günahın işlenmesi neticesinde ceza olarak verilen ölüm görüngüsünün başlangıcına dikkati çekmektedir. Kabullenme evresine karşılık gelen bu ifadeler, bir yönüyle ölüm olasılığının kişilere sonsuza kadar yaşamayacaklarını hatırlatmakta ve onları söyledikleriyle zamanın dönüp duran çarkının dışına çıkmaya zorlamaktadır (May, 1997: 250).

“Karac’oğlan der ki kondum göçülmez

Acıdır ecel şerbeti içilmez

Üç derdim var birbirinden seçilmez

Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm.” (Öztelli, 1959: 68).

“Karac’oğlan der ki fani dünyadan

Korkmaz mısın haram ile zinadan

Ayrırlar seni ana babandan

Gurbet ile düşen yiğit sağ m’olur.” (Öztelli, 1959: 102)

“Karac’oğlan der ki talkın verincek

Ötüşür bülbüller gonca gülüncek

Ben burda yar orda böyle kalıncak

İster ölüm olsun ister ayrılık.” (Öztelli, 1959: 53).

İnsanın bağımsız bir varlık olma çabası, yaşamın özüdür. Bunun tam tersi ise ana rahmindeki çabasız varoluşa dönmek ya da bireyin ayrı bir varlık olma yerine çevresiyle bütünleşme eğilimidir. Rank, bu durumu ölüme ulaşma isteği olarak yorumlamaktadır. Bundan dolayıdır ki ayrılık ve birleşme, yaşam ve ölüm eş değer anlam barındırmaktadır. Birey, ana rahminde çevresiyle sürdürdüğü ortak yaşamın bir parçası konumundadır. Fakat doğum, bu beraberliğin ölümü anlamına gelmektedir. Bu ayrılık, sonraki yaşamında insanın yeni ilişkiler kurabilmek için önceki beraberliklerini terk ederken yaşadığı anksiyetenin ilk örneği olmaktan öte bir anlam taşımaktadır. Bir başka deyişle insanın bağımsız bir varlık olarak yaşayabilmesi için bir önceki ortak yaşamının sonra ermesi gerekmektedir. Ne var ki insan, bağımsızlığa doğru attığı her adımı ürkütücü bir tehdit olarak yaşamaktadır (Geçtan, 1995: 220). Ölümün kaçınılmazlığını kabul eden Karacaoğlan, şiirlerinde ölüm ve ayrılık olgularını aynı sıklık ve önemde değerlendirmektedir.

Ayrılığın lm ile birlikte ele alınması, aŐıđın geçmiŐinin derinliklerinden gelen ruh hlinin yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira doğumla birlikte ana rahminden ayrılan bireylerden biri olan Karacaoğlan, deneyimlediği ölüm tecrübesini yaşam içerisinde ayrılık eylemiyle psikolojik açıdan tekrardan deneyimlemektedir. Bu hatırlama süreci de Şiirlerdeki ifadelere yansiyarak kendini ortaya koymaktadır. AŐıđın “* derdim var birbirinden seçilmez/Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm*” şeklindeki haykırışında saklı olan gerçeklik, ölümle eş değer tutulan eylemlere dikkat çekmesi üzerinedir. İnsanoğlu, aslında doğarak ölümü tecrübe etmektedir. Bu tecrübe, eski yerini bırakıp öldürerek yeni bir başlangıçlar gerçekleştirme giriŐimidir.

Sonuç

Bu alıŐmayla Karacaoğlan’ın Şiirleri, Kübler-Ross’un beş evre olarak belirlediği ölüm aşamaları açısından incelenmeye çalışılmıştır. Ayrıca çalışmanın sınırlılığı göz önünde bulundurulduğundan ve örneklem oluşturması açısından Karacaoğlan’ın ölüm temini işleyen sadece bazı Şiirlerine yer verilmiştir. Şiirlerde aŐıđın, ölüm olgusuna karşı kendine özgü bir tutum geliştirdiği görülmektedir. Karacaoğlan’ın bilinçaltında derin izleri olan ölüm kaygısının kökenini, elbette tam ve kesin olarak ortaya koymak mümkün değildir. Zira çok küçük insan eylemlerinin dahi arka planında yer alan asıl psikolojik nedeni kesin bir Şekilde açıklamak oldukça zordur. Nitekim insanoğlu, kompleks davranışlar geliŐtiren ve günlük yaşamında sürekli farklılık gösteren bir yapıya sahiptir. Bütün bu gerçeklerden hareketle Karacaoğlan’ın Şiirlerindeki bazı ifadelerden çeşitli psikolojik çıkarımlar elde edilmeye çalışılmıştır.

İlk olarak inkr evresine uygun kullanımlar açısından ele alınan bazı rnek Şiirlerde aŐıđın bilinçdışında sürekli olarak bir ölüm kaygısı taşıdığı anlaşılmaktadır. İnkr evresinde aŐıđın ölümle pek yüzleşmek istemediği ve ölümü hatırlatan olaylardan uzak durmaya çalıştığı, dizelerde yer alan ifadelerden açık bir Şekilde anlaşılmaktadır. Ayrıca sahiplenme eğilimi doğrultusunda güzellere yakınlıŐmaya alıŐan Karacaoğlan’ın, bu eğiliminin temel tetikleyicisinin ölüm endişesi olabileceği düşünülmektedir. İnkr ve yalnızlaşma aşamasında Karacaoğlan’ın, ölümsüzlük arayışında olduğu ve bazı fiziksel sembollerle (mezar) bu emelini gerçekleştirmeye çalıştığı görülmektedir. Varlığını sürdürememe ve yok olup gitme korkusunu derinden yaşayan aÇık, bu çıkmazını yumuşatmak için de farklı farklı yollar aramaktadır.

Öfke evresinde ise aŐıđın, ölümün kaçınılmaz ve deđiŐtirilemez gerçeği karşısında duyduğu duygusal değişimlerin Şiirlere düşen yansımaları tespit edilmeye çalışılmıştır. Öfke evresinin olağan sonucu olan kızgınlık, bunaltı ve “*Neden ben?*” gibi içsel hesaplaşma durumlarının sıklıkla Karacaoğlan’ın üslubuna yansdığı görülmektedir. Ölecek olmanın verdiği sıkıntı ve kapının eŐiđinde bekleyen ölüme rağmen diğer insanların yaŐamlarına devam etmesi, Karacaoğlan’ın öfkesini iyice artırmıŐtır. AÇık, bu dönemki Şiirlerinde ölmediğini ve bunaltı girdabında olduğunu gösteren ifadeler kullanarak kendini unutturmamaya çalışmaktadır. Bunun için de olağan yaşamını sürdüren kişilerin, kendisi gibi ölümle mücadele etmesini ve ölümün acı vericiliğini deneyimlemelerini istemektedir. Onu bu noktaya getiren gelişme ise öfke nöbetinin ortaya ıkarımıŐ olduğu kıskançlık ataklarıdır. Zira “*Kapından cerrah gitmesin/ Sen d’olasın benim gibi*” mısralarıyla dile getirilen istek, yaşanılan öfkenin boyutlarını göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Karacaoğlan’ın ölüme karşı duyduğu öfkenin boyutu -bir yönüyle- yaşadığı ölüm endişesini yadsımasıyla da iliŐkilidir. Çünkü dünyalık zevkler peşinde koşan Karacaoğlan, lm sürekli tekileŐtirmiŐ ve kendisine yakıŐtıramamıŐtır. Bu düşüncelerin srekliiliği de aŐıđın ölüm

kaygısı konusunda yabancılaşma sürecine girmesini sağlamıştır. Girilen sürecin boyutu, Karacaoğlan'ın yaşadığı öfke eşliğini de yükseltmiştir.

Âşığın pazarlık evresine karşılık gelebilecek şiirlerinde yaratıcıya ömrünün uzatılması için sürekli bir niyazda bulunduğu görülmektedir. Ona göre yaşamın gayesi, her ne kadar dünyadaki zevklerin ve güzellerin peşinde koşmak olsa da Karacaoğlan'ın ülkülerine erişemediği anlaşılmaktadır. Bundan ötürü ruhsal olarak yaşama tam anlamıyla katılamadığı görülmektedir. Çünkü âşığın ilişkileri tüketerek ilerlemeye çalıştığı ve “anı” yaşamadığı sonucu, şiirlerdeki ifadelerinden çıkarılmaktadır. Yaşayamayıp elde edemediği şeyler için yaratıcıdan son bir şans dileyen Karacaoğlan, bir yandan da uzak kaldığını hissettiği manevi hayatın zorunluluklarını yerine getirme isteği taşımaktadır.

Hissizleşmenin başladığı ve öfkenin yerini büyük bir kayıp duygusuna bıraktığı depresyon evresine uygun davranış kalıplarını, Karacaoğlan'ın şiirlerindeki ifadelerden çıkarmak mümkündür. Bu aşamada sürekli olarak arayışında olduğu güzel(ler)in artık ilgisini çekmediği görülmektedir. Hatta âşık, onların kendisinden uzak durmalarını istediğini dahi şiirlerinde dile getirmektedir. Karacaoğlan'ın ölüm kaygısı taşımasına rağmen aynı zamanda gizliden bir ölüm isteği de taşıdığı şiirindeki söylemlerinden anlaşılmaktadır. Depresyon evresi bağlamında incelenen dörtlüklerde ayrıca âşığın ölümle birlikte benliğini ve bedenini kaybetme korkusu yaşadığı da görülmektedir. Ölüm eşikteyken çevresindeki insanlar tarafından unutulması ve ölüm gerçeğiyle baş başa bırakılması. Karacaoğlan'ın depresyon evresini deneyimlediği en önemli süreçtir.

Son olarak Karacaoğlan'ın ölüm kaygısıyla yüzleşerek teslimiyet içerisinde olduğunu gösteren ifadelerden ve kabullenme evresi bağlamında incelenen şiirlerden hareketle âşığın ruhsal yapısıyla alakalı bazı çıkarımlar yapılmaya çalışılmıştır. Âşığın bu şiirlerinde bunaltı ve öfke gibi hislere sahip olmadığı görülmektedir. Bu aşamada Karacaoğlan'ın hazin bir bekleyiş içinde olduğu anlaşılmaktadır. Sahip olma eğiliminin psikolojik yansımalar üzerinden en belirgin görüldüğü aşama, kabullenme aşamadır. Kabullenme süreciyle âşığın ölüm sonrası belirsizliği yumuşatmak ve bu konudaki huzursuzluğunu ortadan kaldırmak için manevi/dinî değerlere sarıldığı da tespit edilmiştir.

Kaynakça

- Aloğlu, A. Ü. (2002). “Karac’oğlan’da Cinsellik”, *Kebikeç Dergisi*, S. 13, 111-134.
- Arı, B. (2012). “Karacaoğlan’da Ölüm ile İlgili Unsurlar”, *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri*, 20-22 Ekim, Adana.
- Artun, E. (2018). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, (10. Basım), Adana: Karahan Kitabevi.
- Atik, H. (2016). “Karacaoğlan’ın Şiirlerinde Dinî ve Tasavvufi Kavramlar”, *Turkish Studies*, 11 (17), 69-92.
- Bauman, Z. (2000). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratrejileri*, çev. Nurgül Demirdöven, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Becker, E. (2013). *Ölümü İnkâr*, çev. Arzu Tüfekçi, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Borgna, E. (2014). *Ruhun Yalnızlığı*, çev. M. Mine Çilingiroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cunbur, M. (1973). *Karacaoğlan Şiirleri*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Dastur, F. (2019). *Ölümlükle Yüzleşmek-Felsefi Bir Soruşturma*, çev. Sinan Oruç, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Er, S. E. (2020). “Karacaoğlan Şiirlerinin Felsefi Temelleri”, *Millî Folklor*, 16 (127), 186-193.

- Freud, S. (2019). *Savaş ve Ölüm Üzerine Düşünceler*, (2. Basım), çev: Elif Yıldırım, İstanbul: Oda Yayınları.
- Fromm, E. (2003). *Sahip Olmak Ya Da Olmamak*, çev. Aydın Arıtan, İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Geçtan, E. (1994). *İnsan Olmak*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Geçtan, E. (1995). *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökşen, C.; Doruk, E. (2020). *Karacaoğlan'ın Şiirlerinde Gelin*. Çukurova Araştırmaları, 6(1), 151- 176
- Horney, K. (1980). *Çağımızın Tedirgin İnsanı*, çev. Ayda Yörükkan, İstanbul: Tur Yayınları.
- Horney, K. (1994). *Psikanalizde Yeni Yollar*, çev. Selçuk Budak, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Korkmaz, R. (2004). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara: Türksoy Yayın.
- Kübler-Ross, E. (2010). *Ölüm ve Ölmek Üzerine*, çev. Ekin Uşşaklı, Ankara: April Yayıncılık.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis Yayınları.
- May, R. (1997). *Kendini Arayan İnsan*, çev. Ayşen Karpat, İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Ökten, K. H. (2010). *Ölüm Kitabı-Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri*, (2. Basım), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özakkaş, T. (2004). *Bütüncül Psikoterapi*, İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Özkan, S. (2017). *Ölüm Felsefesi*, (2. Basım), İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztelli, C. (1959). *Karacaoğlan-Hayati, Sanati, Şiirleri*, (4. Basım), Ankara: Varlık Yayınevi.
- Scarre, G. (2015). *Őlme ve Felsefe, Őlme Üzerine Bir İnceleme*, ed. Allan Kellehear, çev. Barış Zeren, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Snowden, R. (2013). *Jung Kilit Fikirler*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Optimist Kitap.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Kanat Kitap.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Oktay, N. (2023). "Dışlanmış Olmanın Yıkıcı Bilinci": Çingene ve "Gaco" Ekseninde Ötekilik", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 384-398.

Neşe OKTAY*

"Dışlanmış Olmanın Yıkıcı Bilinci": Çingene ve "Gaco" Ekseninde Ötekilik**

*"Destructive Awareness of Being Ostracized": Otherization in the
Context of Romani People and "Gaco"*

ÖZ

Çingenerler toplumun renkli ve görünür yüzlerinden olmalarına rağmen hem yaşamın içinde hem edebiyatta gerçek anlamda tanınmayan, ihmal edilen bir topluluktur. Kapalı toplum yapısına sahip olmalarından dolayı âdetleri, yaşayışları, alışkanlıkları hakkında bilgi sahibi olunamamasının yanında edebiyatta da ancak sınırlı örneklerin içinde kendilerine yer bulabilmişlerdir. Kurmaca yapıtlarda daha çok tipler üzerinden ele alınan Çingenerler müzik, dans, eğlence, fal, büyü gibi unsurlar ve uğraşlarla eşleştirilmiştir, edebiyatın başat kahramanı olamamışlardır. Oysa Çingenerlerin yazılı olmayan tarihi göç, dışlanma, ölüm gibi çeşitli travmaları da barındırır. İşte *Ağlayan Dağ Susan Nehir* Naciye'yi odağına alırken toplumda neşeli yüzüyle tanınan, siyasi-toplumsal talepleri pek de duyulmayan Çingene toplumu üzerine yoğunlaşmayı tercih eder. Yazarın şahsi tanışıklığının da katkısıyla başarılı bir şekilde yazıya aktardığı Çingene, o zamana kadar ihmal edilen gerçekçi yönüyle işlenmiş, kimliğinin baskılanmasının benliği üzerinde yarattığı yıkım üzerinde durulmuştur. Bunun yanında anlatıcısını da Çingene mahallesine yerleştiren roman, tek yönlü bakışın dışına çıkmış ve ötekini anlamının koşullarını da sunmuştur. Çingenerlerin kendileri dışındakileri karşılamak için kullandıkları ve yabancı anlamına gelen "gaco" belirlemesi ile yabancılığı Çingene'den uzaklaştırarak çoğunluk mensubuna yüklemesi yabancı, öteki gibi etiketlerin ne denli değişken ve kaygan bir zeminde olduğunu gösterir. Bu çalışmada Naciye ve anlatıcının hikâyesi vesilesiyle yabancılığın sınırları üzerinde durularak romanda çizilen gerçekçi Çingene imgesi anlaşılmalı çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çingene, Ağlayan Dağ Susan Nehir, Ayşegül Devocioğlu, öteki, yabancı.

ABSTRACT

Although they are among the colorful and visible figures of the society, Romani people are a community which is not recognized in a real sense and neglected both in real life and literature. Due to their closed society structure, not much is known about their traditions, lifestyles, and habits, and they have found a limited space in literature in few examples. Romani people, who are mostly handled over flat characters in fiction works are pictured in association with elements and engagements such as music, dance, entertainment, fortunetelling, and magic, and they have never been the protagonist in literature. However, unwritten history of Romani people involves various traumas such as immigration, being ostracized, and death. The novel *Ağlayan Dağ Susan Nehir* (Crying Mountain, Silent River) puts Naciye in its focus and prefers to concentrate on the Romani society, who are known with their happy faces in the society but whose political-social demands are not heard enough. In the novel, which the author wrote through her personal acquaintances, Romani people are depicted through their real characteristics that had been neglected so far, and it deals with the destruction created over their self-identity perception and damage caused in their belonging as a result of suppression of the identity of Romani people. Moreover, the author also placed the narrator in a Romani neighborhood, thus took him out of a single perspective, and provided the conditions for understanding the other. By using the description "gaco" which means foreigner used by Romani people to identify people other than themselves, the author distanced alienation from Romani people and attributed it to the majority and showed how variable and slippery ground labels such as foreigner and the other are placed on. In the study, the limitations of foreignness will be discussed through the story of Naciye and the narrator, and the realistic Romani image depicted in the novel will be tried to be understood.

Keywords: Romani person, Ağlayan Dağ Susan Nehir, Ayşegül Devoci, the other, foreigner.

* Dr. Öğr. Üyesi, Artvin Çoruh Üniversitesi, nesedemirci@artvin.edu.tr ORCID: 0000-0002-2599-1846

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 20.08.2023 Kabul Tarihi: 07.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1346975

Giriş

Ayşegül Devecioğlu'nun 2007 yılında yayımlanan ve 2008'de Orhan Kemal Roman Ödülü'ne layık görülen yapıtı *Ağlayan Dağ Susan Nehir*, bir Çingene'nin yaşamına odaklanması nedeniyle ilgi çekicidir. Edebiyatımızda Çingeneleri anlatan şiir, hikâye ve romanlar bulunmasına rağmen Çingenelerin anlatıya genellikle yan karakterler şeklinde kısa süreli dâhil oldukları görülür. Bu zümreye dair karşılaşılan kurgusal imajların gerçeklikle pek bağdaşmadığı ve çok kısmî de olsa zenofobik bir hava taşıdığını da söylemek mümkündür. Bu durumu bireysel tercih ve meyillerin tesadüfi bir sürekliliği olarak okumak yerine sosyokültürel değerlerin kalemlerde billurlaşması şeklinde değerlendirmek daha nesnel bir yaklaşım olacaktır. Herkül Millas, debiyattaki imajların yazarların bireysel tercihlerinden öte, toplumsal değerlerle ilgili bir anlama sahip olduğunu belirtir:

“Edebiyat metinlerindeki imajlar, yazarla okuyucusu arasında toplumsal temel üzerinde de alışveriş sonucunda oluşurlar. Edebiyat dünyası toplumsal uyumun sağlandığı bir alandır. Bu toplumsal alan bütün toplumu olmasa da büyük ya da kayda değer bir bölümünü kapsar. Toplumsal değerler, inançlar vb. gerçekliklerini bu toplumsal çerçeve içinde oluşturur. İmajlar toplum içinde önceden var olan duygu ve inançlara göre oluşurlar” (2005: 22-23).

Fazıl Gökçek, farklı etnik kimliklerin bir arada yaşadığı toplumlarda azınlık mensuplarına yönelik olumsuz bir bakışın görüldüğünü ve imparatorluğun mirasçısı Türkiye'nin de bundan uzak kalamadığını belirtirken hayatın gerçeğinin edebiyata da olumsuz Çingene imajları ile yansıdığını ifade eder (2021: 60-61). Alev Sınar ise değerlendirdiği eserlerde yazarların tek bir yaklaşım sergilemediğini, Çingenelerin kimi zaman olumlu kimi zamansa olumsuz imajlarla eserlerde yer aldığını belirtirken toplumdaki olumsuz imajın eserlere tam anlamıyla yansımadağını aktarır: “[K]imin kurgusu çingene olgusuna daha fazla tekabül etmektedir; halkınki mi, aydınki mi? Bu, tartışmaya açık bir sorudur. Yaşadıkları dönemin birer aydını olan yazarların bize çizdikleri çingene resminin modern ‘insan’ anlayışından beslendiği açıktır” (2003: 164). Yahya Aydın ise hayatta ve edebiyatta olumsuz sıfatlarla nitelenen Çingenelere edebî kanon bir anlatıcı kimlik olarak neredeyse hiç yer verilmediğini işaret eder. Buna göre toplumsal hiyerarşide alt basamaklarda kalan Çingeneler, kurgusal düzlemde de aynı kaderi yaşamaktan kurtulamamışlardır (2021: 183-184).

Çingenelerin edebiyatta sınırlı imajlarla yer bulması, Çingene toplumunun yapısından kaynaklanmaktadır. Öncelikle Çingeneler dünyanın genelinde göçebelik özellikleri sergileyen kapalı bir toplum yapısına sahiptir ve yaşam tarzlarını, alışkanlıklarını, âdet ve törelerini sergilemek konusunda pek de istekli değillerdir.

Göçebelik artık kabul görmeyen, devletlerce engellenen bir yaşam tarzıdır ve Çingeneler de bu durumdan nasibini alarak yerleşikliğe zorlanmıştır. Eskinin göçebe Çingenesi yerleşik olarak yaşamına devam etmektedir. Fakat ilk bakışta varılabilecek yerleşiklik yargısı da kendi içinde açıklanmaya muhtaçtır.

Yerleşik olmak ile bir yerin aslı unsuru olmak ya da daha açık bir ifade ile yaşanılan yer ve kültürle bütünleşmek aynı anlama gelmemektedir. Çingeneler yerleştikleri ülkeler içinde dahi yabancı olma özelliklerini korurlar. Toprağın sahibi veya yönetimin ortağı olmak yerine toplumun geri kalan kısmı ile çok yakın temaslar kurmadan yaşadıkları görülmektedir. Bu yaşantı ise “getto” olarak adlandırılabilir, her türlü imkândan uzak, şehrin kıyılarında kalan bölgelerinde, kendilerine özgü kurallarla sürmektedir. “Bir ülke sakinleri için dışarı olarak görülen bir alan, göçebelik için içerisi, merkez olur; burası düzensizliğin ve belirsizliğin kaosu içinde, her türlü yapılanmanın dışında yer alan karşıtlıklarla dolu bir alandır” (Martinez, 1992: 54) ve Çingeneler kentsel dönüşümle yeni bir göçebelik biçimini yaşarken şehrin iliştiikleri kıyılarında düzensizliğin içinde, toplumun geri kalanından uzak kendilerine has bir düzen yaratmışlardır. Geleneksel kural ve uygulamaları terk etmeyen Çingeneler, toplumun imkânlarından sınırlı olarak faydalanmaktadır.

Çingenelerin kapalılığı ve geleneksel yaşam biçimindeki ısrarını Isabel Fonseca da Balkanlardaki örnekler üzerinden gösterir. Siyasi partilerinin olması, kendi dillerinde kitap yayımlayabiliyor olmaları, gazete ve dergi çıkarmaları gibi yenilikleri sıraladıktan sonra Çingenelerin yaşam tarzlarını sıkı sıkıya muhafaza ettiklerini, geleneksel Çingene yaşantısında herhangi bir değişiklik olmadığını ifade eder. “Demokrasinin gelişi hiçbir biçimde, Çingene geleneklerinin yeniden düzenlenmesine ilişkin bir çabayı müjdelemiyordu. Gizli toplum biçimi devam ediyordu. Yasaklardan oluşan karmakarışık bir çalı yığınına benzeyen güvenlik duvarı sapasağlam ayaktaydı” (2020: 25).

Çingenelerin bu dışarıklı tutumlarını geçmişlerinde yaşadıkları dışlanma ve baskılara bağlamak mümkündür. Kötü hatıralar sebebiyle güvenli yaşamanın yolunu kendi içlerinde kalmakta buldukları düşünülebilir. Çingeneler topluluk özelliklerini, kimliklerinin detaylarını, dillerini, âdetlerini açıklamadan, karşısındakini tanıyarak; ancak kendisini gizleyerek varlık göstermektedirler. Çingenelerin genelde yakınlarımızda yaşamalarına rağmen çok az tanıdığımız, belli imajlardan ibaret saydığımız insanlar olması bu sebeplerden ileri gelmektedir. Suat Kolukırık, Çingenelerin ötekilik ve yabancılığı ile ilgili olarak kullanılabilir iki kavramın “madun” ve “hâkim” olduğunu ifade etmekte, bu iki kavramın Çingeneleri tanıma ve anlamaya imkân veren bir içeriğe sahip olduğunu belirtmektedir. Buna göre güvenlikleri için madun kimliklerine sarılarak basmakalıp olarak nitelenen imajı güçlendirenler de bizzat Çingenelerdir (2007: 44).

Sonuç olarak gerçek hayatta tam olarak tanınmayan Çingene’nin edebiyata yansımalarının belli bir bakışın ürünü olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu noktada Devocioğlu’nun romanı tersi bir yaklaşım göstermesi bakımından değerlidir. Roman Naciye’ye, yani bir Çingene kadına odaklanması, Çingene’yi merkeze taşınması ve alışlageldik imajların dışında Çingene’yi gerçekçi bir bakışla ele alması bakımından önemlidir. Eser, Çingene dünyasını anlatma bakımından son derece kapsamlıdır. “Romanda Çingenelerin günlük yaşam biçimlerinden kimlik arayışlarına, kuşaklardan aktardıkları efsanelerden edindikleri mesleklere, toplum içinde var olma çabalarından mahalle yapılarına, kolayca söyledikleri yalanlardan inandıkları batıl itikatlara kadar birçok yön ele alınır” (Kiracı, 2019: 135).

Devocioğlu’nun başarısının kaynağı Çingeneleri bizzat tanımasıdır. Yazarın röportajlarındaki açıklamaları romanın otobiyografik kimi nitelikler taşıdığını gösterir. Anlatıcının aile yapısı ve Çingene kadınla olan yakınlığı gibi benzerlikler, bu anlamda ilk göze çarpanlardır. Buna göre yazarın Çingeneleri yakından tanımasını sağlayan, romanın ithaf edildiği Çingene kadın Atiye, yazarın çocukluk evine gelen yardımcılarından biridir ve çocukluğu onunla geçmiştir. 12 Eylül sonrasında ise oğluyla birlikte Atiye’nin Edirne’de yaşadığı Çingene mahallesine giderek bir süre orada kalmıştır (Kalkan, 2008: e-kaynak; Yılmayan, 2023: e-kaynak). Bu hâliyle anlatıcı ile yazarın tecrübesinin örtüştüğü söylenebilir. Dahası roman kişisinde ilk anda olmayan, sonradan kazanılan bakışın yazarda da benzer şekilde geliştiği ifade edilir (Kalkan, 2008: e-kaynak). Eser bu bakımdan edebiyatın imkânlarını aşan bir tarzda başkasını anlamının yollarını sunmasıyla da kıymetlidir. Bunu yaparken ise okura bizzat tanınan ve hâlihazırda kavranmış bir Çingene gerçeği verme kolaylığına kaçmayı tercih etmez. Daha çok samimiyet içeren bir değişim ile dışarıdan başlayan bakışın adım adım öze taşınması sürecini gösterir.

Bu çalışmada parçalı ve dağınık bir görünüm sergileyen olay örgüsünün içerisinde Çingene kimliğine yönelik yaklaşımlar, bu kimliğin iyi niyetli sayılabilecek müdahaleler sonucu tahrifi ve ardından kişinin kendi kimliğine yönelik uyumsuzluğunun irdelenmesi yanında anlatıcının Çingene’yi anlamasını sağlayan sebeplerin izahı amaçlanmaktadır.

Romanın başkahramanı olan Naciye, ötekinin temsilcisidir. Naciye’nin ötekiliği ise tek boyutlu değildir. İlk olarak Çingene kimliği ile aile ve anlatıcının yanında bir madun olarak ötekidir. Bu ötekilik biçimi “Hayalî Akralalık” başlığı altında anlatılacaktır. Aslı unsur ile madunun bir araya gelme koşulları, Naciye’nin ailenin yanındaki uyum stratejileri bu başlığın ele aldığı konulardır.

Naciye'nin ötekileştirmeyi yaşadığı bir diğer yer Çingene mahallesidir. Kendi mahallesinde iki sebepten dışlanmaya maruz kalır. İlki çocuksuz bir kadın olarak yaşadığı ötekileştirilmedir. İkinci olarak aslı unsurun yanında ve ona uyum sağlayarak yaşamasından ve Çingene töresinden uzaklaşmasından dolayı bir dışlanma yaşar. “Kekeleyerek Yaşamak” başlığı altında bu durum ele alınacaktır.

“Ötekini Anlamak: ‘Çingenenin Esmer Tenini Kuşanmak’ başlığında ise anlatıcının bir yabancı olarak Çingene'ye yönelik merakı ve onun dünyasına girerek onu anlayabilmesinin aşamaları gösterilmeye çalışılacaktır.

1. Hayalî Akrabalık¹

Çingene'yi ötekilik ilişkisi içerisinde anlatan romanda aslı unsur ve madunun bir araya gelme koşulları önemlidir. Bu başlık altında aile ile Naciye'nin birlikte yaşamalarını sağlayan sebepler değerlendirilmiştir. Öncelikle tarafların farklı toplumsal kesimlere ait olduğu, romanın hemen başında anlaşılır. Anlatıcı kadın karakter eğitilmiş, pozitivist değerler etrafında yetişmiş, Cumhuriyet aydınlanmasını yaşamış bir aileden gelmektedir. Bu ailenin dünyasına belli sebeplerle zaman zaman öteki şeklinde isimlendirilen kimliklerin sahiplerinden de sızanlar olmuştur ve bunlar daha çok ev içi hizmetle uğraşan insanlardır. İçlerinden biri diğerlerine göre öne çıkar: Bir Çingene kadın olan Naciye.

İki tarafın “ev” gibi bir özel alanda, üstelik “ev içi hizmet” gibi sınırları belirsiz bir sebeple, bir araya gelmesi önemlidir. Zeminin aslı unsurun evi olarak belirlenmesi ilk anlamının dışında, sembolik birtakım yorumlara da imkân sağlar. Romanın yapısı ve temel meselesi etrafında düşünüldüğünde burası aslında “öteki”nin ait veya sahip olmadığı, geçicilik duygusuyla konakladığı yurttur. Çingene'nin bu eve kabul edilmesi, burada yaşayan diğerlerine benzemesi şartı ile mümkün olur. Nitekim aile ile Naciye birbirlerinden tamamen farklıdır ve birlikte yaşamının yolunu Çingene'nin fark ettirmeden verdiği ödünlerde bulmuşlardır. Naciye, kendi mahallesindeki yaşantısını ve alışkanlıklarını bu evin sınırlarına adım attığı anda bırakarak uyumlu bir fert hâline gelir ve aileden biri gibi kabul edilir. Bu anlamda herhangi bir zorlama yoktur. Naciye -Çingenelerin genelinde olan görme kabiliyeti ile- kendisinden bekleneni bilmiş ve ailenin yanındayken onlarla uyumlu davranmıştır. Fakat kendi yaşantısına döndüğünde geleneksel kabullerini, alışkanlıklarını mümkün mertebe sürdürür.

“Şimdi kabul etmek zor olsa da her davranışımızla aramızda barınabilmesinin, sevgi görebilmesinin tek yolunun bize benzemek olduğunu ima ediyorduk. Var gücümüzle onu değiştirmeye çalışıyorduk. Çingene'ye hiç kullanmadığı ama her zaman sevinçle kabul ettiği kalemler, defterler hediye ediyor, alfabenin önünde saatler geçiriyorduk. Saçlarını yeni şekillere sokuyor, kıyafetlerine karışıyorduk. Soyadını beğenmiyor (Mavitaç) bizimkini taşmasını istiyorduk” (Devocioğlu, 2007: 37).

Naciye'nin bu uyumlanma hâli, ötekilik bağlamında bir asimilasyon olarak değerlendirilebilir. Kolukırık, Çingenelerin Avrupa'da görülme tarihinin aynı zamanda bir asimilasyon tarihi olduğunu belirtirken “çingenelerin farklı yaşam tarzları, kültürleri ve kendilerini koruyacak mekanizmalardan uzak bulunma özellikleri” dolayısıyla asimilasyona açık olduklarını belirtir (2004: 5). İşte bu sebeple Çingeneler, buldukları yerlerdeki yaşantıya bir dereceye kadar uyumlanmış görünerek, yanı başındakine benzeyerek varlığını sürdürmekte ve kendini tehlikelerden korumaktadır.

Naciye'nin asimilasyonunu kolaylaştıran şey ise yatılı bir hizmetçi olması ve ev içi işlerin sınırlarının belirsizliğidir. Naciye ile ilgili olmaksızın ev içi hizmetlerin doğası gereği işçi-işveren ilişkisinde birtakım farklılıklar söz konusudur. Gül Özyeğin, evde yapılan işlerin insan ilişkileriyle sarmalanmış olmasından dolayı “sevgi emeği” olarak değerlendirildiğinden söz eder (2010: 10). Söz konusu sevgi emeği, yalnızca ücretsiz emek sunan ev kadınlarına yönelik değildir. Evlerde çalıştırılan kadınlar için de geçerlidir. Özbay, cariyelerden beslemelere ve evlatlıklara

¹ İfade için bkz. Kalaycıoğlu ve Rittersberger, 2000: 36.

giden yolda ev içi işlerde görevlendirilen kadınlardan sadece bir çalışan olarak beklentilerin olmadığını; aynı zamanda bu kadınların “aileden biri gibi” kabul edilerek onlara yönelik özel beklentilerin oluştuğunu ifade eder (2019). Her ne kadar köleliğin kaldırılması ile birlikte resmî bir efendi-köle ilişkisi ortadan kalksa da ev içi hizmette çalışan kadınların çalıştığı yerin kamusal değil, özel alan (ev) olması sıradan bir işçiye göre kadından beklentileri yükseltmektedir. Dahası Çingeneler yaşadıkları mahallelere çok bağlı ve dışarı ile temasları az bir topluluktur. Naciye bu evde verdiği yatılı hizmet dolayısıyla iş ilişkisinin kısıtlı saatlerinin dışında bütün zamanını aile ile geçirmektedir ve kaçınılmaz olarak onlara benzer.

Naciye gösterdiği uyum sayesinde sadece bir çalışan olmasına rağmen evin bir ferdi gibi kabul edilir. Ancak kabulün derecesi ve bunun ifadesi çok şey anlatır. Çünkü önemli olan bir şekilde kabul etmek değil, kabulün nasıl olduğudur. Örneğin çocuklar ödevleri için hazırladıkları soyağacında Naciye’ye pek de sevmediği kedilerle beraber yer ayırırlar ve onların bu masum çabası tek örnek değildir. Büyükler de Naciye’yi aileden biri yapma konusunda bir gayret içindedirler. Ailenin büyükleri Naciye’nin yol yordam bilmesini annesinin de aynı aileye hizmet etmesi ve böyle bir evin içinde yetişmesine bağlar. Aslında kastedilen Naciye’nin Çingene olmaktan uzak, kendilerine yakınlığıdır. İlginç olan Naciye’nin bu yakınlaştırma çabasına bağlanma şeklidir. Aile ondan Çingene olmamasını istemiştir, Naciye de Çingene olmadığını söyler.

“Naciye Abla, Çingene olmadığı yolundaki iddiasını her seferinde daha esaslı delillerle ortaya sürerdi. Ölümünden yedi-sekiz yıl önce annemin çocukluk arkadaşı olduğu masalını ortaya attı. (...) Yıllar sonra bu hikâye bir ölçüde doğrulandı. Naciye Abla’nın annesi Edirne’deki akrabalarımızın evlerinde çalışmıştı. Ev işlerini yaparken Naciye Abla’yı bahçede ağaca astığı bir torba içinde uyutuyor, arada sırada bahçede torbanın içinde uyumakta olan çocuğu kontrol ediyordu. Ailenin en yaşlıları Naciye Abla’nın yol yordam bilmesini böyle bir evde yetişmesine bağlıyorlardı” (Devecioğlu, 2007: 133).

Bu iki örnek Naciye’nin ancak kediler kadar bir yere sahip olduğunu ve bu kadarına sahip olabilmek için de kendi dünyasının -Çingeneliğinin- uzağında, ailenin dünyasının kıyısında olması gerektiğini gösterir. Aile Naciye’yi utandırmamak için Çingene kelimesini yasaklarken Naciye de Çingeneliğini reddeder.

Bu hayalî akrabalıkta Naciye’nin tavrını bir tür kendini koruma güdüsü olarak düşünmek mümkündür. Kimliğini gizlemek için Çingene yerine Arap olduğunu söylerken Çingene imgesine dair intibaldan da kendini uzaklaştırmaya çalışır. “Hatta Çingeneliğe dair ne kadar özellik varsa onlara düşman olmuştur” (Demiryürek, 2010: 127). Anlatıcı ise özellikle Çingene kelimesini kullanmayı tercih eder. “Anlatıcının, tarihsel ve kültürel açıdan daha doğru bulunan Roman kelimesi yerine içinde tarihsel ve kültürel bir hata barındıran ve aynı zamanda dilimizde aşağılayıcı bir çağrışımı olan Çingene kelimesini tercih etmesi bilinçli bir seçimdir” (Bakanlar Mutlu, 2022: 125). Peki Naciye’nin kimliğini değiştirmeye bu denli hazır olmasının sebebi nedir? Bu durum aslında Naciye’ye özgü değildir. Derya Koptekin de Çingene çocukları üzerine yaptığı araştırmasında çocukların kendilerini Çingene yerine Roman olarak tanıttıklarını, böylelikle “Çingene” kelimesine yönelik olumsuz intibaldan uzaklaşmaya çalıştıklarını belirtir (2020). Kolukırık da Çingenelerin kendilerini Roman olarak tanımlamalarını gacoya karşı uyguladıkları bir strateji olarak değerlendirmektedir. Roman kimliği aracılığıyla benzeşme ve karşıdaki gibi görünme çabası sergilendiğini ifade etmektedir (2007: 47). Doğal olarak Naciye’yi de uyumlu görünmeye zorlayan, Çingenelerin hep başkalarının ülkelerinde, dikkat çekmeden yaşama kaygısıdır. Naciye hiç itiraz etmeden, hatta zaten kendi tercihinin böyle olduğunu söyleyerek uyumlanmaya çalışırken olumsuz olduğunu düşündüğü Çingeneliğini baskılar.

Judith Okely’nin ifadesine göre Çingenelerin, marjinal kimlikler olarak çizilmelerine rağmen egemen gruplar ile aralarında büyük kültürel benzerlikler bulunmaktadır. Bu durum ise Çingenelerin belli bir hayat tarzı ve geleneği olmadığı anlamına gelmeyip içinde yaşadıkları toplumun sosyoekonomik değerlerinden yalıtılmamış olmalarındandır (akt. Özateşler, 2016: 48).

Bunun yanında Çingenerler ile ilgili dikkat çekici olan bir diğer durum da şudur: “Çingenerler topluma dahil olmayı başardıklarında ve Çingene olmayanların içerisinde görece bir statüye eriştiklerinde çoğunlukla kimliklerini saklamaktadırlar. Bu anlamda bazıları Çingenelik ve Türklük arasındaki sınırı aşmış Türklere karışmaktadır” (Özateşler, 2016: 58).

Naciye de hem Çingene kimliğinin uyumlanarak hayatta kalma stratejisinden kaynaklı hem de ailenin yanındaki rahat yaşam koşullarından dolayı onlara benzemekte sakınca görmez.

Sonuçta Naciye, ailenin zorlamayan kibar yönlendirmeleri ile onlara benziyor gibi davranır, bir anlamda asimile olur. Böylelikle de evin ferdi gibi kabul edilmeye başlanır. Ancak aradaki ilişki eşit değildir ve Naciye'nin verdiği ödünlerle sürmüştür. Aile Naciye'yi ne anlamaya ne tanımaya ne de görmeye yönelik bir çaba sarf eder. Naciye'nin yanında “Çingene” ve “cahil” gibi sözcükleri kullanmayı yasaklayan, ona usturuflu kıyafetler alan, zamanı bilmesi için sayıları tanımayan bu kadına saat hediye eden aile, kibar denilebilecek bir anlayışsızlığın içindedir. Naciye kendine özgü zaman kavramı ile kısa sürede döneceğini vaat edip aylarca gelmediğinde aile Naciye'ye kızmaz ama yaptığı şeyi de anlayamaz. Naciye'nin cenazesinde ritüellerin alışlagelmişin dışında olmasına, kendi bakış açıları ile özensiz ve komik bulunabilecek bir saçmalık seviyesinde olmasına anlam veremezler. Çünkü senelerdir birlikte yaşadıkları Çingene kadın hakkında herhangi bir fikirleri olmamıştır. Onu olduğu gibi görmeyi ve anlamayı değil, kendi istedikleri gibi görmeyi tercih etmişlerdir. Bu da bir bakıma ötekine yönelik bir yaklaşımdır ve benimsemek değil, görmezden gelmek olarak değerlendirilebilir.

Burada sorulması gereken soru şudur: Bir tarafın benzeme çabası ve kimliğinden ödün vermesi yabancılığın ortadan kalkması için yeterli midir? Roman bunun aksini gösterir. Naciye'nin kendilerinden biri olduğunu ispat için ailenin ve kendisinin gösterdiği karşılıklı çabaya rağmen yabancılık silinmez. Yabancılığın işareti ise dildir. Naciye'nin anlatıcı ve ailesine, onların dünyasına olan yabancılığı dile yansır. Onların dilini konuşmasına rağmen bu dile mesafelidir ve dilin sahibi değildir. Örneğin Naciye'nin aslında bir yabancı olduğunu fark eden anlatıcı, hayatıyla ilgili detayları dinlemeye başladığı anda “sanki kendisine ait olmayan bir dille, köksüz, kıvamsız kelimelerle alelacele” (Devecioğlu, 2007: 31) konuştuğunu düşünür. Yine benzer şekilde, kendi ailesinden ve dünyasından ayrı olduğunu anlatmak üzere dilinin yabancılığını vurgular:

“Bütün kelimelerin doğru telaffuz edildiği, en ufak yanlışın özenle düzeltildiği, hatta alay konusu edildiği evimizde, bu uyarıların ve kuralların dışında kalan Naciye Abla'nın konuşması adeta yabancı bir dil gibi ayrıksı duruyordu. Naciye Abla tıpkı hamur gibi keyfince yoğuruyordu cümleleri. Ve sanki bizimkine benzetmeye çalışarak kullandığı kelimelerin ardında gizlenmiş başka bir dil, anlaşmaktan çok daha fazla olanak ve amaç taşımaktaydı” (Devecioğlu, 2007: 31).

Dil Çingene için hem gizliliğin işareti hem yabancılığı gösterir en önemli semboldür çünkü bir yandan aileye yabancı olmasının simgesi iken, Balkan'dan gelen ve hiç tanınmayan ailenin akraba sayılmasının sebebidir. Naciye'nin yaşadığı yere, Hüseyin'in yanına, Balkan'dan geldiği söylenen bir Çingene ailesi yerleşir. Naciye haberi aldığı anda heyecanla oraya gider. Döndüğünde anlatıcının merakına rağmen onunla hiçbir şey paylaşmaz. Anlatıcının merak ettiği ise ayrı ülkelerde yaşayan bu insanların hangi dilde konuşup anlaşmış olabileceğidir:

“Hangi dilde konuşup anlaşmış olabilirlerdi? Naciye Abla'nın bir kez bile Romanca konuştuğunu duymamama rağmen, bu sorunun yanıtını bildiğimi şaşırarak fark ettim. Kelimeler ve adlar zamana gömülse de bu dilin Çingene mahallesindeki varlığı, solunan hava gibi sessiz, güçlü, vazgeçilmezdi. Romanca, umutsuzluk ve yalandan ibaret hayatın sapsade tarifiydi” (Devecioğlu, 2007: 130).

Romanca o zamana kadar Naciye'nin ağzından kaçırmadığı, ama büyük ihtimalle bildiği bir dildir. Dili bildiğini bile izah etmeyen Naciye, kendini gacoya karşı gacunun dili ile ifade etmiştir. Dahası anlatıcı ile hikâyeleri aracılığıyla bağ kuran kadın, aslında dil sayesinde bağlantı kurmuş, yakınlıklar geliştirmiştir. Bu durum, Çingenerlerin tespit edilemeyen kökenleri ile ilgili tahminlerin dillerine dayandırılıyor olmasıyla birlikte değerlendirilince çok daha anlamlı

olmaktadır. Unutmamak gerekir ki araştırmacılar, dilin özelliklerinden yola çıkarak Çingenelerin Hindistan kökenli olduğunu, dünyaya bu ülkeden yayıldığını düşünmektedir.

Sonuç olarak Naciye kendisine verilen kıyafetleri giyer, kırmızı gibi canlı renkler yerine daha usturuplu renkleri tercih ettiğini belirtir, Türk sanat müziği dışında bir şey dinlemez, et yemediğini ve kuş kadar yediğini belirterek aileye yakın olduğunu göstermeye çalışır. Ancak hikâyelerindeki en güzel kıyafetler, kırmızı ve “capone kollu”dur. Kolundaki altın saate rağmen sayıları da saati de bilmez, alışlageldik zaman akışına uymaz. Zamanın geçişini bahçesindeki erik ağacına, yani doğaya bakarak çözer. Kuş kadar yemesi takdir edilirken mahalleye, kendi evine döndüğünde yer sofralarında rahatça yiyip kilo alır. Ailenin isteğine rağmen okumayı hiçbir zaman öğrenmez, sadece temizlik yaparken kırılmak için kırka kadar sayabilir. Özünde Çingeneliğe dair değerlerden kopmayı başaramaz. Anlatıcıya göre anlatmaktan vazgeçmediği hikâyeleri ile “kendi dünyasını titizlikle koru[r], bu dünyanın renklerini ve seslerini” aileye aktarır (Devecioğlu, 2007: 38).

2. “Kekeleyerek Yaşamak”²

Romanda Çingene’nin uyumsuzluğunu yalnızca çalıştığı evle sınırlı tutmayı iki şekilde okumak gerekir. Naciye ilkin gaco olarak kabul ettiği diğer insanlarla birlikte yaşamaya çalışırken uyumsuzluğu tecrübe eder. İkinci olarak ise kendi mahallesine döndüğünde değişmesinden, uyum gücünü yitirmesinden kaynaklı bir uyumsuzluğu yaşar. Çünkü değişiklik yalnızca bir mekân değişikliğinden ibaret değildir, mekânla birlikte yaşam tarzları da değişmiştir. Çingene mahallesinin kendine özgü ve kapalı dünyasından çıkan Naciye, uyum göstermek adına kimliğinin, karakterinin başlıca unsurlarından vazgeçmek zorunda kalmıştır. Oysa “bir Çingene’yi Çingene yapan yaşam biçimidir” (Fonseca, 2020: 33). Bu değişikliğin ise geriye dönüşü yoktur. Arada kalmış bir kimlik ile her yerin uyumsuz ve yabancı olarak yaşamak zorunda kalmıştır.

Naciye, daha önceki başlıkta anlatıldığı gibi, gaconun yurdunda onu kandırmayı başarır. Evdeki herkes Naciye’nin kendileri gibi olduğuna inanır, kimliğini sorgulama ihtiyacı hissetmez. Dikkat etmedikleri sürece fark etmezler. Ancak mahallesine döndüğünde diğer Çingeneleri kandıramaz. Naciye her şeyden önce mahallesindekilerin güvenini zedelemiştir. Büyük şehirlerde başına buyruk yaşaması hoş görülmez, dışarıda çalıştığı için parası olmadığına kimse inanmaz (Devecioğlu, 2007: 138). Bauman’ın ifadesiyle “iradi olarak hem burada hem orada olan insanlara güven olmaz” ve bu ilk günah da ne unutulur ne bağışlanır (2010: 71). Sonunda Naciye “kendi mahallesinde bir yabancı, ‘gaco’ ya da ‘gadje’ olur (Devecioğlu, 2007: 141).

Hayatının sonlarına yaklaştığında ise uyumsuzluğu daha ileri boyutlara taşınır. Henüz gençken mahallesindeki diğer Çingeneleri beğenmediğini, onları kaba saba olmakla, “diri” olmakla suçladığını gördüğümüz Naciye yaşlılığında kendisine bakmaları koşuluyla akrabalarına bağışladığı evini onlardan almak ister. Mahallenin şifahi anlaşmalar üzerinden düzenlenen yaşam tarzına aykırı bir tutum içine girerek mahkeme yoluna gider. Hâlbuki resmî kurumlarla ilişkilerini asgari düzeye indirmiş Çingene mahallesi resmî evraklardan, devlet kapısından da mümkün mertebe uzak durmaktadır. Naciye’nin mahalleden tamamen dışlanacağını bilmesine rağmen bu isteğe boyun eğen anlatıcının yaklaşımı dikkat çekicidir. Mahkeme salonunda devletin karşısına çıkan Çingenelerin düştükleri durum ve diğerleri tarafından algılanma şekilleri anlatıcıyı üzme yeter. Çingenelerin kendilerinin dahi anlamadığı veya belki umursamadığı bu durum anlatıcı için sarsıcı olmuştur.

Nihayet hayatının sonuna geldiğinde Naciye’nin artık tam anlamıyla Çingene olarak kalmadığı, değiştiği anlaşılır. Özüne ait kimi değerleri çoktan yitirmiştir. Bunu mahallede yadırganan bazı özelliklerinden ve gerçekleştirdiği eylemlerden anlamak mümkündür. Sonunda da diğerleri tarafından dışlandığı hissettirilir: “Açıkça içeriye alınmayan kişi dışarıdadır” (Simmel, 2017: 50).

² İfade için bkz. Devecioğlu 2007: 193.

Burada dikkat edilmesi gereken bir durum daha vardır. Naciye'nin mahalleye uyumsuzluğu yalnızca dışarı çıkmış olmasından kaynaklanmaz, kökleri daha da gerilere giden bir yabancılığı vardır. Naciye bir kadın olarak Çingene mahallesinde ikinci sınıf insandır ve dışlanmayı bu sebeple yaşar. Bu mahallenin aslı unsuru erkeklerdir. Dolayısıyla dışarıdaki dışlanmaya, kimliğin baskılanması ihtimaline karşılık mahalle de onun için özgür ve rahat bir yer sayılmaz. “Özgür ruhlu romantik Roman klişesiyle tam bir uyumsuzluk içinde bulunan katı Çingene yasaları, topluluğu korumak üzere bireylerin özgürlüğünü” kısıtlar (Fonseca, 2020: 29). Doğal olarak homojen bir görünüm sergilemeyen bu ortamda da toplumsal bir hiyerarşi vardır ve bu hiyerarşinin ezilenleri/aşağıda görülenleri tabii ki kadınlar, kadınlar içinde de anne olamayanlardır. Buradaki yaşamın kendine özgü akışını sağlayan “harç, belki yalnızca dışlanmış olmanın yıkıcı bilinci” (Devecioğlu, 2007: 122) olarak görülür. Anlatıcıya göre hiyerarşiyi yaratan da törelerdir: “Boyun eğnenler daima kadınlardı; ta ki saçları aklaşıp yüzleri ve bedenleri erkeğe benzeyene kadar... O zaman ateşin başında onlara da yer açılır, sözlerine kulak verilir” (Devecioğlu, 2007: 121).

Naciye'nin ilk eşi Basri'den ayrılma sebebi Çingeneler arasında anne olmayan kadının eksik görülmesindedir. Sevginin büyüklüğüne rağmen çocuklarının olmayışı Naciye'nin eksikliği sayılmış ve Basri tarafından terk edilmiş, mahallece ötekileştirilmiştir. Edirne'nin bu nedenle Naciye için yabancı, düşman bir şehir olduğu söylenir (Devecioğlu, 2007: 122). Naciye ikinci evliliğini kendinden yaşça büyük Mehmet ile yaparken sevgi değil mahalleye karşı kendini ispat duygusu ağır basmış olmalıdır. Eşi Mehmet hastalandığında akrabası Çingeneler tarafından inançları gereği dışlanır, istenmez. O zaman Naciye Mehmet'e bir eşin bakabileceğinden çok daha iyi bakar. Sanki kendisi de dışlanmayı deneyimlemiş olan bu kadın, Mehmet'le aralarındaki bağın farkındadır ve anne olamadığı için önemini kaybeden kimliğini vefalı bir eş olarak önemli kılmaya çalışmıştır.

Anlaşılabileceği üzere Çingene töresinin kısıtlayıcılığının altında yatan, ataerkil yapıdan başka bir şey değildir. “Gizli toplum, kendini antitez olarak sunduğu şekilsel dünyanın bir nevi muadilini oluşturur. (...) yani, aslında içinde yer aldıkları daha büyük yapılara zıtlık oluşturmak ve onlardan ayrılmak ama daha büyük yapıların formunu kendi içinde tekrarlamak” (Simmel, 2017: 42).

Bu anlamda özgür ruhlu Çingenelerin gaconun dünyasının bir yansımasını kendi toplulukları içinde yarattığını söylemek yanlış olmaz.

Sonuç olarak Naciye ne gaconun yanında ne kendi mahallesinde olduğu hâliyle bir yer bulabilmiştir. Başkasının yurdundaki yurtsuzluğuna doğduğu yerdeki yurtsuzluğu eklenmiştir. Çingene bir kadın olarak yaşayabilmesi için her yerde uyuma mecbur kalmış, isteneni yapamadığında da uyumsuz olarak dışlanmıştır.

Naciye'nin yaşantısını ve çelişkilerini ancak dikkatli bir göz, özellikle baktığında fark edebilir. Çoğu kişi onu görmezden gelmeyi tercih ederken ona bakan, onu merak edip anlayan romanın anlatıcısı olmuştur. Bu bakımdan anlatıcının Naciye ile ilgilenmeye başlaması ve onu tanıması süreci ile bu yolla başkasını anlayabilmenin koşulları romanda ötekini anlama noktasında önemli bir husus olarak açığa çıkar.

3. Ötekini Anlamak: “Çingenenin Esmer Tenini Kuşanmak”³

Ağlayan Dağ Susan Nehir romanının gösterdiği ilk başarı Çingeneyi kendine özgü gerçekliği içinden anlatması ve zihinlerdeki basmakalıp imgenin dışında bir Çingene gerçeği yaratmasıdır. Ancak bunu okura hazır olarak sunulmuş bir reçete ile yapmaz. Kendinden ayrı, yabancı olana bakmanın ve onu görmenin aşamalarını, hatta bazen yollarını da adım adım gösterir Bunun için de her şeyin başlangıcına, anlatıcının Naciye'yi ilk defa gerçekten görmeye başladığı ana tanıklıkla başlayan bir yolculuk takip edilir. İlk hakiki karşılaşma ise Naciye kanser hastası kocası

³ İfade için bkz. Devecioğlu 2007: 101.

Mehmet’i de alarak anlatıcının ve ailesinin evine geldiğinde olur. Bu karşılaşma iki taraf için de şaşırtıcıdır. Örneğin Mehmet, karısının kendini bu aileye kabul ettirebilmesine değil, daha ziyade aileyi benimsemesine şaşırır, çünkü “Çingeneler de kendilerinden olmayanı küçümser” (Devecioğlu, 2007: 28).

Başlangıçta yabancı ve egzotik bir nesne gibi görülen Naciye’ye karşı anlatıcıda gerçek bir merakın başlaması da Naciye’nin bu gelişindedir. Daha önce ne kadın ne de genç olduğunu fark ettikleri Naciye artık ete kemiğe bürünür. Kendi evlerinde yaşamasını kabullendikleri, bazı garip davranışlarına rağmen aileye büyük oranda uyum sağlayan, kendi hayatına dair hiçbir şey anlatmayan Naciye’nin başka bir dünyaya ait olduğu fark edilir. O zamana kadar anlatıcı Naciye’yi merak etmez, onun bir hayatı olduğunu düşünmez. Bu Naciye’nin de tercih ettiği bir durumdur. Kendini yabancıya anlatmayı sevmeyen Çingene kadını karşısındakinin meraksızlığından memnundur: “O, ailesi, doğal çevresi, dertleri, sıkıntıları, düşünceleri yani düpedüz hayatı olmayan geçmişsiz, geleceksiz bir yaratıktı. Kendisi de buna gönüllüydü. Bizim dışımızda sürdürdüğü hayatı silip atmaktı istiyordu” (Devecioğlu, 2007: 29).

Anlatıcının bu ilk gerçek karşılaşmanın şaşkınlığı içinde biz-onlar ayırımına tabi olduğu, kendi dünyasını üstün gördüğü unutulmamalıdır. Bunu birkaç şekilde görmek mümkündür. İlk olarak Mehmet ile Naciye’nin kendilerinden ayrı bir dünyada yaşadığının ayırına vardığında bu dünyayı yalnızca “yabancı” olarak nitelemeyiz. Yabancılığın yanı başına eklediği “ürkünç” ifadesi, bu yaşantıyı bilinmezliğin desteklediği bir korku ile tanımladığını gösterir.

İkinci olarak Mehmet’in bu evde bulunmaktan duyduğu rahatsızlık da dünyaların keskin çizgilerle ayrıldığını gösterir ve ev sahibi konumundaki çocuk anlatıcı durumdan memnundur. Mehmet’in bu eve gelmek için, eve uygun hâle getirildiğinin farkındadır. Gömleği, ceketini, hâli, tavrı ile bu eve yabancı olan adam kendisine gösterilen nezaket karşısında rahatsızlık duyar. Çingeneler geleneksel bir yaşam sürerken alışıl gelmiş görgü kurallarından da uzaktırlar. Giyim kuşamları, yemek yeme âdetleri şehirli, üst-orta sınıf bir aileden farklıdır. Mehmet doğal olarak kendini diken üstünde hisseder. Anlatıcı ise acımasız bir bakışla, hasta adamın uymaya zorlandığı kurallar ve hâli sebebiyle tuhaf bir zevk alır. Bu kurallar, aynı zamanda Çingenenin toplum nezdinde mecbur kaldığı koşulların tamamı olarak kabul edilebilir. “Mehmet Amca çaresizdi, bu yabancı şehirde, yabancı evde alışkanlıklarını, inançlarını, törelerini yok sayan gizli yasalar geçerliydi. Onun ismini koyamadığımız ama apaçık gördüğümüz bu yasalara boyun eğmesini merakla, biraz da keyif alarak izliyordum” (Devecioğlu, 2007: 28-29).

Mehmet’in ölümünden sonra Naciye yine ailenin yanına geldiğinde bu defa anlatıcının bakışı değişmeye başlar. Gördüğünün gerçek olmadığını, gerçeğin ancak bir yansıması olduğunu fark eden anlatıcı, özel olarak gizlenmiş hakikati aramaya başlar. Ne gördüğünden henüz emin olmasa da örtü sıyrılmış, gerçek görünür hâle gelmeye başlamıştır. Bu durumun doğrudan bir örtü sıyrılmaması ile ifade edilmesi de dikkate değerdir. Anlatıcı Naciye’nin konuştuğu köksüz dili, kelimeleri ilk kez duyar. Bu sırada Naciye’nin de başından ailenin hediyesi olan örtü sıyrıılır. Bu örtünün makbul ve şehirliyle uygun, usturuplu bir rengi olduğu belirtilir ve alttan kadının yemenisi görünür:

“Kenarları minik kırmızı boncuklarla işli beyaz yemenisi başındaydı. Annemin verdiği lacivert beyaz desenli başörtüsü, hâlâ çenesinin altında düğümlü olmasına rağmen omuzlarına düşmüştü. Dışarıda bulutlar bir yere yetişeceklermiş gibi aceleyle hareket ediyorlardı. Gökyüzü az önceki duruluğunu kaybetmişti” (Devecioğlu, 2007: 31).

Gökyüzü ile birlikte duruluğunu kaybeden bir diğer şey, Naciye’nin imajıdır. Ailenin Naciye’nin Çingeneliği üzerine kapattığı örtü sıyrılmıştır. Anlatıcının ilk defa sorduğu sorularla afallayan kadın, o zamana kadar paylaştığından çok daha fazlasını bir çırpıda, kontrolsüzce anlatır. Bu an kendi içerisinde büyülüdür. Bir yandan netlik kaybedilirken bir yandan da Naciye’nin gerçeği açığa çıkmaya başlar ama Naciye toparlanarak susar. Zira Çingenelerin ortak özelliklerinden biri kendileriyle ilgili bilgi vermektense kaçınmaları, bilgi istenirse gacoyu kasıtlı olarak

yanıltmalarındır. “Meraklı gadje’yi yanlış bilgilendirmek köklü bir Çingene geleneği idi. Geleneklerinin, hatta belli sözcüklerin yabancılardan gizlenmesi, Çingeneler arasında, ciddi biçimde koruyucu bir töre işlevi görüyordu. Aynı zamanda artık iyice yerleşmiş bir eğlence biçimiydi” (Fonseca, 2020: 77).

İlerleyen zamanda durumun farkına varan anlatıcı, merakını Naciye’ye sorduğu sorularla gideremeyeceğini anlar. Bunun yerine Naciye’nin anlattığı hikâyelerin alt metinleriyle Naciye’nin komşularından duyduklarını birleştirir. O zamana kadar masalsi büyüüne kapıldığı bu hikâyeler, Naciye’nin hayatının çeşitli parçaları; anlamanın ve tanınmanın da yolu olmuştur. Kearney’e göre bu tarz “anlatsal tanıklık”lar bir çeşit değiş tokuş ve uzlaşma imkânları sağlaması bakımından önemlidir (Kearney, 2012: 220)⁴.

“Naciye, hem anlattığı öykülerle hem de fiziksel olarak asıl hayatını ve kişiliğini gizlemektedir ama aynı zamanda açığa vurmaktadır. Yalanla sarmaş dolaş olan masallarında ‘yalanın hakikatten kalbi’ atmaktadır. Bu masalların dinleyicisi olan anlatıcı, yaşının gereklerine göre bunları çözümlenmeye/okumaya çalışır” (Aydın, 2021: 202).

İşte bu aşamada anlatıcının kendisine yönelik sorgulaması da başlar. Senelerdir birlikte yaşadığı, kendisini büyüten Çingene kadını tanımadığı için önce kendini suçlar ve aralarındaki ilişkinin akrabalığa benzemediğini, eşitliğe dayalı olmadığını kavrar. Sonrasında ise yeni başlayan merakının arkasında yatan sebebi irdeler. Bir bakıma kendi samimiyetini ve yabancıya karşı tavrını sorguladığını düşündüğümüz anlatıcı, merakına dair ihtimalleri şu şekilde sıralar:

“Bu merakımı nasıl yorumlamak gerekir! Belki, Naciye Abla’ya sahip olma isteğinin yeni bir biçimiydi; belki, hayal mahsulü gibi görünen ya da düpedüz öyle olan hikâyelerini dinlemekten hoşlanıyordum; belki de algı sınırlarımızın dışında bitip yeşeren bu yabancı dünyayı ümitsizce kavramaya çalışıyordum. Daha sonra anlattığı en önemli şeylerin bile yalan olduğu ortaya çıktığında hissettiğim öfkeye bakılırsa sonucusu ağır basmış olmalı” (Devecioğlu, 2007: 31).

Anlatıcı meraksızlığı, ardından gelen taze merak ile yeni tanıştığı ve hakkında hemen hiçbir şey bilmediği bu dünyaya karşı ilk anda bir tepki içindedir. Dahası yaşanan birçok şeye, sergilenen tavra da anlam veremez. Bu dünyanın tamamen dışındadır. Üstelik bu hâlin anlamı bunca zaman birlikte yaşadığı, en yakını olarak gördüğü Naciye’nin bir yabancı olması anlamına gelmektedir ve tepkinin sebebi biraz da bu kayıp duygusudur.

Nihayet Naciye’yi sahip olmadan sadece anlamak isteyen anlatıcı ilk şart olarak kendini hikâyelere şüphe duymadan teslim eder. Esas değişim ise bundan sonra gerçekleşir. Artık mekân da yenilenir. Yeni mekân Çingene’nin gizli bir yara için dürttüğü için (Kristeva, 1996: 12) senelerdir yıkıp yeniden kurduğu, belki de bu yolla göçebeliğini, yerleşik olmayışını hatırladığı evi⁵, Çingene’nin şehrin dışına itilmiş mahallesidir. Mekânla birlikte anlatıcı ve Çingene’nin

⁴ Hikâyeler Naciye’nin yaşantısının detaylarını içermesinin yanında ailedeki bir eksikliği tamamlaması dolayısıyla da önemlidir. Ailede eksik olan şey ise, anlatıcının daha sonra isimlendirdiği şekliyle “imgelem”dir. Aydınlanma düşüncesine inanmış, okur yazarlığı en yüce değer olarak gören, kitabi ve ansiklopedik bilginin gücüne inanan bu ailede eksik olan muhayyiledir. Naciye işte bu açığı kapattığı için sevilmektedir. O, anlatıcının ifadesiyle “yumuşak, kokulu, esrarlı şeyler”in tamamıdır:

“Bize sunulan âlemdede, yalnızca görülebilen ve algılanabilir olana yer vardı. Dünya gözümüzle gördüğümüz, elimizle tuttuğumuz, aklımızla kavrayabildiğimiz kadardı. Kanıtlanabilir, ölçüler, incelenebilirdi. En büyük eğlencemiz evdeki ansiklopedilerdi. Biz küçük bilmişler, başkentleri, bayrakları ezberler, kimsenin tanımadığı ülkelerin, duyulmamış hayvanların isimlerini su gibi sayardık. Babamın salt akılla pirüpak ettiği evrenimizden yumuşak, kokulu, esrarlı şeyler kapı dışarı edilmişti. Karanlık gecenin kâbusları, uykunun ve uyanıklığın düşleri... Gölgeleri biçimlendirmenin gizemli geometrisi” (Devecioğlu, 2007: 35).

⁵ Artık Çingeneler yerleşik yaşama geçmiş olsa da gezginliğin genetik kodlarına işlediğini düşünmek mümkündür. Dahası şehirlerde yaygınlaşan kentsel dönüşüm süreçleri ile şehrin dışına taşınan Çingeneler için yeni bir gezginlik/göçebeliğin başladığı düşünülebilir ve bu da yabancılığın yeni şeklidir.

karşılıklı konumları da değişir; anlama süreci başlar. Öyle ki bu süreç özdeşleşmeye kadar gidecektir.

Mekânın mahalle olarak seçilmesi iki bakımdan önemlidir. Bu sayede hem anlatıcı Naciye ve onun özelinde Çingene'nin yaşam koşullarını olduğu gibi görür hem de başkasının yurdunda olma deneyimini yaşar, böylelikle şartları eşitlenmiş olur. Nitekim Edirne'de olduğunu bildiğimiz bu mahalle, Menzilahır, “Çingene mahallesi” olarak damgalanmıştır. Anlatıcı taksi ile geçmek istediğinde taksiciler bu mahalleye gitmeyeceklerini açıkça belirtirler. Dahası Çingenelere karşı olan tavırlarını, aslında giyim kuşamı düzgünce olan fakat belli ki Çingenelere dost olan bu kadına da yansıtırlar.

Her bir zerresine yoksulluğun izleri sinmiş, şehrin içinde ayrı bir yapı ve Çingenelerin kendi kısıtlı dünyalarının başlıca uzamı olması sebebiyle mahalleye girmek yabancı için yepyeni bir dünyaya geçiş yapmak anlamına gelir.

Bu dünyaya giren yabancı, mahallede hemen fark edilir ve seyir malzemesi hâline gelir. Dışarıdan geldiği, bir başka dünyaya ait olduğu mahalleli tarafından en bariz şekilde hissettirilir. Bu dünyaya giriş ile yer değiştirme gerçekleşmiştir. Artık yabancı olarak konumlanan anlatıcıdır. Bu kadar keskin bir ayrılığı sağlayan ise Çingeneliktir. Başka azınlıkların mahallelerinden, yaşam alanlarından farklı olan taraf, Çingene mahallelerinin yalıtılmışlığından memnun hâlidir. “Naciye Abla'nın anlattıklarıyla yeniden kurguladığı bir mahalle olan Menzilahır'da benimsenen katı yasalarla Çingeneler kendilerini başkalarından ayırt eder, Çingene olmanın gururunu ve ayrıcalığını hissederler” (Cobutoğlu, 2021: 272). Roman bunu şehre eklemememe olarak nitelenebilir:

“Burayı diğer yoksul mahallelerden, gecekonduyardan ayıran şey belki de buydu. Çingene mahallesi, onu itip kakan kent yaşamına ümitsizce eklememeye çalışmıyor, aksine kentin ayrı bir parçası olarak durmayı hedefliyordu. Bu mekân-kent algılamasının, benzemezliliği, ulaşılmazlığı ve taklit edilmezliği, içimi kıskançlıkla doldurmuştu” (Devecioğlu, 2007: 76).

Anlatıya göre ötekini anlamak için dışarıda olmak, yabancı olmak, daha açık ifadeyle karşısındakinin deneyimini tecrübe etmek gereklidir. Anlatıcı o zamana değin kavrayamadığı, herhangi bir mantıklı açıklama bulamadığı birçok şeyi mahalleye girip yabancı konumuna geçişiyle açıklığa kavuşturur. Nitekim Ayşegül Devecioğlu da roman üzerine verdiği bir röportajda başkasını anlayabilmenin yolunu bu şekilde ifade etmektedir:

“Bu soruların yanıtını alabilmemiz için bizim gibi yaşamayan, bize benzemeyen bu insanlara, bizden farklı dünyalara kibirsiz bir şekilde, kendimizi onların karşısına değil de yanı başına koyarak manzaranın kalbinden bakmamız lazım. O zaman sorularımıza bazı yanıtlar bulabiliriz... Aynı yalanlara, aynı öykülere inanmayı öğrenebiliriz. O zaman belki onlar da bize bakar. Biz ve onlar sözcüklerinin ortadan kalktığı bir dünya kurmanın başka yolu yok” (Kalkan, 2008: e-kaynak).

Bu bağlamda mahallede başlayan değişimi izah için yer değiştirmenin yanında bir başka etkenden daha söz edilebilir. Romanda Çingenelerin tehlikeleri üzerine yazılmış bir kitap ve içine konmuş davetiye bahsedilir. Anlatıcının şehrin henüz girişinde, otobüsten indiği terminalde karşılaştığı kitap, Edirne'nin yerli halkından biri tarafından yazılmıştır ve içinde Çingenelerin yarattığı tehlikeler üzerine komplo teorileri vardır. Çingenelerin de yaşadığı bir kentte böylesi bir karşılama başlı başına yoruma açıktır. Kitap yalnızca dışlanmaya, ötekileştirmeye yönelik bir işarettir. Kitabın içinde yer alan davetiye ise daha çarpıcı bir göstergedir. Nitekim kitabı hayretle inceledikten sonra takside unutan anlatıcının elinde sadece davetiye kalmıştır. Bir çeribaşının

“Nitekim yabancı, terimin bildik anlamıyla burada sayılmaz, bugün gelip yarın giden gezgin gibi değil, bugün gelip yarın kalan adam gibidir -yani artık daha öteye gitmeyecek olsa da gelip gitme özgürlüğünü tam edinmemiş potansiyel gezgin gibidir deyim yerindeyse. Belli bir mekân dairesi içinde -ya da sınırları mekânsal sınırlara benzeyen bir grup içinde- sabitlenmiştir, ama onun içindeki konumu temelinde, en başta ona ait olmamasının ve ona baştan beri onun parçası olmayan, olamayacak nitelikler taşımasının etkisi altındadır” (Simmel, 2015: 149).

halkı Kakava Bayramı'na davet için hazırlattığı kenarları tırtıklı bu kart, barındırdığı unsurlarla önemlidir. Daha önemlisi ise kartın üzerinde bulunan resimdeki perspektif yapısıdır. Herhangi bir perspektif algıya uygun olmayan bu kartta nesnelere boyutları normal ve gerçeğe uygun değildir:

“Pembe kâğıda çizilmiş çocuksu (o an böyle tanımlayabiliyordum) resim bütünüyle aklımdaydı. Ön tarafta göbek atan ve çalgı çalan kadınlar ve erkekler resmedilmişti. Figürler perspektifle çizilmiş gibi görünüyorsa da hemen ayakları dibinde geleneksel meslekleri temsilen konulmuş maşa, kürek, bakır cezve, tel ızgaranın büyüklüğü resmedenin, bakmanın ve görmenin yasalarına aldırış etmediğini gösteriyordu. Aletlerin yanında fare kadar bir köpek vardı. Ta gerilerde duran at ancak fil olsa o büyüklükte görünebilirdi. Atın az ötesinde gergedan büyüklüğündeki kuzu iki boynuzuyla birlikte ateşte kızarmaktaydı. Betimlemelerin görece ustalığı, yapanın bu işlerin yabancıısı olmadığını ortaya koyuyordu” (Devecioğlu, 2007: 68).

Perspektif açısından yanlış görünen bu karttaki çizimlerin gerçekte bir hata veya acemiliğin doğal sonucu olmadığı, mahallede geçirilen zamandan sonra anlaşılır ve anlatıcı davetiyeyi yeniden düşünür: “Bu tepetaklak, oyuncu perspektif, farklı bir algılama çağrısı olabilir miydi? (...) Manzara, yalnızca kendinizi resmin içine koyarsanız anlam kazanıyordu. Dışarıdan ve karşıdan bakınca hiçbir anlamı yoktu” (Devecioğlu, 2007: 68).

El ilanındaki perspektif yokluğunun farklı bir algıya yönelik çağrı olduğu anlatıcı tarafından dile getirilen ihtimaldir ve anlatıcının kendisi de bu çağrıya uymayı tercih eder. John Berger, *Görme Biçimleri*'nde Avrupa sanatına özgü olan ve Rönesans'ın başlarında yerleştiğini belirttiği perspektifte her şeyin bakan kişinin görüş açısına göre düzenlendiğini ifade eder: “Perspektif bir tek gözü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar” ve bu yolla resim evrenin Tanrı'ya göre düzenlenmesi gibi seyirci için düzenlenmiş olur (2017: 16). Ancak fotoğraf ve sinema makinesinin icadıyla birlikte mutlak merkezin değiştiği görülür. “Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu. Fotoğraf makinası (...) aslında böyle bir merkezin bulunmadığını gösterdi” (Berger, 2017: 18).

Bu sahnenin ve anlatıcının mahalleye gelişinin bakış açısında değişimi sağlaması, baktığı/gördüğü yeri değiştirmesi ile açıklanabilir. O zamana kadar merkezde kendisini gören, mutlak olanın kendisi olduğuna inanan anlatıcı, bu andan itibaren merkezini kaybederken mutlak doğrularından da olmuştur. Artık başka bir bakışın sahibidir. Zira Berger bakmanın seçilmiş bir edim olduğunu ve baktığımız şeyle temasımızın onunla ilişkili olunması sonucunu yarattığını ifade eder:

“Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne -her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur. İnsanın bir şey dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir” (2017: 8).

Anlatıcı da çocukluğundan beri her daim karşısında olan Çingene'ye bakmaya başlamış; onunla ilişkisini evin ve toplumsal kabullerin dışına çıkarmıştır. Dışarıdan bakarken anlam verilemeyen manzara -Naciye'nin yaşantısı-, bakan gözün resmin içine yerleştirilmesiyle anlam kazanmıştır. Anlatıcı kendi dünyasında misafir olan Çingene'yi anlamak için onun dünyasına, mahallesine gitmiş, onunla aynı noktada durmuş ve başka türlü bir ilişki kurmuştur. İşte anlama ve idrak bu aşamadan sonra başlar.

Son aşamada kendini Çingene'nin hikâyesinin içerisine yerleştiren veya Çingene'nin kendi içinde yer edinmesine izin veren anlatıcı, Çingeneyi anlayabilmek için “Balkan”a gider. Naciye'yle başlattığı anlama sürecini başka Çingenelerle genişletir. Bireysel hikâyelerin geri planında Çingene'nin toplumsal bir grup olarak sınırın farklı yerlerinde algılanma şekli, yaşadıkları, ölümleri vs. vardır. Çingene'nin kaderi nerede olursa olsun benzer şekilde tezahür etmiştir ve Çingeneler birbirlerini bizzat tanımasalar da aynı olduklarının farkındadırlar. Anlatıcı tanıdığı Bulgar Çingenesi ile, markette hırsızlıkla suçlanan ve Amerika'ya gitmenin yollarını arayan Çingene ailesi ile, hatta dağı ve nehri dinleyerek Çingene'nin yaşadıklarına ortak olur. Dağın,

nehri anlatıklarını duyabilmesi, doğayla kurduğu özdeşim, zaman zaman Çingene kadının sesini içinde duyabilmesi daha önce dışında kaldığı dünyanın bir parçası olduğunun delilidir.

Anlatıcının Çingene’yi anlama yolunda önce evinden çıkması, Çingene’nin evi olarak gördüğü mahalleye ve ardından Balkan’a gitmesi, dahası kendinden ve inandıklarından vazgeçmesi, ödünler vermesi gerekir. Çünkü “kimlik ve farklılık birbirine bağlıdır. İlkinin deneyimini karmaşık bir hale sokmadan ikinciyle olan ilişkisini yeniden kurmak mümkün olamayabilir” (Connolly, 2020: 75). Kendisi olma ısrarı terk edip bakışını değiştirdiği anda karşısındakinin deneyimini anlayabilecek noktaya erişir.

“İnsan kendi kişiliğinin kenarına gider. Ama insan bu kenara geldiği ana kendi kendini temsil edemez. Bunun yerine, dışarısının, sınırın ötesinin (...) ne olduğunu görür, bunun hakkında konuşur ya da düşünür. Bu yolculuğu yapmak, sempatiyi yaratan modern, dünyevi arayıştır” (Sennett, 2013: 178).

Önyargılarını yıkarak Çingene’yi dinleyen, onun kendisine verdiği rolü kabullenen anlatıcının Çingene’yi anlamak için kullandığı yollardan bir diğeri de yazmaktır. Okurun elindeki kitabın Çingene kadını ve Çingeneliği anlamak ile anlatmak için yazıldığı, yazma safha safha ilerlerken bilinmez biliniyor olduğu, bu anlamda bir özdeşleşmenin gerçekleştiği anlaşılır. Kahraman yazdıkça deneyimin kendisine ait olduğunu, anlama bu vesileyle ulaştığını idrak eder:

“Yazma hareketi, ucu tüylü topla oynanan bir oyunu andırır; top biteviye yaklaşır uzaklaşır, arada mesafe kapanıp açılır. Fakat bu oyundan farklı olarak da sabit bir çerçeveye bağlı kalmaz. Yazma hareketi yinelendikçe, onun deneyime yaklaşma, deneyimin içine girme oranı artar. Son olarak, eğer yazan kişi talihliyse, bu deneyimin içine girmenin meyvesi, anlama erişmek olur” (Berger, 2014: 17).

Nihayet Çingene’yi anlayarak onun esmer tenini⁶ kuşandığında Naciye’nin imgesi tamamen değişir. Artık fotoğraflarda gördüğü insan, kimliğinin bütün acılarını yüklenmiş, üzerinde taşıyan kadındır:

“Aile fotoğraflarında siyah ya da lacivert eteği, yakası kapalı bluzu, inci kolyesi ve terbiyeli gülümsemesiyle görünen kadın, kafamızda yarattığımız resimle, onun buna uygun olarak sunduğu görüntünün karışımından ibaretti. Korkunun, zulmün, dışlanmanın, gizlenmenin, kurnazlığın, hayatta kalma güdüsünün, oyunbazlığın hazin ve ürkütücü karşımından” (Devecioğlu, 2007: 108).

Anlatıcının gördüğü kadın artık yalnızca tanıdıkları Naciye değil, onun üzerinden Çingene’nin asırlar süren mücadelesi ve gerçekleridir. “Biz” olarak başladığı yolculukta ötekinin koşullarını bütünüyle anlayan ve macerasına, değişimine okuru da ortak eden anlatıcı değişmiş Çingene’nin kaderinin de taşıyıcısı hâlini almıştır.

Sonuç

Devecioğlu’nun romanları genel anlamda değerlendirildiğinde otobiyografik izler ve yazarın gözlem gücü ilk anda göze çarpan unsurlardır ve yazarın beslendiği kaynaklar olarak kabul edilebilir. *Kuş Diline Öykünen* ve *Ara Tonlar*’da bizzat yaşadığı 12 Eylül’ü, darbe sonrası hayatta kalanlarla, *Güzel Ölümün Öyküsü*’nde sokak çocuklarını ve kent yoksulluğunu bir sokak çocuğunun üzerinde gördüğü pembe yorganın etkisiyle anlatmıştır. Romanlarının konu bakımından çeşitliliği değinilen iki kaynağının yazarı devamlı kendini ve çevresini anlatmak gibi bir kısır döngünün içine sokmadığının ispatıdır. Tersine kaynakları ve bakış açısı sayesinde fertlerin de üzerine çıkan bir şekilde toplumsal meseleleri görebilen bir yazar olduğunu düşündürür. Bu hâliyle hayattan beslenen ve yaşamın içinde göz ardı edilen, dikkat çekmeyen kişi

⁶ Burada esmer tene yönelik vurguya ayrıca bakmak gerekir, çünkü Çingene’nin “damga”sını gösterir. Goffman, sosyal ilişkilerde kişilerin sahip olduğu bazı niteliklerin her şeyin önüne geçtiğini ve bazen dışlanmaya sebep olduğunu izah eder. Damga kişinin “beklediğimizin dışında istenmeyen bir farklılığa sahip” (Goffman, 2014: 33) olduğunu gösterir. Çingene’nin damgası esmer tendir. Çocuk Naciye karşılaştığı Yahudi kızı Ester’in damağında lekeye, damgasına bakmak ister. Kürt hizmetçi Çingene’nin damağının lekeli olduğunu düşünür. Hepsi gerçek veya hayali birtakım damgalarla toplum içinde işaretlenirler ve esasında hepsi yabancısıdır.

ve meseleleri edebiyata özgü bir incelikle, hayatın imkânlarını aşan bir gerçekliğin içinden dile getirmeyi başardığı söylenebilir.

Ağlayan Dağ Susan Nehir bu bağlamda toplumun bir parçası olan ancak ne edebiyatta ne hayatta gerçek yerini bulabilmiş bir topluluğu, Çingeneleri anlatması bakımından önemlidir. Roman farklı ötekilik biçimlerine, tarihsel gerçeklere de zaman zaman yönelmekle beraber esas olarak Çingene'yi anlatmayı tercih eder. Bu seçimde yazarın daha önce de söz edilen otobiyografisi elverişli olsa da sadece bunun üzerinden yapılacak bir izah hatalı olur. Aksine bütün imkânlarla rağmen Çingene'yi anlatmak zor olmaktadır. Çünkü yazılmamış bir tarih ve acısını konuşmayan, anlatmayan; “madun” ve madunluğuna “hâkim” bir halktır sözü edilen. Çelişkilerin ve bilinmezliğin içinden böyle bir hikâyeyi kurgulayıp aktarabilmek zor görünmektedir. Bu bağlamda olay örgüsünün parçalı olması, anlatıcı tarafından araya girilerek yapılan açıklamalar, zaman akışındaki sapma ve değişimler malzemenin zorluğunun anlatıya yansımalarıdır. Doğal olarak bunları anlatmanın zaafı olarak görmek yerine anlatma şekli ile konunun bütünleşmesi ve içerik-biçim uyumu şeklinde değerlendirmek daha doğru olur.

Devecioğlu belli ki edebiyatı güzel, süslü sözlere, hayatın dışında kalan ferdî duygulara indirgeyen bir yazar olarak değerlendirilmeye uygun değildir. Tersine edebiyatı hayatın bir parçası hâline getirmeye çalıştığı söylenebilir. Bunu düşündüren ise yine yalnızca hayat ve otobiyografi bağı değildir. Doğrudan doğruya romanın işleniş şekli de aynı zannı güçlendirmeye delil olabilir. Hikâyenin içerisinde çözümleyici şekilde Naciye'nin hikâyelerine, anlatıcının metni kaleme alma süreçlerine yapılan atıflar bunu desteklemektedir. Hayat ve edebiyat birbirini şekillendiren, etkileyen iki unsurdur.

Sonuç olarak denilebilir ki *Ağlayan Dağ Susan Nehir* gerek konu olarak Çingeneleri seçmesi gerek onları işleyiş tarzı bakımından dikkate değer bir romandır. Çingeneleri topluma olan uyumsuzlukları ve dışlanmaları üzerinden anlatan roman, bunu yaparken herhangi bir ajitasyon ve karikatürleştirmeden de uzak durmayı başarır. Tek bir boyutta ele almadığı ötekilik ve yabancılığı, çeşitli katmanlarda anlatarak bütün ötekilik biçimlerini de anlatmış olur. Kolaya kaçmayan yazar, kimliğinden uzaklaşırken yaşadığı köksüzleşme üzerinden Çingene'nin hakiki trajedisini irdelerken edebiyattaki sınırlı ve gerçeklerden kopuk Çingene imajını çeşitlendirmeyi de başarır.

Kaynakça

- Aydın, Y. (2021). “Homo Narrans/Hikâye Anlatıcısı Olarak Çingeneler”, *Çingeneler Edebiyata Girince*, haz. Çağın, Ş. -Nemutlu, Ö., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Bakanlar Mutlu, H. (2022). “Ekofeminizm Işığında Ağlayan Dağ Susan Nehir”, *Journal of Literature and Humanities*, S. 69, s. 122-130.
- Bauman, Z. (2010). *Sosyolojik Düşünmek*, çev. Yılmaz, A., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (2014). “Hikâye Anlatıcı”, *Görme Duyusu*, çev. Akinhay, O., İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2017). *Görme Biçimleri*, çev. Salman, Y., İstanbul: Metis Yayınları.
- Cobutoğlu, S. A. (2021). “Türk Roman ve Hikâyesinde Çingene Mahalleleri”, *Çingeneler Edebiyata Girince*, haz. Çağın, Ş. -Nemutlu, Ö., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Connoly, W. E. (2020). *Kimlik ve Farklılık*, çev. Lekesizalın, F., İstanbul: Metis Yayınları.
- Demiryürek, M. (2010). “Ayşegül Devecioğlu'nun Ağlayan Dağ, Susan Nehir Romanında Yapı, Tema ve Anlatım”, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, C. 7, S. 2, s. 122-135.
- Devecioğlu, A. (2007). *Ağlayan Dağ Susan Nehir*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Fonseca, I. (2020). *Beni Ayakta Gömün Çingeneler ve Yolculukları*, çev. İlyas, Ö., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Goffman, E. (2014). *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*, çev. Geniş, Ş.; Ünsaldı, L.; Ağırnaslı, S.N., Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Gökçek, F. (2021). “Modern Türk Edebiyatında Çingene Kimliği”, *Çingeneler Edebiyata Girince*, haz. Çağın, Ş. -Nemutlu, Ö., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kalkan, E. (2008). “Atiye Abla'nın Çingene Mahallesiindeki Evi İnsanların Selamı Sabahı Kestiği O Günlerde Bana Açılan Sıcak Bir Kapıydı”, *Hürriyet Kelebek*, <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/aKtiye-abla-nin-cingene-mahallesindeki-evi-insanlarin-selami-sabahi-kestigi-o-gunlerde-bana-acilan-sicak-bir-kapiydi-9235742>. Erişim Tarihi: 13.02.2023.
- Kearney, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar Ötekiliği Yorumlamak*, çev. Özkul, B., İstanbul: Metis Yayınları.
- Kiracı, A. Ö. (2019). *Yeni Türk Edebiyatı Tahkiyeli Metinlerinde Çingeneler*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Kolukırcık, S. (2004). *Aramızdaki Yabancı: Çingeneler*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İzmir.
- Kolukırcık, S. (2007). “Madun ve Hakim: Çingene/Roman Kimliğinin Toplumsal Eleştirisi”, *Yeryüzünün Yabancıları Çingeneler*, haz. Kolukırcık, S., İstanbul: Simurg Kitapçılık.
- Kristeva, J. (1996). “Yabancı için Tokkata ve Füg”, çev. Savaşır, İ., *Defter*, S. 28, s. 9-36.
- Martinez, N. (1992). *Çingeneler*, çev. Aktaş, Ş., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Millas, H. (2005). *Türk ve Yunan Romanlarında “Öteki” ve Kimlik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özateşler, G. (2016). *Çingene Türkiye’de Yaftalama ve Dışlayıcı Şiddetin Toplumsal Dinamiği*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Özbay, F. (2019). “Evlerde El Kızları: Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler”, *Kadın Emegi Seçme Yazılar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özyeğin, Gül (2010). “Ön söz”, *Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emegi ve Kadın Öznelliğinin İnşası*, haz. Bora, A., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sennett, R. (2013). *Gözün Vicdanı*, çev. S. Sertabiboğlu, S.; Kurultay, C., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sınar, A. (2003). “Yazarlarımızın Gözüyle Çingeneler”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S. 8, s. 143-164.
- Simmel, G. (2015). *Bireysellik ve Kültür*, çev. T. Birkan, T., İstanbul: Metis Yayınları.
- Simmel, G. (2017). *Gizliliğin ve gizli toplumların sosyolojisi*, çev. DüNDAR, İ., İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Yılmayan, E.K. (2023). “Edebiyat doğasında direnişi barındırıyor”, *BirGün*, <https://www.birgun.net/haber/edebiyat-dogasinda-direnisi-barindiriyor-445258>, Erişim Tarihi: 14.09.2023.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Arı, R. (2023). "Klasik Türk Şiiri Gazellerinde Veda", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 399-411.

Ramazan ARI*

Klasik Türk Şiiri Gazellerinde Veda**

Farewell in Ghazals of Classical Turkish Poetry

ÖZ


Hayatın içindeki klasik haliyle dahi duygusal ve estetik gerilimi ihtiva eden veda, şairlerin muhayyilesinde yeni boyutlar kazanarak estetik bir hüviyete bürünür. Klasik Türk şiirinde veda, gazeller itibarıyla mercek altına alındığında, üç çeşidinden söz edilebilir: Kederi doğuran veda, mutluluğu getiren veda ve gayr-ı ihtiyari veda. Kederi doğuran vedada, veda edenle veda edilen arasındaki sevgi bağı, hasreti ve kederi doğurur. Bu tarz vedada ayrılık bir kopuştur. Sevgi bağıyla birbirine bağlı özne ve nesne istemsizce birbirinden ayrılır. Hasret, aradaki bağın duygu boyutunda devamıdır. Mutluluğu doğuran vedada ise veda eden ile veda edilen arasındaki olumsuz bağ, veda nesnesinden duyulan rahatsızlık, memnuniyetsizlik ya da birlikteliğin zorunlu bir beraberlik olması itibarıyadır. Bu tür vedada ise ayrılık bir kurtuluştur. Getirdiği mutluluk buna bağlıdır. Gayr-ı ihtiyari yapılan vedada ise ayrılık, bir yitiriş, bir vazgeçişdir. İstemsizce, bazen gereklilikten bazen de zorunluluktan yapılır. Veda çeşitlerinin yanında klasik Türk şiiri şairleri, özellikle veda öznesi ve veda nesnesinin farklı kullanımlarıyla birçok kompozisyon oluşturarak kavramı zenginleştirmişlerdir. Veda biçimlerine de şiirlerinde yer veren şairler vedayı, yalnızca sevgili ile âşık arasında gerçekleşen klasik bir eylemin ötesine taşımışlardır. Bu çalışmada klasik Türk şiiri gazellerinde veda kavramı, veda türleri, veda eden/edilenler ve veda biçimleri itibarıyla ele alınmak suretiyle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Veda, Uğurlama, Hasret, Kelime İşçiliği, Gazel.

ABSTRACT

Even in its classical form in life, farewell, which contains emotional and aesthetic intensity, gains new dimensions in the imagination of poets and takes on an aesthetic identity. When the farewell in classical Turkish poetry is examined in terms of ghazals, three types can be mentioned: The farewell that brings sorrow, the farewell that brings happiness, and the involuntary farewell. In farewell, which creates sorrow, the bond of love between the subject of farewell and the object of farewell reveals longing and sorrow. In this kind of farewell, separation is a break. Subject and object, bound together by the bond of love, are involuntarily separated. Longing is the continuation of the bond in the emotional dimension. In the farewell that brings happiness, the negative connection between the farewell subject and the farewell object is due to the discomfort, dissatisfaction felt from the farewell object, or the fact that the union is a compulsory union. In this type of farewell, separation is salvation. The happiness it brings depends on it. In an involuntary farewell, separation is a loss, a renunciation. It is done involuntarily, sometimes out of obligation and sometimes out of necessity. In addition to the farewell varieties, the poets of classical Turkish poetry have enriched the concept by creating many compositions, especially with the different uses of the farewell subject and the farewell object. The poets, who also included the forms of farewell in their poems, carried the farewell beyond a classical action that takes place only between the lover and the beloved. In this study, the concept of farewell in classical Turkish poetry ghazals has been examined in terms of farewell types, farewells and farewell forms.

Keywords: Farewell, Sendoff, Longing, Word Art, Ghazal.

* Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ramazan.ari@igdir.edu.tr  ORCID: 0000-0002-8660-4774

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 16.08.2023 Kabul Tarihi: 07.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1344434

Giriş

Veda; *Türkçe Sözlük*'te, "Ayrılırken birbirine selam ve esenlik dileme" (2005: 2084); *Kâmûs-ı Türki*'de, "İki kişinin birbirine Allah'a ısmarladık ve Hüdâ'ya emanet olunuz, deyip ayrılmaları, esenleşme, müfâratat, ayrılmak" (Şemsettin Sâmî, 2010: 1488-1489); *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te, "Ayrılırken hayırlar dileme, esenleşme" (Ayverdi, 2007: 1123); *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'ta, "Ayrıma, ayrılış, Allah'a ısmarladık, Allah'a emanet olun!" (Develioğlu, 2012: 1331); *Arapça-Türkçe Sözlük*'te, "Uğurlama, yolcu etme" (Güneş, 2021: 1282); *Lugat-ı Cûdî*'de, "Giden misafir geride kalanları ve bunlar da misafiri hîn-i müfârekatta hıfz-ı ilâhiye tevdi etmek ve bu râsimenin icrâsıyla ayrılmak" (İbrahim Cûdî Efendi, 2006: 597); *Ahterî-i Kebir*'de, "Göç vaktinde birbiriyle esenleşmek manasında isimdir." (Ahterî Mustafa Efendi, 2009: 1076) şeklinde tanımlanır.

Sözlükler, kelimeyi tüm yönleriyle tanımlamaktan ziyade, kelimenin anlamına işaret ederler. Vedanın sözlük anlamlarında dikkati çeken ilk husus, kelimenin veda ânında yapılanlar itibarıyla tanımlanmış olmasıdır. Bir diğer husus ise veda ânında dua, iyi dilek ve temennilerde bulunulmasıdır. Bu durum, veda eden ile veda edilen arasındaki ilişkiye işaret eder. Veda, nihayetinde bir ayrılıktır. Ayrılık, öncesinde bir birlikteliği gerektirir. Veda eyleminin öncesindeki bu birliktelik, veda edilene aşinalığı; hatta onunla bir bağ oluşmasını sağlar. Sözlük anlamlarında veda esnasında yapılanlar, veda edenle veda edilen arasındaki -olumlu- bağa işaret eder.

Türkçeye Arapçadan giren "elveda" kelimesi de, veda eden ile veda edilen arasındaki bağa işaret eden bir karineyi haizdir. Kelimenin başındaki *el-* harf-i tarifî, Arapçada marifet (bilinirlik) alametidir. Veda edilenin bilinirliğine, ona aşına olunduğuna, dolayısıyla arada bir bağ olduğuna delalet eder.

Veda öncesi oluşan bu bağ, sözlük anlamında işaret edildiği üzere olumlu olabileceği gibi, olumsuz bir mahiyet de gösterebilir. Bağın mahiyeti, vedanın sonucunu belirler. Eğer bağ olumlu mahiyet taşıyorsa - bu sevgi bağıdır- veda, hasreti ve onun tezahürü kederi doğurur; tam aksine olumsuz nitelikte ise mutluluğu ortaya çıkarır. Sonucu itibarıyla kederi doğuran veda, kavramın sözlük anlamında işaret edilen ve vedanın kolektif bellekteki karşılığı, klasik vedadır. Birçok şiirde, hikâyede, şarkıda örnekleri mevcuttur. İkincisi, yani mutluluk getiren veda ise örnek üzerinden izah etmek gerekirse, Cahit Sıtkı'nın "Bahar geldi mi her tasaya benden elveda (Tarancı, 2005: 194)" dizesinde sözünü ettiği vedadır. Şairin kışa ve tasaya vedası, mutluluğu doğuran bir veda örneğidir. Bu noktada mutluluğu doğuran, veda öznesi ile veda nesnesi arasındaki olumsuz bağıdır. Bağlı olumsuz kılan, veda öznesinin veda nesnesinden duyduğu rahatsızlık ve memnuniyetsizliktir. Kavramın kolektif bellekteki karşılığının dışında bir örnek olan bu tür veda, şairin muhayyilesinin bir sonucudur. Şair, günlük hayattan bu eylemi, estetik süzgeçten geçirmek suretiyle genel anlayışın dışında kullanarak, kavrama yeni bir boyut kazandırmıştır.

Klasik Türk şiiri gazellerinde veda kavramının, yukarıda mezkûr, iki çeşidinden başka, onlardan tamamen farklı olmayan, ancak ayrı bir çeşit olarak değerlendirilmesi gereken üçüncü bir veda örneği mevcuttur: Gayr-ı ihtiyari veda. Bu da, yine şairlerin kavrama yeni bir boyut kazandırdıkları, hayal gücünün eseri bir vedadır. İstem dışı veyahut zorunlu yapılan bu vedada, genellikle bir vazgeçiş ve sahip olunana zorunlu veda etme durumu söz konusudur. Sevgilinin güzelliğinin etkileyiciliği karşısında, Hızır'ın âb-ı hayat çeşmesine veda etmesi, bu kabildendir.

Görüldüğü üzere veda, öncesi ve sonrasıyla, öznesi ve nesnesiyle, çok yönlü bir kavramdır. Veda öncesindeki bağ, olumlu olması halinde kederi doğurur; olumsuz olduğunda ise mutluluğu ortaya çıkarır. Her iki durumda da veda, kendi içinde bir duygusal ve estetik gerilimi ihtiva eder. İnsan hayatı içinde, kolektif bellekteki haliyle dahi duygusal gerilimi muhteva olan veda kavramı, şairlerin muhayyilesinde, yeni boyutlar kazanarak estetik bir hüviyete bürünür. Bu çalışmada, veda kavramının ele alınmasının temel sebebi budur. Buna bağlı amaç da, klasik Türk şiiri gazellerinde, şairlerin vedayı nasıl estetik hale getirdiklerini, veda şekillerini, veda eden/veda edilenleri ve veda biçimlerini ortaya koymak suretiyle kavramı bütün yönleriyle el alıp incelemektir¹.

1. Veda Çeşitleri²

Yukarıda bahsedildiği üzere, klasik Türk şiiri gazellerinde vedanın üç çeşidinden söz etmek mümkündür: **1. Kederi doğuran veda** **2. Mutluluk getiren veda** **3. Gayr-i ihtiyari veda.**

1.1. Kederi Doğuran Veda

Hasret, kendisine nesne gerektirir. Hasret duyulan ya da hasret çekilen bir şey olmalıdır. Bununla da bitmez, duygunun öznesi ile nesnesi arasında sevgi de şarttır. Sevgi hissedilmeyene hasret duyulmaz. Bu zeminde hasretin başlangıç noktası, veda ânıdır. Veda öznesi ile veda nesnesi arasındaki olumlu bağ, hasret zemininde oluşan sevgi bağıdır. Ancak klasik Türk şiirinde şairler, sevgi bağıyla yetinmemişler, aradaki ilişkiyi bir üst boyuta taşıyan örneklerle imza atmışlardır. Şeref Hanım'ın aşağıdaki beytinde âşığın gönlüne vedası, böyle bir kurgulamanın neticesidir:

Semt-i yâri bırakup avdet iderken nâçâr

Gördüm ayrılmadı itdim dil-i nâlâna elvedâ (Şeref Hanım, g. 80/2)³

[Sevgilinin semtini bırakıp döneceğim zaman çaresiz, ağlayan gönlümün oradan ayrılamadığımı görünce gönlüme veda ettim.]

Hasret, en derin manada, ayrılığa en yakın olunan ânda hissedilir, dolayısıyla kederin en yoğun yaşandığı ân, bu ilk ânıdır (Güleç, 2014: 14). Âşığın gönlü de, sevgilinin diyarından ayrılacağı ânda, derin üzüntü içine girer ve ayrılmak istemez. Âşık, ağlayan gönlünün haline -tıpkı bir çocuğun ağlamasına gönlü razı olmayan anne baba gibi- dayanamayarak onun isteğini yerine getirmek adına gönlüne veda eder. Beyitte, birbirine bağlı iki ayrılık söz konusudur: İlki âşığın sevgilinin diyarından ayrılığı, ikincisi âşığın gönlüne vedası. İkisinde de özne âşıktır. Sevgilinin diyarı âşık için bilinen, aşına olunan bir yerdir ve oraya zaten sevgi bağıyla bağlıdır. Bir parantezle şunu belirtmek gerekir ki bağ sevgiliyle değil, onun diyarıyla bağlıdır. Oradan ayrılması, doğal olarak gönlünde kederi doğurur. Beyti şiir seviyesine yükselten ise âşığın yaşadığı ikinci ayrılık olan gönlüne veda etmesidir. Gönlün âşıkla bağı onun bir parçası olması itibarıyla, bağdan ötedir.

¹ Veda kavramı incelenirken çalışmanın örneklem alanı olarak gazellerle sınırlandırılması, gazellerin beşerî duyguların daha yoğun ve estetik düzeyde işlendiği metinler olması hasebiyledir. Mesnevilerin örneklem alanına dâhil edilmemesi ise vedanın olay örgüsü içinde işlenirken gazellerdeki kadar estetik hüviyeti haiz olmamasıdır. Çalışmada, 143 divandaki gazeller taranmış, tespit edilen beyitlerden konuyu farklı yönüyle işleyenler seçilerek çalışmaya alınmıştır. Ayrıca veda kelimesinin birçok gazelde redif olarak kullanılması, şairlerin kavrama gösterdikleri ilginin delilidir. Vedanın redif olarak kullanıldığı şiirler şunlardır: Elveda redifli gazeller: Edirneli Nazmî (g.3126); Hayrabolulu Hasib (g.74); Mostarlı Hasan Ziyai (g.208); Nâbî (g. 372, g.373; g.374); Şehrî (g.72); Vahyî (g.147); Yenişehirli Avnî (g.195, g. 196). Vedâ redifli gazeller: İshak Çelebi (g. 119); Kâni (g. 93); Mustafa Sıdkî Efendi (g.128); Şeref Hanım (g. 80).

² Çalışmanın bu bölümü, *Bizim Külliye* dergisinin 94. sayısında "Klasik Türk Şiirinde Veda Türleri" başlığıyla yayımlanmıştır (Arı, 2023, 93-96). Daha sonra bu bölüm geliştirilip yeni bilgiler ve bölümler eklenmek suretiyle bilimsel yazı haline getirilmiştir.

³ Divanlardan yapılan alıntılar, nazım şekli kısaltması yanında şiir ve beyit numarası verilerek gösterilecektir.

Gerçekte âşığın gönlüne vedası mümkün olmasa da, dayandırdığı sebep mecazen buna imkân tanır.

17. yüzyıl şairi Şehrî, sevgiliden ayrıldığı için hasretinden çok fazla çok gözyaşı döker ve sonunda Yakup peygamber gibi gözlerine veda eder. Âşık ile gözü arasında yine sevgi bağının ötesinde bir bağ söz konusudur:

İktizâ-yı hasretünle âkıbet Ya‘kûb-veş

Aglamakdan dîde-i giryâna itdüm elvedâ (Şehrî, g. 72/2)

[(Ey Sevgili!) Hasretinin gereği ağlamaktan, ağlayan gözlerime sonunda Yakup gibi veda ettim.]

Âşık, sevgiliden ayrı kaldığı için ağlar. Ayrılık daha önce gerçeklemesine rağmen onun kederinin derecesi, ilk ândaki gibidir, hiç azalmamıştır. Uzun süre gözyaşı döken âşık, sonunda ikinci bir ayrılık yaşayarak gözlerine veda eder, görme yetisini kaybeder. Şair, bu noktada kolektif bellekteki Yakup imgesini kullanarak, duygusunu veciz şekilde ifade eder.

1.2. Mutluluk Getiren Veda

Vedayla ilgili genel algı, sevgi bağı olana veda edilir, şeklindedir. Veda şarkıları hep sevilendir. Misafire, komşuya veda; evlenen kızlara, askere giden oğlanlara veda; okumaya giden evlada veda; yaşanan şehre, ülkeye veda... Hepsinde arada sevgi bağı vardır. Hepsi de derecesine göre kederi doğurur. Klasik Türk şiirinde, özellikle sevgili ve onun güzellik unsurlarından ayrılıştta, bu tür vedalar söz konusu olup divanlarda birçok örneği mevcuttur. Ancak bu genel algının dışında vedanın farklı bir çeşidi daha vardır. Buna göre veda edenle veda edilen arasındaki bağ, olumsuz mahiyet taşıyabilir. Bu olumsuzluk, veda nesnesinden duyulan rahatsızlık, memnuniyetsizlik şeklinde tezahür edebilir. Veyahut veda öncesi söz konusu olan birlikteliğin zorunlu bir beraberlik olmasından kaynaklanabilir. Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Bahar geldi mi her tasaya benden elveda (Tarancı, 2005: 194)" demesi tam da böyle bir vedaya örnektir. Kışla olan zorunlu birliktelik, şaire göre onun verdiği kasvet, keder, tasa gibi olumsuzluklara veda, doğal olarak mutluluğu doğurur. Şair, bu veda ile bir nevi, kurtuluşa erer.

Klasik Türk şiirinde âşığın, aşk yoluna girdikten sonra sevgili ve vuslat düşüncesi dışındaki her şeye vedası da mutluluğu getiren bir vedadır. Yenişehirli Avnî, "Pâ-be-râh-ı kûy-ı aşkum ey dil ü cân elvedâ/ Elvedâ ey akl u neng ü sabr u sâ mân elvedâ" (g. 195/1) derken âşığın aşk yoluna girdikten sonra veda ettiklerini tek beyitte toplar. Ahmed Nâmî ise dert erbabının kayıtsızlık yoluna girdikten sonra her şeye şevkle veda ettiğini belirtirken veda sonrası duyduğu mutluluğu da beytine dâhil eder:

Râh-ı bî-kaydânedür erbâb-ı derdün mesleki

Şevk ile evvel kademde cümleye eyler vedâ (Ahmed Nâmî, g. 219/2)

[Dert erbabının yolu, kayıtsızlık yoludur; (daha) ilk adımda, şevk ile cümleye veda eyler.]

Âşığın kayıtsızlık yolunda her şeye vedası, daha önce maddi her şeyle bağı olduğunun göstergesidir. Aşkta henüz olgunlaşmayan âşık için bu durum, aşktaki mertebesinin bir sonucu, bir nevi zorunlu bir hâldir. Kayıtsızlık yoluna girecek mertebeye eriştiğinde ise bu zorunluluktan kurtulur ve şevkle her şeye veda eder. Şevkle veda etmesi, yine veda öncesi olumsuzluğa gönderme olduğu gibi vedanın neticesi mutluluğun da göstergesidir. Mutluluğun arka planında ise âşığın maddi her şeye olan kaydından kurtulması yatar.

Yenişehirli Avnî'nin beytinde olduğu gibi, şairlerin aşk yolunda veda ettikleri ve bundan duydukları mutluluk, klasik Türk şiiri aşk anlayışının bir tezahürüdür. Normal insan psikolojisine

göre akıl, şan, şöhret, makam, zenginliğin kaybı elbette insana mutluluk değil, tam aksine mutsuzluk verir. Ancak âşığın aşktan aldığı zevk, vuslat düşüncesi, bunların hepsine şevkle veda etmesini sağlar. Hatta aşkın getirisi acı, keder, gözyaşı, cefa, bela da düşünülünce âşığın vuslat için neleri göze aldığı ve vuslatın değeri daha net anlaşılır. Vahyî, bu vuslattan bir paye aldığını iddia ettiği aşağıdaki beytinde, bela ve cefaya da veda eder. Beraberinde gelen mutluluğu şu dizelerle dile döker:

Vâsıl-ı dîdâr-ı yâr olduk cefâya el-vedâ

Mevsim-i şâdîdür efkâr-ı belâya el-vedâ (Vahyî, g. 147/1)

[Sevgilinin yüzüne vasıl olduk, cefaya elveda; mutluluk mevsimidir, bela endişesine elveda!]

Klasik Türk şiiri aşk anlayışında âşığın sevgilinin yüzünü görmesi ancak ya rüyada ya da hayalde olur. Her iki durumda da bu vuslat kısa sürelidir. Bu kadarlık süre dahi, âşığın cefa ve belaya veda etmesine yeterli gelir. Bela ve cefa, henüz aşkta olgunlaşmayan âşık için elbette onu rahatsız edici durumlardır. Vuslatla birlikte, onlara veda eder ve mutluluğu yakalar. Mevsim-i şâdî, vedadan sonraki mutluluk döneminin ifadesidir.

Azmi-zâde Hâletî, mutluluğu getiren vedayı, yine aşk bağlamında, fakat farklı bir kurgulamayla beytine şöyle konu edinir:

İrgürüp encâmına eyyâm-ı savm-ı firkati

Iyd-ı vasl olsa disek ey mâh-ı rûze elvedâ (Azmi-zâde Hâletî, g. 394/4)

[Ayrılık orucu günleri sona ulaşip vuslat bayramı olsa da, “Ey oruç ayı, elveda!” desek.]

Klasik Türk şairlerinin oruç dönemiyle ilgili bu tür dilekleri, birçok beyte konu olmuştur. Özellikle şaraptan mahrum olan âşıklar, bayramı iple çekerler. Bu beyitte şair, ayrılığı oruçla vuslatı da bayramla ilişkilendirerek benzer bir dileği dile getirir. Henüz gerçekleşmemiş olsa da, âşık hâlihazırda memnuniyetsizlik duyduğu ayrılık orucuna veda etme niyetindedir. Veda ânını, bayram olarak nitelemesi, vedanın doğuracağı mutluluğun timsalidir. Gözden kaçırılmaması gereken bir husus da, veda şeklidir. “Ey oruç ayı, “elvedâ” derken sözle yapılan veda, toplumumuzda çok yaygın olan “Elveda ey şehri Ramazan” ifadesini çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır.

1.3. Gayr-ı İhtiyarî Veda

İstem dışı, elde olmadan yapılan bu tür veda, ya bir zorunluluktan ya da gereklilikten yapılır. Bu tür vedada ayrılık, sahip olunanı yitiriş veya olağandışı koşullar sebebiyle bir vazgeçiş şeklinde olur. Genellikle sevgilinin etkileyciliğini vurgulamak için birçok şair tarafından oldukça estetik biçimde kullanılmıştır. Diğer veda çeşitlerinden ayrılan yönü, bu tür vedanın işlendiği beyitlerde veda ânına odaklanıldığı için veda sonucunun belli olmamasıdır. Örnek vermek gerekirse, sevgilinin dudağının üzerindeki taze ayva tüyleri karşısında Hızır’ın hayat çeşmesine vedası böyle bir durumdur:

Câiz ki hatt-ı sebz-i lebün âşkâr olup

İtdürse Hızra çeşme-i hayvâna elvedâ (Yenişehirli Avnî, g.196/2)

[(Sevgilinin) dudağının (üzerindeki) taze ayva tüyleri görününce Hızır’a (ölümsüzlük suyunun kaynağı) hayat çeşmesine veda ettirse yeridir.]

Farazi bir durum olmakla birlikte, Hızır’ın hayat çeşmesine vedası, sevgilinin ayva tüylerini görmesine bağlıdır. Veda edilen âb-ı hayat çeşmesi, Hızır için normal şartlarda vazgeçilmesi mümkün olmayan bir şeydir. Ancak sevgilinin güzelliğinin etkileyciliği karşısında, olağan dışı

koşullar sebebiyle, özne gayr-i ihtiyari ona veda etmek zorunda kalır. Gereklilikten kaynaklı bir vazgeçiş söz konusudur. Çünkü sevgilinin ayva tüyleri daha değerlidir. Daha değerlisi karşısında eldeki mevcut olandan vazgeçmek, akla ve mantığa da uygun bir davranıştır.

Zahidin, sevgilinin zülfünün etkileyiciliği karşısında mezhep ve imana veda etmesi, gayr-ı ihtiyari vedaya başka bir örnektir:

Zünnâr-bendî-i gam-ı zülfiyle ol mihrün

Çok zâhid itdi mezheb ü îmâna elvedâ (Vahyî, g. 14774)

[O güneş (yüzlü sevgilinin), zülfünün gam zünnarını bağlamakla çok zahid mezhep ve imana veda etti.]

Zahidin, keşişlerin bağladığı zünnarı (kuşağı) beline bağlaması, dinini değiştirdiğinin göstergesidir. Her daim, dindar, sofü görünen zahid için bu tarz imana ve mezhebe veda ederek zünnarı bağlamak suretiyle dinini değiştirmesi, normal şartlarda mümkün değildir. Ancak sevgilinin zülfünün etkileyiciliği, ona gayr-i ihtiyari bunu yaptırır. Her daim övündüğü dindarlık vasfını bu şekilde yitirir. Tabii, bu noktada beyitteki şu ince ayrıntıya temas etmekte fayda vardır. Beyitte din değiştirmekle kastedilen, zahidin Hristiyan olması değildir. Dikkat edilirse, sevgilinin zülfüne âşık olmak, onun için gam çekmek, yani ona bağlanmak, zünnar bağlamaya teşbih edilmiştir. Çünkü zahid, âşığı aşkla ilgili halleri husunda, bunların dinde yeri olmadığı yönünde eleştirir. Buna karşılık kendisinin sevgilinin zülfünü gördükten sonra ona bağlanması, tüm söylediklerini reddetmesi anlamına gelir. Din değiştirmesi, ham sofuluktan âşıklığa geçmesi itibarıyladır.

Edirneli Nazmî'nin gönlünün aşka düşünce, dermanın derdine elveda demesi, yine gayr-ı ihtiyari bir veda örneğidir:

Tâ ki düşdi ışkuna dil dil-berâ ol dem hemân

Mutlaka dimiş dürür derdüme dermân elvedâ (Edirneli Nazmî, g.3126/2)

[Ey gönül alan sevgili, gönül aşkına düştüğü o ân, derman derdime mutlaka “elveda” demiştir.]

Aşk derdinin devasızlığına gönderme yapılan beyitte, âşığın aşka düşmesiyle birlikte aşk derdi, dermana veda etmiştir. Aşk derdinin tek devası, vuslattır. Vuslat da imkân dâhilinde değildir. Aslında dert ile dermanın bir arada olması mümkün değildir. Biri gelince, diğeri zorunlu olarak veda eder.

Gayr-ı ihtiyari vedaya, farklı bir bağlamda olması itibarıyla, son örnek olarak Hecrî'nin şu beyti verebilebilir:

Kesilmez yârdan kat'â çü olmuş muttasıl agyâr

Götürüp ayağı öpdüm elin âhir vedâ etdüm (Hecrî, g.102/3)

[Rakipler sevgiliden asla uzak durmuyor, hep beraberler. Bu yüzden (onun diyarından) ayağı çektim/uğramaz oldum, (gitmeden de sevgilinin) elini öptüm, sonra da veda ettim.]

Sevgilinin sürekli ağıyarla birlikte olduğunu, ondan hiç ayrılmadığını gören âşık, çaresiz onun diyarına veda eder. Kıskançlık ateşine dayanamamaktan kaynaklanan bu zorunlu veda, istem dışı yapılır. Burada gözden kaçırılmaması gereken husus, âşık sevgiliye ya da aşka veda etmez. Yani bunlardan vazgeçmez. Yalnızca onun diyarına veda eder. Bir nevi, hasret ateşinde yanmayı, kıskançlık ateşinde yanmaya tercih eder. Sevgilinin elini öpüp veda etmesi de bunun göstergesidir.

Bu başlık altında gayr-ı ihtiyari vedanın örnekleri, Hızır'ın âb-ı hayata, zahidin imana, derdin dermana ve âşığın sevgilinin diyarına vedasında, dikkat edilirse veda ettiren/veda sebebi öne çıkmaktadır. Sevgilinin zülfü, lütufkâr bakışı, aşk ve kıskançlık ateşi bu anlamda vedanın elde olmadan gerçekleşmesine zemin hazırlayan unsurlardır. Şairin beyitlerdeki asıl amacı da bu unsurları vurgulamaktır.

2. Veda Edenler ve Veda Edilenler

Veda kavramıyla ilgili şairler, yukarıda değinilen veda türleri dışında, veda öznesi ve veda nesnesinin değişik kullanımıyla kavramı hem zenginleştirmişler hem de ona derinlik kazandırmışlardır. Veda eden, genellikle gazellerin iki temel kişisinden biri olan âşık ve teşbih, mecaz gibi sanatlarla onun yerine kullanılan bülbül, cân, dil, merdüm-i çeşm, dîde-i giryân gibi unsurlardır. Veda edilenlerde ise çeşitlilik daha çok göze çarpmaktadır.

İnsanoğlunun en trajik vedası, şüphesiz hayata vedası, yani ölümdür. Ölüm sonrası kutsal kitaplarda anlatılmakla birlikte, ölüm tecrübe edilecek bir olgu olmadığından, kemale ermeyen mümin için, korkutucu, ürkütücü, üzücü bir olaydır. Bu yönüyle kolektif bellekte yer alan ölüm, vedaların en dehşet verici olanıdır. Ancak, klasik Türk şiiri geleneğinde âşıklar için, ölümün geldiği ecel akşamından daha güç bir gün vardır. O da sevgiliden ayrılık günüdür:

Âşıka şâm-ı ecel güc gelür rûz-ı vedâ

Nâr-ı dûzahdan eşed olur dahî derd-i firâk (Edirneli Nazmî, g. 3389/4)

[Âşığa, (sevgiliden) ayrılık günü, ecel akşamından (daha) güç gelir; ayrılık derdi de, cehennem ateşinden daha şiddetli olur.]

Şairin, veda günü ve ayrılık derdini teşbih yoluyla yaptığı kıyaslamada, bunlar ecel akşamı (ölüm) ve cehennem azabıyla karşılaştırılır. Dikkat edilirse her ikisi de, kolektif bellekte en vasfını haizdir. Ecel, yani ölüm en dehşet verici olay; cehennem azabı da en şiddetli acıdır. Şair, bu kıyaslamada vedayı ve ayrılığı, beyitteki “güc gelür” ve “eşed olur” ifadelerinden anlaşılacağı üzere, en vasfını haiz ölümden ve cehennem azabından daha üstün tutar.

Başka bir beytinde yine Edirneli Nazmî, sevgilinin güzelliğini seyreden göz bebeğinin bir anlık ayrılığını dahi, insanın hayata veda etmesine benzetir:

Seyr-i hüsnünden kim ola merdüm-i çeşm cüdâ

Ana benzer [kim] hayâta diye insân el-vedâ (Edirneli Nazmî, g. 3135/4)

[(Ey sevgili), gözbebeğim (senin) güzelliğini seyretmekten (bir anlık) ayrılrsa, insanın hayata elveda demesine benzer.]

Gözün bir anlık ayrılığını dahi ölüm gibi gören şair, hem sevgilinin güzelliğini hem de ayrılığın kendisinde yarattığı hissiyatı vurgular. Tokatlı Kânî ise ayrılığın ağırlığının şiddetini mübalağa ile şöyle nazma döker:

Kâniyâ bâr-girân-ı dü-cihân vezn olsa

Olamaz şiddet-i külfetde yine deng-i vedâ (Kânî, g.93/9)

[Ey Kânî, iki cihanın ağırlıkları tartılsa, ağırlık şiddetinde yine vedanın dengi olamaz.]

Şehrî ise bu kez ayrılık gamı ile sevgiliye veda etmeyi kıyaslar. Ayrılık gamı nedeniyle can vermeyi küçümsediği bu kıyaslamada, veda ânının zorluğuna şair şöyle göndermede bulunur:

Sanma ey Şehrî gam-ı firkatle ölmekden kaçam

Cân nedür ben göz göre cânâna itdüm elvedâ (Şehrî, g.72/3)

[Ey Şehrî, ayrılık gamıyla ölmekten kaçtığımı sanma, (bu yüzden) can vermek nedir? Ben göz göre göre sevgiliye veda ettim.]

Hasretin en derin hissedildiği ân, ayrılığa en yakın olunan ân, yani vedâ ânıdır. Şehrî, hasretin ifadesi kederin en yüksek derecede hissedildiği sevgiliye veda ânını yaşadıktan sonra, ayrılık gamıyla can vermenin çok hafif kaldığını belirtir.

Vedâ ânının zorluğunu konu edinen Kânî'nin aşağıdaki beytinde ise o ânın vücuttaki fiziksel ve psikolojik tezahürünü görmek mümkündür:

Reng-i kâhîyi ruh-ı zerdimi görmişlere sor

Niçedür fark idesin mâhiyet-i reng-i vedâ (Kânî, g. 93/4)

[Saman sarısını, solmuş yüzümü görenlere sor; veda renginin mahiyeti nasılmış, (o zaman) fark edersin.]

Sararmış yüz, aşırı üzüntünün göstergesidir. Buna sebep ise sevilene/sevgiliye vedadır (Yalçınkaya, 2023: 103). Şair, veda rengini saman sarısı olarak nitelerken, aynı zamanda veda edendeki fiziksel ve psikolojik tezahürüne göndermede bulunur.

Sevgiliden ayrılığa dair olan buraya kadarki beyitlerde, veda eden (özne) âşık, veda edilen (nesne) ise sevgilidir. Âşığın sevgili ile bağının aşk üzerine olumlu olduğu malumdur. Bu da, neticede kederi doğurur. Şairler de bunu ifade için çeşitli yollara başvurmuşlardır. Buraya kadarki örnekleri, klasik veda örnekleri olarak nitelemek mümkündür.

Veda nesnesinin değiştirilmesiyle şairlerin çeşitli kompozisyonlar oluşturdukları yukarıda ifade edilmişti. Yenişehirli Avnî, “elvedâ” redifli gazeliyle, âşığın aşk yolunda veda ettikleri hususunda ihtiva ettiği çeşitlilikle, bunun bir örneğini verir:

Pâ-be-râh-ı kûy-ı aşkum ey dil ü cân elvedâ

Elvedâ ey akl u neng ü sabr u sâ mân elvedâ

[Ey dil ve can, aşk köyüne yola çıkıyorum, elveda! Elveda, ey akıl, şöhret, sabır ve huzur, elveda!]

Deyr-i aşka yol görindi bir büt-i bî-dîn için

Ey harâbât elvedâ ey bezm-i rindân elvedâ

[Dinsiz bir put için aşk kilisesine yol göründü. Ey harabat elveda, ey rintlerin meclisi elveda!]

Ben cünûn sahrâsına yâ Hû diyüp itdüm sefer

Ey künişt ü hânkâh ey küfr ü î mân elvedâ

[(Aşk) delilerinin çölüne “Yâ Hû” deyip yola çıktım; ey Mecûsî mabedi ve tekkesi, ey küfür ve iman elveda!]

Âhiret hakkı helâl olsun ben itdüm azm-i râh

Şâd olun şâd ey kilâb-ı kûy-ı cânân elvedâ

[Ey sevgilinin diyarının köpekleri, elveda! Ben (aşk çölüne) yola çıktım; ahiret hakkım helal olsun; mutlu olun.]

Avnî-i ber-murâda ben de itdüm iktidâ

Elvedâ ey dehr-i dîn ey gam hezârân elvedâ (Yenişehirli Avnî, g. 195)

[Ben de muradına eren Avnî'ye uydum, elveda ey alçak dünya, ey gam binlerce elveda!]

Aşk çölüne yola çıkan âşık; birinci beyitte dil, can, akıl, şöhret, sabır ve huzura; ikinci beyitte harabat ve bezm-i rindâna; üçüncü beyitte künişt ve hânkâh ile küfür ve imana; dördüncü beyitte

sevgilinin diyarının köpeklerine; beşinci beyitte alçak dünya ve gama binlerce elveda eder. Dolayısıyla âşık sıfatıyla şair, aşk çölüne (yokluk çölüne) gitmeye karar vermiş ve her şeye veda etmiştir. Fenafillâh makamı da denilen bu yerde, kalbi mâsivâdan, yani Allah'tan başka her şeyden temizlemek, her şeyden vazgeçmek, her şeye veda etmek gerekir. Âşığın yolu, râh-ı bî-kaydânedir. Bu yüzden Ahmed Nâmî'nin dediği gibi âşık, *şevk ile evvel kademde cümleye eyler vedâ* (g. 219/2). Ayrıca beyitlerde dikkat edilirse vedadan ziyade “elveda” kelimesi tercih edilmiştir. Elveda, yerine göre kesin ve geri dönüşü olmayan ayrılığa işaret edebilmektedir (Coşar, 2011: 16). Bu bağlamda düşünüldüğünde âşığın aşk yoluna girdikten sonra her şeye vedası, daha anlamlı hale gelir.

Yenişehirli Avnî, yine “elveda” redifli 196. gazelinde, bu kez hem veda öznesini hem de veda nesnesini tenasüp oluşturacak biçimde farklı kullanarak özgün beyitlere imza atar. Aşağıdaki beyitte, gül bahçesi kompozisyonu içerisinde bülbül, gül bahçesine veda eyler. Sebebi ise gülfidanının dibini kargaların zapt etmesidir:

Gül gitti pâ-y-ı gül-büni zabt itdi zâglar

Bülbül aceb mi itse gül-istâna elvedâ (Yenişehirli Avnî, g.196/4)

[Gül gidince, gülfidanının dibini kargalar zapt etti; (bu yüzden) bülbülün gül bahçesine veda etmesine şaşmamak gerekir.]

Bülbülün vedasını, içinde bulunduğu koşullar nedeniyle zorunlu ve gerekli olması yönüyle, gayr-ı ihtiyari veda olarak nitelemek mümkündür. Benzer bir veda çeşidini aynı gazelin üçüncü ve dördüncü beytinde de görmek mümkündür. Üçüncü beyitte vedâ öznesi zâhid, mezheb ve imana veda eder. Veda sebebi ise sevgilinin zülfüdür:

Zünnâr-ı bendî-i gam-ı zülfiyle ol mihrün

Çok zâhid itdi mezheb ü îmâna elvedâ (Yenişehirli Avnî, g. 196/3)

[O güneş (yüzlü sevgilinin), zülfünün gam zünnarını bağlamakla çok zahid mezheb ve imana veda etti.]

Dördüncü beyitte ise veda öznesi Hızır, veda ettiği ise çeşme-i hayvândır. Buna sebep de yine sevgili, onun yeni çıkan ayva tüyleridir:

Câ'iz ki hatt-ı sebz-i lebün âşkâr olup

İtdürse Hızra çeşme-i hayvâna elvedâ (Yenişehirli Avnî, g. 196/2)

[(Ey sevgili), dudağının taze ayva tüyleri âşikâr olunca Hızır'a âb-ı hayât çeşmesine veda ettirmesi mümkündür.]

İki beyitte de dikkat edilirse, vedaya sebep sevgilinin güzellik unsurlarıdır. Bu noktada dikkatlerden kaçmaması gereken husus, veda eden Zâhid'in, genel algıda vazgeçmesinin mümkün olmadığı mezheb ve imana; Hızır'ın da âb-ı hayât çeşmesine veda etmiş olmasıdır. Bunu sağlayan, tabii ki, sevgilinin güzellik unsurlarının etkileyciliğidir. Amaç da, bunu vurgulamaktır. Bu bağlamda, Zâhid ve Hızır'ın bu vedalarını da, mevcut koşullar içinde gayr-i ihtiyari veda olarak nitelemek mümkündür.

Gazelin mahlas beytinde ise sevgiliyi görmenin getirdiği yine gayr-i ihtiyari bir veda söz konusudur. Bu kez veda eden uyku, veda edilen ise ağlayan gözlerdir:

Avnî o mâh-ı bî-bedeli gördüğüm gice

Hâb eylemişdi dîde-i giryâna elvedâ (Yenişehirli Avnî, g. 196/5)

[Ey Avnî, o eşsiz ay (gibi güzel sevgiliyi) gördüğüm gece uyku, ağlayan gözlerime veda etmişti.]
Beyit, ağlayan kişinin zaten gözüne uyku girmesi mümkün değildir, mantıksal zeminine dayanır.
Uygunun gözlere veda etmesi, sevgilinin güzelliği sebebiyledir.

Fuzûlî ise sevgilinin cemalinden örtüyü kaldırmasıyla huzur, akıl ve imana veda ettiğini söyleyerek daha estetik bir söyleme imza atar:

Ol büt-i ser-keş gelir salmış cemâlinden nikâb

Ey selâmet el-firâk ey akl u dîn el-vedâ (Fuzûlî, g. 142/5)

[O asi put gibi güzel sevgili, cemalinden örtüyü kaldırmış gelir; ey huzur elveda, ey akıl ve din elveda!]

Beyitte “Mecnun” mazmunun olduğunu söylemek mümkündür. Sevgilinin cemalini gören âşığın aklı başından gider. O ândan sonra mecnun biri için dinin bir geçerliliği olmadığı gibi huzura da veda eder.

Vahyî, sevgilinin başka bir güzellik unsurunu işlediği veda ile ilgili beytinde, sevgilinin lal gibi dudağının şarabıyla neşeli olanın hayâ ve hicaba veda ettiğini belirtir:

Neş‘e-yâb-ı bâde-i la‘l-i leb-i dildâr olan

Eyler elbette hicâb ile hayâya el-vedâ (Vahyî, g. 147/4)

[Sevgilinin lal gibi dudağının şarabıyla neşeli olan, hicap ve hayâya elbette veda eyler.]

Ahmedî ise sevgilinin güzellik unsurları zülf ve gözünün tesirini konu aldığı aşağıdaki beytinde, zühd ve takva ile akıl ve dine veda eyler:

Zülfde böyle kemîn ü gözde bu resm-ile kîn

El-firâk iy zühd ü takvâ el-vedâ ey akl u dîn (Ahmedî, g. 499/1)

[(Sevgilinin) zülfünde böyle puslu ve gözünde bu hile ile kin (karşısında), ey zühd ve takvâ elveda, ey akıl ve din elveda!]

Sevgilinin güzellik unsurlarının etkileyciliğinin vurgulandığı bu beyitlerde, dikkat edilirse veda eylemi şairlerin amacına hizmet eden bir araçtır. Şairler, veda kavramını nidanın peşi sıra kullanarak hem vurguyu arttırmışlar hem de sevgilinin güzellik unsurunun tesirini pekiştirmişlerdir. Bunun yanında, özellikle veda edilenler noktasında tenasüple şiirlerine dâhil ettikleri soyut kavramlarla hem veda kavramını estetik boyuta taşımışlar hem de veda nesnesi hususunda çeşitlilik oluşturmuşlardır.

3. Veda Etme Biçimleri

Klasik Türk şiiri şairleri, veda kavramını işledikleri beyitlerinde veda biçimlerine de yer vermek suretiyle, hayallerini zenginleştirmişlerdir. Bu anlamda helalleşmek, sözle veda ve el öpmek şeklinde veda biçimlerine beyitlerde tesadüf edilir.

3.1. Helalleşmek

Helalleşmek, ayrılık sırasında karşılıklı olarak haklarını bağışlamaktır (Ayverdi, 2007: 451). İslam dininde kul hakkı anlayışı sebebiyle bu davranış şekli, özellikle veda ânında çok sık sergilenir. Yenişehirli Avnî, aşağıdaki beytinde sevgilinin diyarının köpekleriyle sözlü olarak helalleşerek vedalaşır:

Âhret hakkı helâl olsun ben itdüm azm-i râh

Şâd olın şâd ey kilâb-ı kûy-ı cânân elvedâ (Yenişehirli Avnî, g. 195/4)

[Ey sevgilinin diyarının köpekleri, mutlu olun. Ben yola çıktım, ahiret hakkım helal olsun. Elveda!]

Âşık, sevgilinin diyarının köpekleriyle yalnızca vedalaşmaz; hem helalleşir hem de iyi dilekte bulunur. Buradan anlaşıldığına göre âşığın, onlarla helalleşecek derecede dostluğa dayalı birlikteliği olmuştur.

Bir veda şekli olarak helalleşmenin arka planında, özne ile nesne arasında olumlu manada bir birliktelikten söz etmek mümkündür. Buna bağlı helalleşmenin arka planında, bir daha görüşmeme, birlikte olamama ihtimalinin göz önünde bulundurulduğunu söylemek yanlış olmaz. Nevi-zâde Atâyî, sevgiliyle vedalaşırken helalleşmesine şaşırılmamak gerektiğini belirttiği beytinde, sebebini şöyle açıklar:

Dil-ber vedâ iderken n'ola helalleşirse

Zîrâ bilür komaz sag ben zârı derd ü hasret (Nevizâde Atâyî, g. 15/4)

[Sevgili veda ederken helalleşirse buna şaşmamak gerekir. Zira dert ve hasretin, inleyen beni (sonunda) öldüreceğini bilir.]

Aşk derdinin ve sevgiliden ayrılığın dayanılmazlığına vurgu yapılan beyitte âşık, sevgilinin helalleşmesinden de ölüme gittiğinin farkındadır.

3.2. Sözle Veda

Türkçede veda sözleri çok ve çeşitlidir. Birçoğu kalıplaşmış olan bu sözler genellikle dua, iyi dilek ve temenniler şeklindedir. Hoşça kal, esen kal, sağlıcakla kal, her şey gönlünce olsun, selametle kal/git, Allah'a emanet ol, Allah'a ismarladık bunlardan bazılarıdır (Coşan, 2011: 15). Veda edilene söylenen bu tarz sözler, veda öncesi oluşan sevgi bağının tezahürüdür. Hecrî, hem veda edilenin farklı bir örneğini verdiği hem de veda ediş şekli itibarıyla oldukça özgün aşağıdaki beytinde, şairin gönlü saba yeline şöyle veda eder:

Deşt-i gamda dil sabâ-y-ıla vedâ edüp dedi

Âkıbet derd-ile hâk oldum yürü sen kal esen (Hecrî, g.111/4)

[Gönül, gam çölünde saba yeli ile vedalaşıp “Ben sonunda dert ile toprak oldum, haydi sen esen kal!” dedi.]

Gam çölünde gönlün, saba yeli ile vedalaşması, ona iyi dilekte bulunması, önceki birlikteliklerinin mahiyetini ortaya koyar niteliktedir. Gönlün toprak olması, vedanın ölüm ânında yapıldığının göstergesidir. Gönlün, bu esnada saba ile vedalaşırken söylediği “esen kal” ifadesinin hem dua cümlesi olması hem de rüzgâr için geçerli olması beyti estetik seviyeye taşıyan bir unsur olarak yerini alır.

3.3. El Öpmek

El öpmek, saygı ifadesi bir davranış şeklidir. Yaş ya da statü olarak küçük olan büyük olanın elini öper. Genelde selamlaşmada icra edilen bu davranış Selikî'nin aşağıdaki beytinde veda ederken kullanılır. Âşığın el öpmeyi dilemesi, sevgiliye veda etme, ona son bir kez dokunma arzusu sebebiyledir:

Ok gibi atsan yabana etmezem hergiz nizâ'

Tek elün öpmek nasîb olsun bana rûz-ı vedâ (Selikî, g.31/1)

[Ok gibi beni yabana atsan asla karşı çıkmam; yalnızca veda gününde elinden öpmek bana nasip olsun yeter.]

Sonuç

Klasik Türk şiiri şairlerinin vedayı temelde iki şekilde beyitlerine konu edindikleri müşahede edilir. Kederi doğuran veda, sevgi bağı temelinde gerçekleşir. Vedanın yaygın şekli de budur. Mutluluğu doğuran veda ise genel algının aksine, olumsuz bağı olduğu nesnelere yöneliktir. Üçüncü veda ise aslında diğerlerinden çok farklı bir veda olmamakla birlikte, eylemin gayr-ı ihtiyari yapılması yönüyle onlardan ayrılır.

Veda çeşitleriyle ilgili, şöyle bir çıkarım yapmak mümkündür: Kederi doğuran vedada ayrılık bir kopuştur. Sevgi bağıyla birbirine bağlı özne ve nesne istemsizce birbirinden ayrılır. Neticesinde oluşan hasret, aradaki bağı duygu boyutunda devamıdır. Mutluluğu doğuran vedada ise ayrılık bir kurtuluştur. Bu anlamda vedanın, arzu edilen bir amaca dönüştüğü söylenebilir. Getirdiği mutluluk da buna bağlıdır. Gayr-ı ihtiyari yapılan vedada ise ayrılık, bir yitiriş bir vazgeçişir. İstemsizce, bazen gereklilikten bazen de zorunluluktan yapılır.

Görüldüğü üzere şairler, gerçek hayattaki bir eylemi estetik süzgeçten geçirip edebî hale getirmişlerdir. Örneklere dikkat edilirse şairler, yaygın veda şeklinde dahi, onu gerçek hayatta olduğu gibi, herkesin ilk anda aklına gelen şekliyle değil, onu işleyip estetik süzgeçten geçirerek şiirlerine konu etmişlerdir. Bununla da yetinmemişler, onu iki farklı biçimde daha kullanmak suretiyle kavramın anlam alanını genişletmişler ve kavrama yeni boyut kazandırmışlardır.

Klasik Türk şiiri şairleri, vedayı birçok farklı yönüyle, birçok farklı kompozisyon içerisinde kullanmışlardır. Özellikle veda nesnesinin farklı kullanımları itibarıyla zikredilen örnekler bunun açık delilleridir. Şairler, veda ile ilgili, veda biçimlerini de ihmal etmemişler, az da olsa onun da örneklerini vererek hayallerini zenginleştirmişlerdir.

Kaynakça

- Ahterî Mustafa Efendi (2009). *Ahterî-i Kebir*, (haz. Kırkılıç, H. A., Sancak, Y.), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akalın, Ş. H. vd. (2005). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akdoğan, Y. (haz.) (t.y.). *Ahmedî Dîvân*, Ankara: KTB E-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78357/ahmedi-divani.html>. Erişim Tarihi: 26.04.2023.
- Akyüz, K. vd. (haz.) (1958). *Fuzûlî Türkçe Divan*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Arslan, M. (haz.) (2018). *Şeref Hanım Dîvânı*, Ankara: KTB E-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-215362/seref-hanim-divani.html>. Erişim Tarihi: 26.04.2023.
- Ayverdi, İ. (2007). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Coşar, M. (2011). “Şarkılarla Veda”, *Veda*, ed. Gürsoy Naskali, E. İstanbul: Tarihi Kitabevi.
- Cûdî, İbrahim Efendi (2006). *Lügat-ı Cûdî*, (haz. Parlatır, İ., Tezcan Aksu, B., Tufar, N.), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Demirel, Ş. (haz.) (2017). *Şehrî Dîvânı*, Ankara: KTB, E-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-197364/sehri-divani.html>. Erişim Tarihi: 26.04.2023.
- Devellioğlu, F. (2005). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara: Aydın Kitabevi.
- Güleç, C. (2014). “Ney Neden Feryat Eder?”, *Psikeart Ayrılık Özel Sayısı*, S. 34, Temmuz-Ağustos.
- Güneş, K. (2021). *Arapça-Türkçe Sözlük*, İstanbul: Mektep Yayınları.
- Karaköse, S. (haz.) (2017). *Nev‘i-zâde Atâyî Dîvânı*, Ankara: KTB E-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194357/nevi-zade-atayi-divani.html>. Erişim Tarihi: 25.04.2023.
- Kaya, B. A. (haz.) (2017). *Azmizâde Hâletî Dîvânı*, Ankara: KTB E-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR->

196456/azmizade-haleti-divani.html. Erişim Tarihi: 26.04.2023.

- Sami, Şemsettin (1989). *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Tarancı, C. S. (2005). *Otuz Beş Yaş -Bütün Şiirleri-*, derleyen: Bezirci, Asım, İstanbul: Can Yayınları.
- Taş, H. (haz.) (2017). *Vahyî Dîvânı*, Ankara: KTB E-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194335/vahyi-divani.html>. Erişim Tarihi: 26.04.2023.
- Turan, L. (1998). *Yenişehirli Avnî Bey Dîvânı'nın Tahlîli Tenkitli Metin*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Üst, S. (haz.) (2017). *Edirneli Nazmî Dîvânı*, Ankara: KTB E-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-206284/edirneli-nazmi-divani.html>. Erişim Tarihi: 26.04.2023.
- Yalçınkaya, Ş. (2023). “Ölümlle Gelen Bir Veda Ânının Gazeli -Tokatlı Kânî'nin Veda Gazeli-”, *Bizim Külliye*, S. 94, Aralık-Ocak-Şubat, s.102-105.
- Yazar, İ. (haz.) (2012). *Kânî Dîvânı*, Ankara: KTB E-Kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55833,3-kani-divanipdf.pdf?0>. Erişim Tarihi: 23.04.2023.
- Yenikale, A. (haz.) (2017). *Ahmed Nâmî Dîvânı*, Ankara: KTB E-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196583/ahmed-nami-divani.html>. Erişim Tarihi: 25.04.2023.
- Zülfe, Ö. (haz.) (2009). *On Altıncı Yüzyıl Şairi Selîkî ve Şiirleri*, Ankara: KTB. <https://docplayer.biz.tr/11455481-On-altinci-yuzyil-sairi-seliki-ve-siirleri-omer-zulfe.html>. Erişim Tarihi: 23.02.2023
- Zülfe, Ö. (haz.) (2010). *Hecrî Dîvânı*, Ankara: KTB, E-kitap. <https://www.fikriyat.com/ekitap/detay/hecr-dvni/152>. Erişim Tarihi: 26.04.2023.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Fidan, M. (2023). "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Cadı İsimli Romanının Fantastik Edebiyat Açısından İncelenmesi", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 412-423.

Mehmet FİDAN*

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Cadı* isimli Romanının Fantastik Edebiyat Açısından İncelenmesi**

An Examination of Hüseyin Rahmi Gürpınar's Novel The Witch (Cadı) in Terms of Fantastic Literature

ÖZ


Bu çalışmada Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Cadı* isimli eserinin fantastik edebiyat bağlamında değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu doğrultuda eser fantastik edebiyatın asıl türünü oluşturan fantastik ve bu türe yakın diğer türler olan tekinsiz ve olağanüstü bağlamında değerlendirilmiştir. Değerlendirme sırasında bir eserin fantastik türü kapsamında yer alabilmesi için gerekli bir ölçüt olan fantastik kararsızlık süreci temel alınmıştır. Ayrıca eserde yer alan olağanüstü öğeler de incelenmiştir. Burada amaç belirtilen öğelerin kurguya hangi yönden katkı sağladığını saptayabilmektir. Yapılan incelemeler sonucunda eserde olağanüstü öğelerin özellikle gizem ve korku nitelikleri ile okuyucuya sunulduğu görülmüştür. Eserin başlangıcından itibaren görülen fantastik kararsızlık sürecinin Kadir Bey'in mektubu ile mantıklı bir çözüme kavuşması eserin hangi tür kapsamında yer aldığı belirlenmesine katkı sağlamıştır. Bu doğrultuda eserin fantastik türüne yakın ana türlerden olan "tekinsiz", alt türlerden ise "tekinsiz fantastik" kapsamında yer aldığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca eserin bazı nitelikleri ile fantastik türüne de yaklaştığı tespit edilmiştir. Özellikle konakta Şükriye Hanım'ın babasının başına gelen olağanüstülüklerle yönelik mantıklı açıklamanın bulunmaması fantastik kararsızlığa sebep olan temel öğedir. Ancak bu durumun eserin genelinde yer alması ve yaşanan olayların mantıklı açıklamasının bulunması sebebiyle eserin fantastik türünde yer almadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Fantastik edebiyat, Tekinsiz, Olağanüstü.

ABSTRACT

In this study, Hüseyin Rahmi Gürpınar's work named *the Witch (Cadı)* was evaluated in the context of fantastic literature. In this direction, the work has been evaluated in the context of the uncanny and the marvelous and other genres close to this genre, which constitute the main genre of fantastic literature. During the evaluation, the fantastic uncertainty process, which is a necessary criterion for a work to be included in the fantastic genre, was taken as a basis. In addition, marvelous elements in the work were also examined. The aim here is to determine in which way the specified elements contribute to the fiction. As a result of the examinations, it was seen that marvelous elements in the work were presented to the reader, especially with their mystery and horror qualities. The fantastic events seen from the beginning of the work are explained realistic perspective by Kadir Bey's letter at the end of the novel. This result contributed to the determination of the genre of this novel. In this direction, it has been concluded that the work is within the scope of uncanny, which is one of the main genres close to the fantastic genre, and uncanny - fantastic from the sub-genres. In addition, it has been determined that this novel is close to the fantastic genre with some of its qualities. The lack of a realistic perspective for the extraordinary events that happened to Şükriye Hanım's father, especially in the old house, is the main element that causes fantastic uncertainty. However, it has been concluded that the work is not in the fantastic genre, since this situation is not included in the work in general and there is a realistic explanation of the events experienced.

Keywords: Hüseyin Rahmi Gürpınar, Fantastic literature, Uncanny, Marvelous.

* Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi, fidanm3838@gmail.com  ORCID: 0000-0002-9347-2992

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 01.02.2023 Kabul Tarihi: 07.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1246024

Giriş

Hüseyin Rahmi Gürpınar, kaleme aldığı birçok eserle Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından birisi olarak kabul edilmektedir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yazarlığa bakış açısının ve üslubunun temellenmesinde dönemin bilimsel, felsefi, sosyal, edebî vb. koşulları etkili olmuştur. Onun etkilendiği aydınlardan birisi de Ahmet Mithat Efendi'dir. Tanpınar (2013: 447) Tanzimat döneminin üretken yazarlarından birisi olan Ahmet Mithat'ın, eserlerinde halkın seviyesine uygun bir hitap tarzını benimseyerek yazdığı metinler aracılığıyla okuyucusu ile âdeta “yârenlik” yapabildiğini belirtir. Gündüz (2013a: 39), Ahmet Mithat'ın bu dönemde yazıları vasıtasıyla halkı eğitmeyi amaçladığını ve onun bu üslubundan etkilenen romancılardan birisinin de Hüseyin Rahmi Gürpınar olduğunu ifade eder. Bu konuda Gündüz (2013a: 20), Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın da eserleri aracılığıyla benzer bir görevi yani halkı eğitmeyi amaçladığını ve bu doğrultuda toplumun batıl inançlarının, yanlış değerlerinin düzeltilmesini hedeflediğini belirtir. Nitekim yazar, *Gulyabani*, *Cadı* gibi eserlerinde “geleneksel inanış tarzı” karşısında “pozitivist dikkati” ön plana çıkararak (Gündüz, 2013a: 377) batıl inanışlara eleştirel ve alaycı bir üslupla değinir (Enginün, 2013: 320). Özlük (2011: 69) yazarın bu türdeki eserlerinden biri olan *Gulyabani*'de “fırsatçı insanların, iyi niyetli kişileri boş inançlar aracılığıyla nasıl kandırma girişiminde bulduklarını” ortaya koymayı amaçladığını belirtir. Yazarın romanlarının ana fikirlerinde etkisinde olduğu edebî felsefenin etkileri gözlenebilmektedir (Eryılmaz ve Kalaycıoğulları, 2018: 136). Eserlerinde toplumu bütün yönleriyle ele almaya çalışan yazarın “realist” ve “natüralist” akımların etkisinde olduğu görülür (Enginün, 2013: 311; Kerman, 2009: 152). Enginün (2013: 311) yazarın bu doğrultuda “Emile Zola'nın deneysel roman anlayışını ve naturalizmi” benimsediğini belirtir. Gündüz (2013a: 39; 2013b: 419), Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserlerinde okuru eğitime, “okuru bilgilendirme alışkanlığından” vazgeçmediğine vurgu yaparak onun bazen romanın kurgu düzeninden koparak çeşitli ilmî, felsefi konularda bilgilendirme yapmasındaki amacının “entelektüel zümre oluşturmak” ya da “yeni bir aydın tipi yaratmak” olduğunu ifade eder. Yazarın eserlerinde kullandığı kurgu düzenine yönelik dönemde çeşitli eleştirilerin de olduğu görülür. Demirkaya (2015: 3-9) Gürpınar'ın *Cadı* isimli romanı üzerinden Şahabeddin Süleyman'ın başlattığı tartışma sürecinde, bu eserin (*Cadı*) yazarın önceki eserlerine göre daha başarısız bulunduğunu belirtir ve bu doğrultuda –yazar da dâhil olmak üzere- Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın edebî kişiliğini savunan ve eleştiren çeşitli görüşleri sıralar. Boratav (1945: 212) Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı "Türk romanının ilk büyük hamlesini yapmış" biri olarak görür ve onun eserleri vasıtasıyla Türk edebiyatına önemli etkilerinin olduğunu ifade eder. Bu etkilerden birinin de batıl inançların sunumunda kullanılan korku ögesi ve olağanüstü öğeler yönünden olduğu söylenebilir. Elkılıç (2021: 79) gotik tarzda korku temasının Türk edebiyatında Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserleri ile başladığını ifade ederek buradaki merak unsurunun da okuyucuyu eğitmeye yönelik olduğunu belirtir. Aslan (2011: 643-644), Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında genel olarak fantastik öğeleri kullandığını ancak bu eserlerin tamamıyla fantastik edebiyatın sınırları içerisinde kabul edilemeyeceğini belirterek yazarın özellikle *Ölümler Yaşıyor mu?* adlı eserinin fantastik kurgusuyla Türk fantastik edebiyatı açısından önemli olduğunu vurgular. Koşar (2005: 76), Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Cadı* isimli romanın da bulunduğu eserlerinde “bâtıl inançları mizahî bir şekilde” eleştirdiğini belirtmektedir. İldeş (2009: 816-817) bu türden eserlerin kurgulanmasında olaylara “pozitivist” bir bakış açısıyla yaklaşanlar ile batıl inançların etkisinde olanların bir çatışma unsuru olarak

kullanıldığını ifade eder. Ayrıca yazarın batıl inançları işlediği eserlerinde yer alan kadınların durumunun, dönemdeki kadınların eğitim seviyesi açısından ele alındığı da görülmektedir (Duran Oto, 2017: 287). Yazarın eserlerinde olağanüstülüğü yukarıda belirtilen amaçlar (batıl inançları eleştirisi) doğrultusunda kullandığı görülmektedir. Bu durum eserlerde kullanılan olağanüstü unsurların hangi yapısal özellikler doğrultusunda tasarlandığını ön plana çıkarmaktadır.

Edebiyatta “fantastik” kavramı ile eserin özelliklerini taşıdığı tür belirtilmek istenir (Todorov, 1975: 3). Bu tür eserlerde olağanüstü öğelerin temel amaç olarak kullanıldığı görülür (Uğur, 2010: 135). Todorov (2012: 31) fantastiğin tanımını yaparken, eserin kurgusunda bulunan olağanüstü öğelerin sınıflandırılmasındaki durumuna dikkat çeker. Todorov’a (2012: 31) göre okurun ve metnin kahramanlarının gerçek yaşam koşulları sürecinde ortaya çıkan bu olağanüstülüklerin gerçekte yaşanıp yaşanmadığı konusundaki kararsızlığı, bir eserin fantastik edebiyat sınırlarına dâhil olmasını sağlamaktadır. Olağanüstülüklerin nedeninin düşe veya gerçekten yaşanmışlığa bağlanması, bu eserin “tekinsiz” ve “olağanüstü” şeklinde anılan fantastiğe yakın diğer türlerin kapsamına girmesine neden olmaktadır (Todorov, 2012: 31). Bir eserin fantastik olabilmesi için kurgunun öncelikli olarak gerçek yaşama yönelik olması, bu gerçeklik sürecinde sebebi açıklanamayan olağanüstülüklerin kahramanlarda ve okuyucuda “kararsızlık” süreci oluşturması gerekmektedir (Todorov, 2012: 39). Eserde okuyucuyu temsil eden kahraman, yaşanan olağanüstülüğü mantıklı bir şekilde açıklayabiliyorsa eser “tekinsiz”; açıklayamıyorsa “olağanüstü” türünün kapsamına girmektedir (Todorov, 2012: 47). Ayrıca bu türlerin fantastik edebiyata yakınlık derecesini belirleyen alt türleri de bulunmaktadır. Bu türler içerisinde yer alan tekinsiz fantastikte olağanüstülüklerin mantıklı bir açıklaması bulunurken, saf tekinsiz türünde ise nispeten korku edebiyatının kurgu yapısı ile karşılaşılır. Fantastik olağanüstüde olağanüstülükler olduğu gibi kabul edilir; peri masallarının kurgusunun da olduğu saf olağanüstüde ise yaşanan olağanüstülükler eserin doğası gereği sıradan bir durum olarak karşılır (Todorov, 2012: 57-59). Bu çalışmada incelenen eserin genel kurgusu yeniden dirilmeye yönelik olduğu için bu olağanüstü öğenin niteliklerine de değinmek gerekmektedir. Jung’a göre (2003: 52-55) yeniden diriliş (arketipi) süreçleri beş farklı biçimde olabilmektedir. Bu süreçler yaşam sürecinde ruhun başka bir vücuda geçerek yaşamın uzaması; bir insan vücudunda yeniden doğuş olarak da adlandırılan reenkarnasyon; kişinin diriliş, dönüşüm şeklinde de adlandırılan başka bir varlık şeklinde dirilmesi; yaşam süreci içerisinde yeniden doğuş; ayin gibi çeşitli törenlerle dönüşüme uğrama şeklinde olabilmektedir (Jung, 2003: 52-55). Bu kapsamda incelenen eserde yeniden dirilmeye yönelik tespitlerde de bulunulmuştur.

Bulgular

Bu çalışmada Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Cadı* isimli eseri olağanüstü nitelikler ve bu nitelikler açısından ön plana çıkan fantastik kararsızlık süreci yönünden değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda çalışma sürecinde “yazılı materyallerin analizinde” kullanılan “doküman incelemesi tekniğine” başvurulmuştur (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 187). Fantastik kararsızlık sürecinin tespit edilmesinde Todorov’un (2012) fantastik edebiyatın kapsamına yönelik açıklamaları ölçüt olarak kullanılmıştır. Yorumlamalarda olağanüstü kavramı ile gerçek yaşam koşullarına uygun olmayan durumlar ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda olağanüstü öğeler ana temalar olarak belirlenerek bu temalar dâhilinde yorumlamalar yapılmıştır.

Romanın genel kurgusu kocasının vefatı üzerine dayısı ve yengesiyle yaşamaya başlayan Fikriye Hanım'ın, yengesi aracılığıyla Naşit Nefi Efendi ile evlendirilmeye çalışılması ve bu durumla bağlantılı iç içe geçmiş olaylar şeklinde tasarlanmıştır. Bu iç içe geçmiş olaylar Fikriye Hanım'ın Naşit Nefi Efendi ile evlenmeye ikna edilme süreci ve Naşit Nefi Efendi'nin eski eşi Şükriye Hanım'ın başından geçen olağanüstülükler şeklindedir. Eserde kurgu Fikriye Hanım'ın Naşit Nefi Efendi ile evlendirilme sürecinde bazı gariplikler olduğuna yönelik duyum alması üzerine Naşit Nefi Efendi'nin eski eşi Şükriye Hanım'la bu konuda konuşması ve Şükriye Hanım'ın da ona başından geçen olağanüstü olayları anlatması şeklindedir. Eserde Naşit Nefi Efendi'nin ilk eşi olan Binnaz Hanım'ın yeniden dirilmesi –eserdeki tabiri ile cadı olması– üzerine olaylar kurgulanmıştır. Binnaz Hanım'ın çeşitli vasıtalarla Şükriye Hanım'ı evlilikten soğutmasına yönelik olaylar ana kurguyu oluşturmaktadır. Yaşanılan olağanüstülüklerin eserdeki kahramanlar tarafından mantıklı bir izaha dayandırılmadığı görülür; ancak Arâm-ı Dil Hanım'ın büyük oğlu Kadir Bey'in olayların mantık dâhilindeki çözümüne yönelik mektubu ile eser sonuçlandırılır. Eserde yer alan olağanüstü öğeler ve fantastik kararsızlık sürecine yönelik tespitler başlıklar şeklinde yorumlanmıştır.

1. Olağanüstü Olaylar

Eserin kurgusu olağanüstü olaylar bağlamında incelendiğinde süreç boyunca okuyucuda gizem, merak düşüncelerinin canlı tutulmaya çalışıldığı görülmektedir. Olağanüstü olaylar eserde ana karakter olarak da söylenebilecek, yeniden dirildiğine inanıldığı için cadı olarak anılan Binnaz Hanım ve onun gizemli öyküsü etrafında şekillenmektedir. Eserin sonunda Binnaz Hanım'ın yeniden dirildiğine yönelik yaşanılanların bir kurgudan ibaret olduğunun ortaya çıkmasına rağmen, özellikle eser boyunca gizem ve korkunun bu olağanüstü öge bağlamında ele alınmış olması sebebiyle bu durum değerlendirilmiştir. Eserde yeniden dirilişe dair çeşitli işaretler (Naşit Nefi Efendi'nin yeni eşinin taşlıkta ölü bulunması, çocuklara kimin getirdiği belli olmayan yemişler, tehdit mektupları, mezar taşındaki yazı, ruh çağırma seansı, Şükriye Hanım'a ve babasına cadının görünmesi, kilitli dolaptaki eşyaların kaybolması vb.) okuyucuya sunulmuştur. Bu açıdan yeniden dirilişe yönelik ilk işaretlerden birisi Binnaz Hanım'ın iki çocuğuna gelen yemişlerdir. Bu durum konak içinde gizemin artmasına ve “Bu kadar yiyecek, kudret helvası gibi çocukların önüne semadan inmiyordu ya?” gibi düşüncelerin oluşmasına sebep olur (Gürpınar, 2021: 76). Nitekim erkek çocuğun “Bu yemişleri bize annem getirir.” (Gürpınar, 2021: 77) ve “cadı annem” şeklindeki sözleri özellikle Şükriye Hanım olmak üzere ev halkında yeniden dirilme düşüncesinin oluşmasına neden olur (Gürpınar, 2021: 78). Özellikle evde çalışan hizmetçiler arasında bu durum bir gerçeklik olarak kabul edilir. Gülendam, “öksüzlere el kaldırma” diyerek Şükriye Hanım'ı çocuklara kötü davranmaması yönünde uyarır (Gürpınar, 2021: 83). İrfan Hanım ise “cadıyı... Ay estağrifullah merhumeyi taşlıkta iki defa gördüğünü” (Gürpınar, 2021: 99), ayrıca Binnaz Hanım'ın öldüğü gece kefeniyle eve geldiğine başkalarının da şahit olduğunu belirtir. Kilitli dolaptan mücevherlerin kaybolması ve dolabın içinden Binnaz Hanım'ın mücevherleri neden aldığına dair mektubunun çıkması da bir başka olağanüstü olaydır. Bu mektupta Binnaz Hanım'ın yazdığı düşünülen “Tecessüd-i ervaha inanmayanları bu ders ikaza kâfi değil midir?” ifadesinin yer alması, karakterler arasında olaylara daha mantıklı yaklaşıma çalışan Naşit Nefi Efendi'nin de düşüncelerinin olağanüstülüklerle inanma yönünde değişmesine neden olur (Gürpınar, 2021: 116). Naşit Nefi Efendi'nin ölen eşiyle ilgili “Yemin ederim ki kıskanıyor.” ifadesi bu durumun göstergesi

niteliğindedir (Gürpınar, 2021: 135). Ayrıca diğer mektuplarda Naşit Nefi Efendi ile Şükriye Hanım'ın aralarındaki gizli konuşmalarına da yer verilir. Aynı düşüncenin Şükriye Hanım'da da olduğu görülür ve o da olağanüstülükleri normal gibi karşılamaya başlar. Bu durum onun "Cadı karı, kocamı elimden aldı." sözlerinden anlaşılabilir (Gürpınar, 2021: 210). Ruh çağırma gecesinde yaşanan, koltuğun kendi kendine hareket etmesi, Şükriye Hanım'ın babasının elinin istemsizce yazı yazması, ticaret ortağıyla anlaşmalarının ortaya çıkması gibi durumlar da bir başka olağanüstülüklerdir. Diğer bütün olağanüstü olayların aksine eserin sonunda ruh çağırma gecesinde yaşanan olağanüstülüklerin mantıklı bir açıklaması yapılmamıştır. Nitekim Şükriye Hanım'a ve babasına gece görünerek onlara saldıran Binnaz Hanım kılığındaki kişinin aslında komşuları olduğu, mezarlıkta yaşandığı iddia edilen olaylarda ırgatbaşının para karşılığında yalan söylediği eser sonunda mantıklı bir şekilde açıklanır. Ruh çağırma gecesine yönelik mantıklı bir açıklamanın olmaması ise kararsızlık düşüncesinin oluşmasına neden olmaktadır. Bu durum kurguyu fantastik edebiyata yakınlığının tek özellik olarak belirtilebilir. Ancak eserin sonunda, yaşanan diğer olağanüstülüklerin mantıklı açıklamasının olması eserin tekinsiz fantastik niteliği taşımasını sağlamıştır.

2. Olağanüstü Mekânlar

Eserde olağanüstü olayların gerçekleştiği mekânların bazı nitelikleri ile ön plana çıktığı görülür. Bu özellikleri genellikle tenhalık, karanlık gibi nitelendirmek mümkündür çünkü olaylar gece ve genelde kimsenin olmadığı zaman dilimlerinde gerçekleşmektedir. Mekânlara olağanüstü nitelik kazandıran kişi cadı olarak nitelendirilen Binnaz Hanım'dır. Olayların ana mekânı Naşit Nefi Efendi'nin konağıdır. Şükriye Hanım'ın evlenmeden önce duyduğu söylentiler konak üzerindedir çünkü Naşit Nefi Efendi'nin ölen eşinin yeniden dirilip konağa gelerek "evi birbirine kattığı", "boğmak için ortaklarına hücum ettiği" söylenilmektedir (Gürpınar, 2021: 69). Söylentilere en başta inanmayan Naşit Efendi "Elhamdülillah burada öyle cin, peri gibi şeylerden eser yoktur." der ancak yaşanan olaylar onu da gariplikleri kabul etmeye zorlar (Gürpınar, 2021: 92). Binnaz Hanım'ın el yazısı ile gelen tehdit mektupları, eşyaların kilitli sandıklardan kaybolması, ruh çağırma seansı, Binnaz Hanım'ın Şükriye Hanım'a ve babasına gece görünmesi olayları konakta gerçekleşir. Bu özelliği ile anlatıcı konağı gizem ve korkunun ana mekânı haline getirir.

Eserde olağanüstü nitelikler taşıyan bir diğer mekân ise ormanlık ve taşlık alandır. Şükriye Hanım evliliğinin ilk günlerinde, Binnaz Hanım "bu kayaların arasından, bu loşlukların içinden, insandan ziyade... ine cine makar olan bu gizli yerlerden inip gelir" diye korkulu düşüncelere kapılır (Gürpınar, 2021: 75-75). Aynı zamanda bu mekânın korku ögesini artırmasındaki bir diğer sebep ise Naşit Nefi Efendi'nin Binnaz Hanım'ın ölümünden sonra evlendiği ilk eşinin bu bölgedeki taşlık alanda ölü bulunmasıdır.

Binnaz Hanım'ın defnedildiği mezarlığın da korku ve gizem teması ile eserde sunulduğu görülmektedir. Çocuklar kendilerine her gece yiyecekler getiren kişinin anneleri olduğunu ve onun "Rumelihisarı'ndaki mezarlıkta" oturduğunu söylerler (Gürpınar, 2021: 78). Binnaz Hanım'ın mezarının demir parmaklıklarla kilitli olması Şükriye Hanım'ı tedirgin eden bir başka husustur. Nitekim mezar taşında Binnaz Hanım'ın el yazısına benzeyen satırların bulunması, mezarlığın yanındaki inşaatta çalışan ırgatbaşının geceleri Binnaz Hanım'ı "Kaç defa gözümle gördüm." diye beyanda bulunması gibi durumlar ile mezarlığın olağanüstü özellikleriyle nitelendirildiği görülür (Gürpınar, 2021: 176).

3. Diğer Olağanüstü Ögeler

Anlatıcı eserin kurgusunda kişiler, mekânlar gibi durumlara ek olarak farklı niteliklere sahip olağanüstü öğelere de yer verir. Buradaki amacın eserin gizem ve korku ögesini desteklemek, aynı zamanda eleştirel olarak yaklaşılan hurafeleri de açıklayabilmek olduğu söylenilebilir. Eserde yer alan diğer olağanüstü öğelerden biri kedidir. Kedi, ana olağanüstü karakter olan Binnaz Hanım'ın yeniden dirilmesi bağlamında ele alınmıştır. Eserde "Cenaze evde yattığı gece üzerinden kedi mi atlatmışlar, ne yapmışlar? Zavallı hatun, -neuzübillah- işte cadı olmuş." şeklinde atıfta bulunan kediye, hurafe olarak adlandırılrsa da olağanüstü bir nitelik yüklediği söylenilebilir (Gürpınar, 2021: 56). Eserde bu özellikleriyle kedinin batıl inanç yönüyle yeniden dirilmede (eserdeki anlatım formuyla cadı olarak tekrar dirilme) bir araç olarak nitelendirildiği söylenilebilir.

Benzer şekilde yeniden dirilme bağlamında ele alınan bir başka canlı ise yılandır. Anlatıcının burada kediye ek olarak yılan da olağanüstü nitelikler yüklediği görülmektedir. "Yılanın da canı birden ziyade imiş. Yılan öldürüldükten sonra gece ayaza bırakılırsa gökte ilk yıldızı gördüğü zaman yine dirilirmiş." şeklinde özellikleri açıklanan bu öğede, ana kurgunun yeniden dirilme olduğu görülür (Gürpınar, 2021: 36). Bu vasıta ile anlatıcının eserin ana karakteri Binnaz Hanım'ın yaşadığı düşünülen süreci simgeleştirdiği de söylenilebilir.

4. Fantastik Kararsızlık Süreci

Eserin fantastik nitelikler açısından incelenmesinde olağanüstü öğelere ek olarak fantastik kararsızlık süreci de değerlendirilen bir diğer alandır. Eserde yer alan olağanüstü öğeler incelendiğinde yeniden dirilmenin eserin geneline hâkim olduğu görülmektedir. Fikriye ile konuşmaları sırasında yenge, çeşitli söylentilerle bu alan kapsamında örnekler sunar. "Yılanın da canı birden ziyade imiş. Yılan öldürüldükten sonra gece ayaza bırakılırsa gökte ilk yıldızı gördüğü zaman yine dirilirmiş." ifadesinde görüldüğü üzere yeniden dirilme bir efsane bağlamında çeşitlendirilmektedir (Gürpınar, 2021: 36). Eserde yer alan bir başka olağanüstü öğe iki canlılıktır. Yengenin bu bağlamdaki "Kadının alelade zamanında bir, gebelik vaktinde iki canı vardır." şeklindeki ifadesi bu duruma örnek olarak sunulmaktadır (Gürpınar, 2021: 36). Bu ifadenin olağanüstü olarak nitelendirilmesindeki sebep anne karnındaki bebekten ziyade anneye bu özelliğin yüklenmesinden kaynaklanmaktadır. Yani hamilelik süresince annenin fiziksel açıdan iki canlı olduğu ifade edilmeye çalışılmaktadır; ancak bu tarzda inanışları olan yengenin çıkarı uğruna kendisinden beklendiği tarzda davranmadığı da görülür. Gerçekten de onun asıl amacı, Fikriye'yi evlendirerek onu konaktan gönderebilmektir. Bu nedenle aslında düşünce tarzına uyan yeniden dirilme hikâyesine karşı çıkar. Bu durumu komşuları olan büyükhanımla yaptıkları tartışmalarında görmek mümkündür. Eserde Fikriye'yi Naşit Nefi Efendi ile evlilik konusunda uyarma görevi komşuları olan büyükhanıma (kocakarı) yüklenir. Buradaki olağanüstülük ise büyükhanımın gördüğü rüyadır çünkü daha önce olaya dair bilgisi olmamasına rağmen büyükhanım, Fikriye'nin evlenmesi halinde başına gelebilecekler hakkında uyarılır. "Merhume anacığın üç gecedir sırayla rüyama giriyor: Kızımın başına nara yakıyorlar. Git, kurtar. diye yalvarıyor." ifadesi bu duruma örnektir (Gürpınar, 2021: 54). Büyükhanım gördüğü rüya sonucunda Fikriye'yi yapmayı planladığı evlilik konusunda uyarmanı kendisine görev edinir. Bu durumun Fikriye'yi evlilikten vazgeçireceğini düşünen yenge, anlatılan olağanüstü olaylara inanmadığını belirtir. Bu doğrultuda büyükhanım, Fikriye ve yenge arasında gerçek, olağanüstü karşıtlığı oluşturulur. Anlaşılamayan temel konu ise Binnaz Hanım'ın

yeniden dirilip dirilmediğidir. Burada yengenin “Büyük hanım inanılacak bir şey değil ki, söyleyeyim. Bir masaldan, bir hayalden, şunun bunun uydurmasından ibaret boş dedikodular.” (Gürpınar, 2021: 55), “Bunca güngörmüş koskoca ak saçlı bir hanımsınız. Siz bu uydurma şeye inanıyor musunuz?” gibi ifadeleri yaşananlara karşı bakış açısını göstermektedir (Gürpınar, 2021: 56). Ayrıca yenge, Fikriye’yi evliliğe ikna etmek için de bu yönde çaba gösterir. “Böyle masallara inanıyor musun Fikriye?” ifadesinde görüldüğü üzere anlatılanların gerçeği yansıtmadığını belirtir ve büyükhanımın bunadığını ifade eder (Gürpınar, 2021: 59). Bu durumun göstergesi olarak da büyükhanımın “Cenaze evde yattığı gece üzerinden kedi mi atlatmışlar, ne yapmışlar? Zavallı hatun, -neüzübillah- işte cadı olmuş.” şeklindeki sözlerini kanıt olarak sunar (Gürpınar, 2021: 56). Yenge, cadı hikâyesi ile ilgili anlatılanların “iyi kalplilerin saffetleriyle eğlenmek için” uydurulduğunu düşünür (Gürpınar, 2021: 56). Ancak burada büyükhanım doğrudan bu hikâyeye inanmadığını, bu olayı duyduktan sonra kendisinin de ilk önce güldüğünü ancak olayı detaylandırdıkça ilginçliklerle karşılaştığını ifade eder (Gürpınar, 2021: 57). Bu durum eserde yaşandığı belirtilen olaylara yönelik hem kahramanların hem de okuyucunun şüphe ve kararsızlık duygusunu harekete geçirmektedir. Çünkü bu kararsızlık kurgusu vasıtasıyla okuyucuda gizem ögesinin canlı tutulduğu söylenebilir. Aynı zamanda kahramanların kendi düşünceleri doğrultusunda eserde yaşanan olağanüstü olaylara inanma ya da inanmama yönünde kararsızlık süreci yaşayan diğer kahramanları ikna etmeye çalıştıkları görülür. Yengenin yaşananların uydurmadan ibaret olduğu yönündeki ifadelerinin aksine büyükhanım özellikle korku ögesini kullanarak kararsızlık sürecinde olan Fikriye’yi “...bizim Fikriye bu adama varacak olursa dokuzuncu karısı olacak. Sonunda ya boşanacak ya boğulacak.” sözleriyle ikna etmeye çalışır (Gürpınar, 2021: 58). Nitekim Fikriye’nin yengesine söylediği “Beni karısı cadı olmuş bir adama vermek, nefime çalışmak demek midir?” şeklindeki sözleri onun olağanüstülüğü kabul etme yönünde tavır sergilediğini göstermektedir (Gürpınar, 2021: 59). Ancak yaşandığı iddia edilen olağanüstüklere yönelik olarak kararsızlık sürecinin de anlatıcı tarafından “Böyle masallara inanıyor musun Fikriye?” gibi ifadelerle canlı tutulmaya çalışıldığı görülmektedir (Gürpınar, 2021: 59). Eserin bu bölümünde kararsızlık oluşturma rolünün yenge tarafından üstlenildiği söylenilebilir. Onun “Seksen Şükriye Hanım şehadet etse ölüp gömülen bir kadının mezardan çıkarak ortaklarını boğmaya geldiğine beni inandıramazlar.” gibi sözleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Gürpınar, 2021: 60). Bu çabaya rağmen Fikriye’nin düşüncelerinde değişim olmadığı da görülür. Yengenin bu sözleri üzerine onun “Bazı ölülerin ruhları ailelerini, evlerini ziyarete geldiklerini hiç işitmedin mi?” (Gürpınar, 2021: 60), “Ben inanırım. Dünyada neler olmaz?” gibi ifadeleri düşünce yapısının olağanüstüklere inanma yönünde olduğuna işaret etmektedir (Gürpınar, 2021: 62). Ancak burada eserin kurgusu açısından Fikriye’nin evlenmek istememesi ve yengenin ise Fikriye’yi bir an önce evlerinden evlendirme bahanesi ile göndermek istemesinin rolü olduğu da gerçek, olağanüstü kararsızlığına karakterlerin yaklaşım tarzını belirleyebilmektedir. Nitekim bu evliliğe aracılık yapan kılavuz kadının “Ömrümde hiç masal dinlemedim değil ya! Bir cadı hikâyesi de burada dinlemiş olurum.” sözleri de kararsızlık sürecinde gerçek, olağanüstü arasındaki taraf seçiminde çıkar ilişkisinin etkili olduğunu göstermektedir (Gürpınar, 2021: 65). Ancak eser boyunca anlatıcı gerçek, olağanüstü karşıtlığında inandırıcılık ya da ikna rolünü olağanüstülüğe doğru yönlendirir. Yani başlangıçta olağanüstüklere inanmayan kişilerin çeşitli yollarla ikna edildiği görülür. Eserde bu kişilerin uzun süre boyunca gerçek, olağanüstü kararsızlığı yaşamayı kurgunun fantastik edebiyata yaklaştığını da göstermektedir. Çünkü

yengenin bu konudaki tavrına eserde yer verilmemiştir. Şükriye Hanım'ın konakta yaşadıklarına şahitlik yapması bu kararsızlık sürecinin kahramanlar açısından olağanüstü tarafına doğru yönelmesine katkı sağlamaktadır. Nitekim Şükriye Hanım daha ilk sözlerinde karakterleri inandırabilmek adına “Eğer bir kelime mübalağam var ise göz bebeğim bir tanecik evladımın ölüsünü öpeyim.” şeklinde ifadelerde bulunur (Gürpınar, 2021: 64). Ayrıca anlatacaklarını unutmamak için not aldığı defterden faydalanarak ifade edeceğini belirterek olağanüstü olaylara dair inandırıcılığı artırmaya çalışır (Gürpınar, 2021: 68). Şükriye Hanım, kendisinin de evlilik öncesinde bu tür söylentileri duyduğunu ancak babasının bu durumu hurafe olarak nitelendirdiğini belirtir. Bu aşamada anlatıcı gerçek, olağanüstü kararsızlığını Şükriye Hanım'ın babası ve Şükriye Hanım'ın ilk eşi olan Naşit Nefi Efendi aracılığıyla sağlamaya çalışır. Babasının, kendilerinin (annesi ve Şükriye Hanım) aksine hurafelere (olağanüstülüklerle) inanmadığını belirterek “Mesela o, pencereden kafesi sürer, destur demeden karanlıkta dışarı tükürür... Ne çarpıldı ne bir şey oldu.” gibi sözlerle onun bu türden olaylar karşısındaki tutumunu ortaya koyar (Gürpınar, 2021: 70). Anlatıcının bu kurgu ile hurafelere inanmayan kişileri asıl olağanüstü olay için inandırıcı şahit olarak göstermeyi hedeflediği söylenilebilir. Çünkü başlangıçta pozitivist bir düşünce tarzı olan kişilerin olağanüstülüklerle inanmasının okuyucu açısından etkili bir kurgu tekniği olduğu söylenilebilir. Şükriye Hanım'ın evlilik sürecinde çevresinden duyduğu sözlerin kararsızlık kurgusunu oluşturduğu görülür. İlk dönemde Naşit Nefi Efendi dışındaki kişiler (kayınvalide, hizmetçi, İrfan Hanım vb.) kararsızlık sürecini olağanüstü yönüne doğru yaklaştırır. Örneğin İrfan Hanım, ölen kadının dirilerek tekrar konağa geldiğini gördüğünü “Ben eski hanımı bilmez miyim?...” (Gürpınar, 2021: 99), “Bu akşam yalının içi cadılarla dolacak.” gibi sözleriyle ifade eder (Gürpınar, 2021: 263). Naşit Nefi Efendi ise bu durum karşısında “Korkulacak hiçbir şey yok. Hepsi yalan, hepsi hezeyan.” gibi sözlerle tarafını belli ederek bilmedikleri bir düşmanlarının onları bu vasıtayla rahatsız ettiğini düşünür (Gürpınar, 2021: 86). Ancak bazı durumlarda Naşit Nefi Efendi'nin de cevabını veremediği sorular olur. Çocukların odasında her gece kim tarafından getirildiği belli olmayan çeşitli yemişler ortaya çıkar. Bu durum karşısında Naşit Nefi Efendi'nin cevabı ise “Bilmiyorum.” şeklinde olur (Gürpınar, 2021: 89). Kocasının yaşandığı iddia edilen olağanüstü olaylar karşısındaki tutumuna rağmen Şükriye Hanım'ın düşüncelerinde değişiklik olmadığını “Cadının mevcudiyeti ihtimali, hayır hakikati, âdeta dimağında kuvvet buldu.” ifadesi göstermektedir (Gürpınar, 2021: 96). Anlatıcı çeşitli olağanüstülüklerle kararsızlık sürecinde bulunanları olağanüstü olaylara inanmaya zorlar. Örneğin Binnaz Hanım'ın karakteristik el yazısı ile tehditkâr mektupların gelmesi Naşit Nefi Efendi'nin düşüncelerini bu yönde değiştirir. Nitekim Binnaz Hanım'ın mektuplarındaki ifadelerine anlatıcı eserde yer verir. Anlatıcı, Binnaz Hanım'ın “Naşit Nefi, seni biaman bir muhabbetle, dehşetle kısıkanıyorum. İstedğim anda sana büyük bir fenalık edebilmek kuvvetine malikim.” gibi ifadelerle Naşit Nefi Efendi ve Şükriye Hanım'ın evliliklerine müdahalede bulunduğunu okuyucuya aktarır (Gürpınar, 2021: 196). Bu ifadelerin kahramanlarda etkili olduğu da görülür. Naşit Nefi Efendi'nin “Binnaz öteki dünyadan benim bu âlemdeki işlerime müdahaleye başlarsa ben sıfırı tükettim gitti demektir.” (Gürpınar, 2021: 128), “Biz itaat ettikçe o şımarıyor.” sözleri bu durumun göstergesi niteliğindedir (Gürpınar, 2021: 184). Naşit Nefi Efendi'nin bu tutumu Şükriye Hanım'ın da olağanüstülüklerle inanma konusundaki düşüncelerini sağlamlaştırarak “Artık bizim hayât-ı zevciyyetimiz ikilikten çıktı, üçleşti. Bir zevcim, bir ben, bir de o cadı.” gibi ifadeleri kullanmasına neden olur (Gürpınar, 2021: 131). Kurguda gerçekliği savunan bir diğer kişi olan

Şükriye Hanım'ın babası da benzer süreçlere maruz kalır. Ruh çağırma seansına kendisi de katılır ve orada yaşadıkları onu etkiler. Anlatıcı ilk aşamada seansın lideri olarak nitelendirilen Reis Efendi ile Şükriye Hanım'ın babasının ilmi tartışmalarına yer verir. Burada Şükriye Hanım'ın babasının “Ölüm, tabiatın bir kânun-ı mutlakıdır. İstisna kabul etmez.” (Gürpınar, 2021: 231), “... yevmü'l-haşr-den evvel ölümler dirilmeyecektir. Buna emin olunuz.” gibi sözlerle düşüncelerini ifade ettiği görülür (Gürpınar, 2021: 234). İlerleyen süreçte yaşanan olağanüstülükler (koltuğun kendi kendine hareketi, babasının elinin istemsizce yazı yazması, ticaret ortağıyla olan anlaşmalarının ortaya çıkması) onun düşüncelerini değiştirir. Onun “İyice anladım ki bu evde cadı yahut o namla hareket eden tehlikeli bir mahlûk var.” şeklindeki ifadeleri ile bu durum okuyucuya sergilenir (Gürpınar, 2021: 261).

Eserde hem okuyucu hem de karakterler açısından kararsızlığa neden olan olaylar “Arâm-ı Dil Hanım'ın büyük oğlu Kadir Bey'in” mektubu ile sonlanır (Gürpınar, 2021: 280). Mektubunda yaşanan olağanüstü olayları (konakta, mezarlıkta yaşananlar) gerçekçi bir şekilde açıklar. Annesi ile merhum Binnaz Hanım'ın kim erken ölürse diğerinin eşini rahat bırakmayacağı konusunda anlaşma yaptıklarını, “Validem daha evvel vefat edeymiş düçar olduğunuz felaketin bir aynına demek pederim uğrayacakmış.” ifadesi ile açıklar (Gürpınar, 2021: 293). Ayrıca onların ruh çağırma ile ilgili olduklarını “ispritizma cemiyetinin en ileri gelen azaları” şeklinde belirtir (Gürpınar, 2021: 285). Kendi konakları ile Naşit Nefi Efendi'nin konakları arasındaki gizli geçit vasıtasıyla annesinin onların konağına gizlice girerek bütün yaşananlara sebep olduğunu ifade eder. Ayrıca bu konuda erkek kardeşinin de annesine yardım ettiğini (Binnaz Hanım'ın el yazını taklit ederek, maske yaparak vb.) belirtir. Mezarlıkta Binnaz Hanım'ın dirildiğine şahit olduğunu söyleyen ırgatbaşının ise annesi tarafından para karşılığı tutulduğunu anlatır. Eserin kurgusu süreç bağlamında değerlendirildiğinde, eser boyunca gizem ögesinin canlı tutularak kurgunun tekinsiz fantastik ile olağanüstü arasında gidip geldiği söylenilebilir. Ancak eserin sonunda Kadir Bey'in mektubu ile yaşanan olağanüstü olayların bilimsel bir bakış açısıyla açıklanmasıyla kurgunun tekinsiz fantastik olarak sonuçlandığı görülür. Bu nitelikleriyle incelenen eserin fantastik türünden ziyade bu türe yakın olan tekinsiz fantastik türünde olduğu söylenilebilir.

Eserin tür yönünden sınıflandırılmasında Kadir Bey'in mektubu etkili olmuştur. Ancak bu mektupta yaşanan olağanüstülüklerin mantıklı bir şekilde açıklanmasına rağmen ruh çağırma gecesinde yaşananlara değinilmediği görülür. Sadece Binnaz Hanım'ın ve komşunun o cemiyetin üyesi oldukları belirtilir. Örneğin Şükriye Hanım'ın babasının ruh çağırma gecesinde yaşadığı olağanüstülükler açıklanmaz. Elbette sadece bu özelliği ile eserin fantastik türü kapsamında değerlendirilmesi mümkün değildir. Ancak eserin, tekinsiz fantastik türünde olmakla birlikte, fantastik türüne yaklaştığı söylenilebilir. Bu yöndeki değerlendirmenin sebebi ise kararsızlık sürecinin sadece okuyucuda oluşmasıdır. Nitekim bu kapsamda bir eserin fantastik olarak nitelendirilebilmesi için gerekli olan koşullardan, yaşananların mantıklı şekilde açıklanması sürecindeki kararsızlık ve eserin sonunda okuyucunun bir kaniya varması niteliklerinin [Todorov (2012: 39) karakterin kararsızlık süreci yaşamasının fantastik edebiyat için bir koşul olduğunu ancak diğer iki koşulun bulunmasının da bir eserin fantastik olabilmesi için yeterli olduğunu düşünür.] bu eserde sadece ruh çağırma gecesi bağlamında yer aldığı tespit edilmiştir.

Tartışma

Bu çalışmada Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Cadı* isimli eseri fantastik edebiyat açısından yorumlanmıştır. Bu aşamada eserde yer alan olağanüstü öğeler belirlenmiş ve bu öğelerin fantastik kararsızlık süreci oluşturabilme durumu tespit edilmeye çalışılmıştır. Burada amaç eserin tür özelliğini yansıtabilme durumunu belirleyebilmektir. Benzer yöndeki çalışmalarda eserin fantastik tür kapsamında değerlendirilmesindeki ölçütler arasında kararsızlık sürecine de yer verildiği görülmektedir (Yeşilyurt ve Önen, 2015: 133; Yeşilyurt, 2016: 123). Bu doğrultuda değerlendirme yapıldığında eserdeki olağanüstü olaylar, Kadir Bey'in mektubu ile mantıklı çözüme ulaşmasına kadar (Gündüz, 2013a: 380), gizem ve korku yönünden ana kurguyu oluşturmaktadır. Bu konuda Moran (2007: 64-66), yazarın *Cadı* gibi olağanüstü öğeler içeren *Gulyabani* isimli romanında gizem unsurunun okuyucunun heyecan ve merak duygularının canlı kalabilmesi için eserin sonuna kadar saklandığını ifade ederek eserin sonunda olağanüstü olayların nedenlerinin açıklanarak gizemin çözülmesiyle eserin garip türüne dâhil olduğunu ifade eder. Eserin ana karakteri olarak nitelendirilebilecek olan Binnaz Hanım olağanüstülüklerin merkezinde yer almaktadır. Ona eserde verilen nitelik yeniden dirilme üzerinedir. Kerman (2009: 157), yazarın bu romanında “yeniden dirilme” olarak da tanımlanabilecek temayı tercih etmesindeki amacın “o yıllarda hayli ilgi uyandıran ruh çağırma toplantılarını dolaylı olarak eleştirmek” olduğunu ifade eder. Nitekim eserde Binnaz Hanım'ın ve komşularının bu konuya aşırı ilgili oldukları anlatılır. Ayrıca eserde ruh çağırma seansına yer verilmesinin de bu amaca yönelik olduğu söylenebilir. Oymak (2021: 388) Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın incelediği eserlerinde karamsar bir bakış açısıyla kurgunun oluşturulduğunu belirtir ve eserlerde gerçek, olağanüstü çatışmasının başarılı bir şekilde uygulandığına vurgu yapar. Yazarın *Cadı* isimli eserinde de bu kurgunun yer aldığı görülür. Nitekim başlangıçta eserde yaşanan olağanüstü olaylar karakterlerde bu çatışma unsurunu oluşturmuştur. Ancak kurgu bu açıdan incelendiğinde olağanüstü olaylara inanma yönünden kararsızlık yaşayan karakterlerin daha fazla olağanüstülükle karşılaşması, onların bu kararsızlık sürecini sonlandırmıştır. Örneğin, çocuklara kim tarafından getirildiği belli olmayan yiyecekler ve evdeki hizmetçilerin Binnaz Hanım'ın dirildiğine yönelik beyanları Şükriye Hanım'ın; Binnaz Hanım'dan geldiği düşünülen tehdit mektupları Naşit Nefi Efendi'nin; ruh çağırma seansında yaşananlar ve Binnaz Hanım'ı gece karşısında görmesi ise Şükriye Hanım'ın babasının düşüncelerini bu yönde değiştirmiştir.

Eserde olağanüstü olayların gerçekleştiği mekânlar korku ve gizemli yönleriyle ön plana çıkmaktadır. Olayların merkezinde Naşit Nefi Efendi'nin konağı yer almaktadır. Şenyurt (2017: 431-432) Türk edebiyatında korkulu mekân olarak köşklere kullanıldığında döneminde bu yapıların şehir içindeki konumunun etkili olduğuna dikkat çeker. Yazarın *Cadı* isimli eserinde olduğu gibi (İraz, 2017: 182), bir diğer korku temalı eseri olan *Gulyabani*'deki mekân tasarımında da köşkün bu nitelikleri ile kurgulandığı görülür (Şenyurt, 2017: 430). Yazarın eserlerinde yer verilen korku öğeleri toplumun bilinçaltını yansıtır niteliktedir. Örneğin yazarın bazı eserlerinde kullandığı baykuş ögesi gibi (Serrican Kabalcı, 2021: 773), *Cadı*'da kullandığı yılan, kedi gibi öğelerin de bu niteliklerle sunulduğu görülmektedir. Eserde kullanılan diğer olağanüstü nitelikteki ve korku uyandıran mekânlar ise taşlık, ormanlık alan ile mezarlık olarak sıralanabilir. Naşit Nefi Efendi'nin Binnaz Hanım'ın ölümünden sonra evlendiği ilk eşi taşlık alanda ölü olarak bulunur. Bu duruma Binnaz Hanım'ın sebep olduğu düşünülür. Şükriye

Hanım evliliği müddetince Binnaz Hanım'ın ormanlık alandan konağa gelebileceğini düşünerek korkuya kapılır. Mezarlıkta ise bir dizi (ırgatbaşının Binnaz Hanım'ın mezardan çıktığını gördüğünü söylemesi, mezar taşında Binnaz Hanım'ın el yazısının bulunması gibi) gizemli olaylar olur. Bu mekânlar vasıtasıyla kurguya gizem ve korku katıldığı, okurlara ve karakterlere bu durumun hissettirtilmeye çalışıldığı söylenebilir. Kurgu Todorov'un (2012) tür tanımı doğrultusunda genel olarak değerlendirildiğinde yaşanan olağanüstü olayların eserin sonundaki mektupla mantıklı bir şekilde açıklandığı görülür. Bu durum eserin, başlangıçta fantastiğe yakın ana türlerden olan "olağanüstü" bağlamında ilerlerken, "tekinsiz" türü kapsamında yer almasına neden olmaktadır. Ayrıca eserin bu kapsamda "tekinsiz fantastik" alt türü niteliği taşıdığı da görülmektedir. Eserin sonundaki bu açıklamalara rağmen kurguda bir kararsızlık ögesi olarak ruh çağırma gecesinde yaşanan olağanüstülüklerin (koltuğun kendi kendine hareket etmesi, Şükriye Hanım'ın babasının elinin kendi kendine yazı yazması, gizli ticari anlaşmaların ortaya çıkması gibi) mantıklı açıklamasına ise yer verilmemiştir. Bu durum karakterlerden ziyade okuyucuda fantastik kararsızlık süreci oluşturmaktadır. Bu nedenlerden dolayı eserin ana türlerden "tekinsiz", alt türlerden ise "tekinsiz fantastik" türü kapsamında yer aldığı ancak bazı özellikleriyle fantastik türüne de yaklaştığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu nitelikleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Cadı* adlı romanının Türk edebiyatındaki tekinsiz fantastik türündeki önemli eserlerden biri olarak kabul edilebileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Aslan, P. (2011). "Spiritüalizm, Materyalizm ve Fantastik Üzerine Farklı Bir Hüseyin Rahmi Gürpınar Anlatısı: Ölüler Yaşıyor mu?", *Turkish Studies - International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6(1), s. 637-644.
- Boratav, P. N. (1945). "Hüseyin Rahmi'nin Romancılığı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 3(2), s. 205-212.
- Demirkaya, S. (2015). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Cadı Romanı Etrafındaki Edebi Tartışmalar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Duran Oto, E. (2017). "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarındaki Kadınların Bâtil İnançlar Karşısındaki Tutumu", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), s. 287-295.
- Elkılıç, N. H. (2021). *Ann Radcliffe'in Udolf Hisarı (1790) ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mezarından Kalkan Şehit (1929) Eserlerinin Gotik Unsurlar Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Kars.
- Enginün, İ. (2013). *Yeni Türk edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e 1839-1923 (7. Baskı)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eryılmaz, D.; Kalaycıoğulları, İ. (2018). "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Eserlerinde Bilimsel ve Felsefi Unsurlar", *Dört Öge*, 13, s. 125-136. <http://www.nobelyayin.com/dortoge>.
- Gündüz, O. (2013a). *İkinci meşrutiyet romanı 1908-1918 yapısal ve tematik inceleme (2. Baskı)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gündüz, O. (2013b). Cumhuriyet dönemi Türk romanı. R. Korkmaz (Ed.), *Yeni Türk edebiyatı el kitabı 1839-2000 (8. Baskı)* içinde (s. 399-544), Ankara: Grafiker Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2021). *Cadı*, (haz.) Oğuz, S., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- İldeş, Ö. (2009). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919'a Kadar Olan Romanlarında Yapı, Tema, Anlatım (1889-1919)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara

- İraz, C. (2017). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Akıl ve Ruh Hastalıkları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Jung, C. G. (2003). *Four archetypes: mother, rebirth, spirit, trickster*, tr. Hull, R. F. C., Abingdon: Routledge.
- Kerman, Z. (2009). *Yeni Türk edebiyatı incelemeleri (2. Baskı)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Koşar, E. (2005). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Bâtil İnançlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü: İstanbul.
- Moran, B. (2007). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya (12. baskı)*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oymak, A. (2021). "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İffet ve Son Arzu Romanlarında Hayal ve Hakikat Karşıtlığı", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 23, s. 381-389. DOI: 10.29000/rumelide.949002.
- Özlük, N. (2011). *Türk Edebiyatında Fantastik Roman*, İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Serrican Kabalcı, E. (2021). "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Baykuş", *Karadeniz Araştırmaları*, XVIII(71), s. 763-774.
- Şenyurt, O. (2017). "Edebi Metinlerde Korku Nesnesi ve Fantastik Öğelerin Kurgusu Olarak "Köşk"", *SOSYOLOGCA*, 7 (13-14), s. 418-432.
- Tanpınar, A. H. (2013). *On dokuzuncu asır Türk edebiyatı tarihi (21. baskı)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Todorov, T. (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, tr. Howard, R., Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Todorov, T. (2012). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım (2. baskı)*, çev. Öztokat, N., İstanbul: Metis Yayınları.
- Uğur, V. (2010). "Türk Edebiyatında Fantastik Roman", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 42(42), s. 133-154.
- Yeşilyurt, Ş.; Önen, E. E. (2015). "Fantastik Bir Anlatı: Zaragoza'da Bulunmuş El Yazması", *Hikmet Dergisi*, 26, s. 114-134.
- Yeşilyurt, Ş. (2016). "Barış Müstecaplıoğlu'nun Şamanlar Diyarı Dizisi Üzerine Fantastik Bir İnceleme", *Karadeniz*, 32, s. 107-124.
- Yıldırım, A.; Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (6. baskı)*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atıf/Citation: Arkon Tekinel, G. (2023). "Raif Necdet ve Süleyman Nazif'in Kaleminden Bir Osmanlı Kadını Okumak: Şair ve Entelektüel Nigâr Hanım", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 457-464.

Gonca ARKON TEKİNEL*

Raif Necdet ve Süleyman Nazif'in Kaleminden Bir Osmanlı Kadını Okumak: Şair ve Entelektüel Nigâr Hanım**

Understanding an Ottoman Woman from The Articles of Raif Necdet and Suleyman Nazif: Nigâr Hanım, A Poet and Intellect

ÖZ

1862-1918 yılları arasında yaşayan şair Nigâr Hanım, kadın duygularını yeni Türk şiirine getiren ilk isim olarak kabul edilir. Osmanlı aristokrasisinin önde gelen isimlerinden biri olan babası Osman Paşa sayesinde iyi bir eğitim alan Nigâr Hanım; şiir ve nesir sahasındaki kabiliyeti, bildiği yabancı diller, musikide kendini yetiştirme, resim sanatına olan merakıyla devrinde dikkatleri üzerine çekmiş bir entelektüeldir. Nigâr Hanım pek çok edebiyatçıyla fikir ve sanat temelinde dostluklar kurmuştur. Bu isimler arasında Raif Necdet ve Süleyman Nazif de yer alır. Raif Necdet, Nigâr Hanım hakkında 1919'da *Utariid* mecmuasında "İki Mersiye Arasında" başlığını taşıyan bir yazı yayımlar. Raif Necdet yazısında önce Birinci Dünya Savaşı'nın etkilerinden söz eder. Bu savaşın Nigâr Hanım'ın hayatına nasıl yansıdığı üzerinde durur. Ardından Nigâr Hanım'ın edebiyatımızdaki yerini değerlendirir. Yazının sonunda tifüs hastalığı nedeniyle Şişli Etfal Hastanesinde yatan Nigâr Hanım'a yaptığı son ziyareti anlatır. Süleyman Nazif ise 1926'da *Servet-i Fünûn*'da "Nigâr Hanım" başlıklı bir yazı yayımlar. Süleyman Nazif bu yazıda Nigâr Hanım'ın şahsi hayatı, sanatı ve topluma yansıyan yönlerine ilişkin bilgiler verir. Ardından Abdülhak Hamit'le Nigâr Hanım'a dair hatıralarını anlatır. Bu makalede Raif Necdet ve Süleyman Nazif'in kaleme aldığı ve ölüm ardı yazıları olarak dikkat çeken, Nigâr Hanım'ı farklı yönleriyle değerlendiren söz konusu iki yazı incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Nigâr Hanım, Raif Necdet, Süleyman Nazif, Abdülhak Hamit Tarhan.

ABSTRACT

Born in 1862 and died in 1918, Nigâr Hanım is considered as the first female poet who introduced a woman's perspective into the new Turkish poetry. Raised by her father Osman Paşa who was one of the prominent figures in the Ottoman Nobility, Nigâr Hanım became skilled in poetry and prose, spoke many foreign languages, had a vast knowledge of music and was interested in painting, all of which made her a prominent intellectual figure of that era. Nigâr Hanım made friends with many figures in the literary world while discussing art and ideas. Raif Necdet and Süleyman Nazif were also among those people. Raif Necdet published an article titled "Between Two Elegies" about Nigâr Hanım in the journal *Utariid* in 1919. Raif Necdet discussed the effects of World War I in this article. He mentioned the implications of this war on Nigâr Hanım's life. Then he evaluated the place of Nigâr Hanım in Turkish Literature. He also wrote about his last visit to Nigâr Hanım who was ill with typhus in Şişli Etfal Hospital. Süleyman Nazif published an article with the title "Nigâr Hanım" in 1926 in *Servet-i Fünûn*. In his article, Süleyman Nazif discussed about Nigâr Hanım's personal life, art and the impact of her art on the society. Then he told about his memories of Nigâr Hanım together with Abdülhan Hamit. This paper will review these two articles written post-death by Raif Necdet and Süleyman Nazif, which evaluated different characteristics of Nigâr Hanım.

Keywords: Nigâr Hanım, Raif Necdet, Süleyman Nazif, Abdülhak Hamit Tarhan.

* Öğr. Gör. Dr., Kocaeli Üniversitesi, garkon@kocaeli.edu.tr posta ORCID: 0000-0002-0346-4324

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 01.09.2023 Kabul Tarihi: 08.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1353668

Giriş

Şair Nigâr Hanım; Tanzimat sonrasında kadın duygularını şiire nakletme cesareti gösteren, bildiği yabancı diller ve musiki kabiliyeti dolayısıyla büyük saygı uyandıran, Şişli’deki evinde edebiyat toplantıları geleneğini uzun süre devam ettiren bir isim olarak edebiyat tarihimizde ayrı bir yerde durmaktadır. Nigâr Hanım ayrıca Türk Edebiyatında bir kadın yazar tarafından tutulan en hacimli günlüğe sahiptir. Günlüğü üzerinden Nigâr Hanım’ın şahsi ve edebî hayatının büyük bir bölümünü, bağlı bulunduğu sosyal çevresini takip etme imkânı vardır. 25 yaşından ölümüne dek tuttuğu günlükler, “onun şahsi meseleleri yanında İstanbul’un sosyal hayatı, devrin önemli isimleri ve olayları hakkında da ayrıntılar taşır.” (Nigâr Hanım, 2021: 23)

Mehmet Kaplan’ın “Ara Nesil” diye isimlendirdiği, Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemleri arasında kalan devrin parlak temsilcilerinden biri olan şair-yazar Nigâr Hanım (1862-1918), 1848’deki Macar İhtilali sonrası Osmanlıya sığınıp Müslüman olan ve “Macar” lakabıyla tanınan Osman Paşa’nın (Sandor Farkaş) kızıdır. Babası ihtida ettikten sonra bugünkü tuğgeneralliğe denk düşebilecek bir rütbeye, mirlivalığa, yükselerek “Paşa” unvanını da alır. Yazılarında kendisini babasına nispet ederek “Nigâr bint-i Osman” imzasını kullanır. Annesi ise Sadrazam Keçecizâde Fuat Paşa’nın mühürdarı, mutasarrıf İzmirli Nuri Bey’in kızı Emine Rif’atî Hanım’dır. Nigâr Hanım, eğitim-öğretim hayatına yedi yaşında başlar. Yatılı olarak kaldığı Kadıköy’deki Madam Garos okulunda Fransızca, Rumca, İtalyanca ve Ermenicenin yanı sıra piyano, resim ve dikiş dersleri de alır. Dönemin çok ilerisinde bir tahsil hayatı gören Nigâr Hanım, Tanzimat sonrası Türk Edebiyatının yenilikçi ilk kadın şairi olarak da kabul edilmektedir.

Şair Nigâr Hanım mutsuz bir hayat yaşamıştır. Bu mutsuzluğun izi sürüldüğünde, şairin 1875’te henüz çocuk denecek yaşta, İhsan Bey isimli biriyle hayatını karartacak bir evlilik yaptığı görülecektir. Bu evlilikten Salih Münir, Salih Feridun ve Salih Keramet isimlerini verdikleri çocukları dünyaya gelir. Huzursuz geçen evliliğinin yedinci yılında kocasını terk eder ve baba evine döner. 1889’da ise kocasından tamamen ayrılır; fakat Galatasaray Mekteb-i Sultanisi’nde okuyan oğullarının hatırı için 1895’te İhsan Bey’le yeniden evlenmeye karar verir. Bu birliktelik de ancak yedi yıl devam eder. Günlüklerinde bildirdiğine göre kocasının zevk, sefa, kumar ve kadın düşkün olması; 1902’de ondan ikinci ve son defa ayrılışının yegâne sebebidir. (Bekiroğlu, 2011: 95)

Nigâr Hanım’ın edebiyatçıları arasında geniş bir çevresi vardır. Bu çevreye mensup olanlar onun ölümünden sonra önemli yazılar kaleme alır. Nigâr Hanım’ın çevresindeki isimlerden biri de Raif Necdet’tir. Roman, hikâye, mensur şiir, tiyatro, çeviri gibi farklı türlerdeki eserlerinin yanı sıra eleştiri türünde de örnekler veren Raif Necdet (Kestelli) (1881-1937); “edebiyatı, cemiyetin içinde bulunduğu durumu izah eden ve millete yol gösteren bir sanat faaliyeti olarak” (Tonga, 2018: e-kaynak) değerlendirir. *Resimli Kitap* dergisinde yayımlanan *Fecr-i Âti* topluluğuna yönelik eleştiri yazılarıyla dikkat çeker. Behçet Necatigil’e göre “bu yazılar, tarafsız ve ciddi bir eleştiri anlayışının ilk örneklerindedir.” (1998: 224) Raif Necdet, Nigâr Hanım’a dair düşüncelerini ve Nigâr Hanım’ın son günlerini 10 Nisan 1919 tarihli *Utariid* mecmuasında yayımladığı “İki Mersiye Arasında” başlıklı yazısında ele alır. Bu yazı son derece duygusal tonu, dil ve üslubu sayesinde mensur şiir özelliği de göstermektedir. Yazının başlığı sembolik bir anlam taşımakta ve Nigâr Hanım’ın sanat hayatına karşılık gelmektedir. Zira Nigâr Hanım’ın ilk eseri,

kardeşinin küçük yaşta ölümü üzerine yazdığı mersiyedir. Son eseri ise Raif Necdet'in kuzeni ve Nigâr Hanım gibi tıfısten ölen M. Rauf Bey¹ hakkında yazmış olduğu mersiyedir.

Raif Necdet, yazısına Birinci Dünya Savaşı'nın insanlar üzerindeki etkisini tasvir ederek başlar. Raif Necdet'e göre savaşın en olumsuz etkisi insanlarda ruhu ve fikri öldürmesidir:

“Ben şuna kaniyim ki sar’alı ihtilâçlarla her gün biraz daha levs ve riyaya, ihtiras ve hodbinîye doğru kayan insanlığı harbin meş’um tekmesi daha yırtıcı, daha iğrenç ve çilgin bir uçuruma itti!.. Sanki kıtal-ı cihaninin kanlı eli beşeriyetin simâ-yı umumîsine siyah bir damga-yı gılzet vurmuş oldu: Ruhlar karardı... Kalpler nasırlandı... Fikirler heyecansız, heyecanlar ziyasız kaldı! Vaktiyle ruhu çıldırtan facialar, reziletler karşısında donuk, lakayt bir eda alındı... Bayağılaşan hayat, âdeta zulüm ve zulmet ile munisleşti... Nezahet ve asalet, güya gılzet ile ebedî bir muahede akdeden ruh-ı beşere istifasını verdi!..

Filhakika kıtal-i umumînin doymaz, vahşi ağzı yalnız maddiyatı değil, belki daha müthiş bir tarzda maneviyatı yuttu!.. İşte şimdi viranelerden çok divaneler, yangınlardan ziyade sukutlar daha derin, daha mütemevviç ve kudretli bir safir ile faziletin hicranını, insanlığın hüsrânını haykırıyorlar...” (Kestelli, 1919: 195)

Raif Necdet, savaşın etkilerine en çok maruz kalanlardan birinin de Nigâr Hanım olduğunu söyler. Bunun sebebi, Nigâr Hanım'ın “bütün âlem-i temeddünün en asil, en şair, en hayırhâh, en kibar ve münevver bir kadını” (1919: 196) olmasındandır. Raif Necdet, Nigâr Hanım'a saygı ve hayranlığını dile getirirken onun hayatının son günleri için de hayıflanır. Çünkü Nigâr Hanım'ın “muhteşem bir kudret ve şiiriyet ile, zekâ ve ziya ile dolu hayatının son sönük ve hicranlı günlerini” (1919: 196) savaşın şartları daha da ağırlaştırmıştır. Günlüğünde de görüleceği üzere Nigâr Hanım, savaşın yol açtığı yıkımı en derin yaşayanlardan biridir. Vatanın dağılması, gençliğin cephelerde yok olması Nigâr Hanım'ı büyük bir üzüntüye sevk eder. Kendisi de gıda maddelerine ulaşmak konusunda sıkıntı yaşar. Bu sebeple Nigâr Hanım, vatani bu zor duruma düşüren İttihat ve Terakki mensuplarını tenkit eder:

“Nigâr Hanım'ın ömrünün son altı yılı, içinde yaşadığı payitahtı doğrudan veya dolaylı etkileyen bir dizi savaşın sıkıntılarıyla geçmiştir. Bu yılların özellikle fiyatlara ve nakil vasıtalarına yansımaları bakımından Nigâr Hanım'ın günlüğü epeyce malzeme taşımaktadır.” (Bekiroğlu, 2011: 110)

Raif Necdet; eğitimi, bildiği yabancı diller, şair kimliği ve Salı toplantılarıyla bir devrin en çok saygı gören ve dikkat çeken isimlerinden biri olan Nigâr Hanım'ı Batılı kadın yazarlar Madam de Sévigné ve Madam de Staël ile kıyaslayarak onun memleketimiz için büyük bir gurur vesilesi olduğunu vurgular:

“Asrına ve muhitine sığamayan dimağı, istikbali aşan ruhu ile deha-yı nisvîyetin şanlı mümessillerinden olan *Aksi Seda* muharriresinin irfan ve kemalâtça, kudret-i fikriye ve meziyet-i ruhiyece Avrupa'nın en mütefekkir kadınlarından, en meşhur edibelerinden hiç farkı yoktu. Türkler böyle akim bir muhitte Madam ‘Dösevine’, Madam ‘Dö Stael’ seviyesinde bir kadın yetiştirdikleri için medenî bir gurur ve iftihar hissetseler haklarıdır.” (Kestelli, 1919: 196)

Birinci Dünya Savaşı günlerinde şair Nigâr Hanım tıfıse yakalanır. Kuzeni M. Rauf'u da tıfısten kaybeden Raif Necdet, son salı toplantısında Nigâr Hanım'ı solgun görür ve onu da kaybedecek

¹ Âtıfzâde Mehmet Rauf Bey (1882-1918) şair, yazar, çevirmen ve araştırmacı. *Eylül* romanı yazarı Mehmet Rauf ile karıştırılmamak amacıyla *Resimli Kitap* dergisinde çıkan yazılarında M. Rauf imzasını kullanmıştır. (Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, 2001: 692).

olma ihtimalinden endişe duyar. Nigâr Hanım'ı Şişli Etfal Hastanesinde ziyaret ettiğinde korku ve endişelerinde haklı olduğunu anlar. Nigâr Hanım ise hasta yatağında bile şahsi nezaketi elden bırakmaz, Raif Necdet'in ziyaretinden duyduğu memnuniyeti belirtir. Raif Necdet'e kuzeni M. Rauf hakkında yazdığı mersiye'nin kendisinin son eseri olacağını söyler. Bu söz Raif Necdet'i Nigâr Hanım'ın hayatı üzerinde düşündürür:

“Ne garip tesadüf ki bî-nazir şairenin ilk eseri de bir mersiye imiş!.. Hayat-ı edebiye ve sanatkâranesini iki mersiye arasında yaşamış bu büyük, bu hassas ve muztarip kadına benden ebedî bir neşide-i hürmet ve takdis!..” (Kestelli, 1919: 196)

Nigâr Hanım'ın edebiyatçı dostları arasında ön plana çıkan bir başka isim Süleyman Nazif'tir. Nigâr Hanım, günlüğünde Süleyman Nazif'in kendisine, sohbetine, herkesçe malûm ateşli üslubuna büyük bir hayranlık duyduğunu vurgular. (Bekiroğlu, 2011: 195) Yahya Kemal'in, anadan doğma “münşi” (ts.: 27), Ahmet Haşim'in “kelimelerin serdari” (1991: 25) diye nitelendirdiği Süleyman Nazif (1869-1927); renkli üslûbuyla Türkçenin -özellikle nesir sahasında- en başarılı örneklerini vermiş bir Servet-i Fünûn dönemi sanatçısıdır. *Servet-i Fünûn* dergisi başta olmak üzere *İctihad*, *Edebiyyât-ı Umûmiyye Mecmûası*, *Ma'lûmât*, *Hazîne-i Fünûn* ve *İleri gibi* dönemin önde gelen gazete ve dergilerinde önemli yazılar yayımlar. *Servet-i Fünûn*'un kuvvetli kalemlerinden Süleyman Nazif, Nigâr Hanım'la tanıştıktan sonra onun çevresinde yer alır.

Süleyman Nazif'in dikkat çeken yazılarından biri de *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan ve “Nigâr Hanım” başlığı ile sunulan makaledir. Makalede Mehmet Kaplan'ın Süleyman Nazif için Türk nesri üzerinde şuurlu bir şekilde ilk onun düşündüğü ve bu nesri değiştirmek için bazı imkânlar aradığı şeklindeki tespitlerini (Kaplan, 2014: 413) haklı çıkartacak pek çok emare bulmak mümkündür. Ayrıca Nigâr Hanım gibi dönemin entelektüel bir kadın yazarını Süleyman Nazif gibi bir nesir üstadının kaleminden okumak, okuyucular adına büyük bir ayrıcalıktır. Süleyman Nazif'in, İbnülemin Mahmut Kemal'e hitaben yazılmış “Nigâr Hanım” başlıklı şiirsel bir üslup, zengin çağrışım ve orijinal benzetmelerle dolu yazısında² Nigâr Hanım'ın önemli özelliklerini görmek mümkündür. Süleyman Nazif bu makalede, Nigâr Hanım'ın *Servet-i Fünûn* dergisinin sıkı bir okuru ve takipçisi olduğunu belirtir. Nigâr Hanım vefat ettiğinde kendisinin İsviçre'de bulunduğunu söyler. Yazıyı kaleme alma sebebi ise merhumeyi ebedî istirahatgâhına uğurlayamamanın mahrumiyet ve mahcubiyetini bir nebze de olsa telafî etmektir.

Süleyman Nazif yazısında Nigâr Hanım'ı nasıl tanıdığını anlatır. Nigâr Hanım ismini ilk defa, on dört yaşından itibaren yazdığı şiir ve düz yazıların bulunduğu hacimce küçük, dil ve söyleyiş kusurlarına rağmen muhteva bakımından zengin olan *Efsûs* adlı şiir kitabındaki “Feryâd” gazeliyle duymuştur. Gazelde büyük bir hüznün, elem ve nedamet âdeti haykırılmaktadır. Nigâr Hanım'ın yirmili yaşlarında kaleme aldığı bu şiir, yaşça daha büyük bir insanın hissiyatını barındırması ve kadın ruhunun içten duygularını yansıtmaya bakımdan dikkate değerdir. Süleyman Nazif, bu feryat ve ızdırabın sebebini Nigâr Hanım'ın yapmış olduğu yanlış evliliğe ve mutsuz aileye dayandırmaktadır. Makalede ilgi çekici hatıralara da yer veren Süleyman Nazif, onunla ilk defa Haziran 1911'de görüştüğünü belirtir. İlk karşılaşmalarını ise şöyle anlatır:

² İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri* adlı eserinin Nigâr Hanım'ın hayatını anlattığı bölümünde bu yazıdan yararlanmış, çok az bir kısmını da olduğu gibi vermiştir. (1939: 1204-1207)

“Rumelihisarı’ndaki yalısına Cenab Şahabettin ve Hüseyin Suat Beyler ile beraber gitmişim. Cenab Bey, Hanım’ı evvelden tanırdı. Suat Bey ile ben o gün ilk defa müşerref olduk. Şair Hanım’ı işittiklerimin çok fevkinde bulmuştum. Bu kadın mevhûb ve mükteseb, mehâsin ve meziyyâtıyla Türk aile-i içtimaiyesinin medâr-ı iftihârı olabilecek bir vücûd-ı ekmele idi.” (S. Nazif, 1926: 354)

Tanıştıkları günden itibaren Nigâr Hanım ve Süleyman Nazif arasında samimi bir dostluk kurulur. Nigâr Hanım günlüğünde zaman zaman Süleyman Nazif’e de yer verir ve ondan hep saygıyla ve takdirle bahseder. Süleyman Nazif’in Nigâr Hanım hakkındaki yazısında üzerinde durduğu noktalar şunlardır:

1. Nigâr Hanım’ın Şahsi Hayatı:

Süleyman Nazif, Nigâr Hanım’ın şiirlerindeki mutsuz ve hüzünlü havayı küçük yaşta evlendiği İhsan Bey’in vefasızlığına bağlar. İhsan Bey alafrangaya düşkün, havai bir tiptir. Evlilikte sadakat göstermeyince Nigâr Hanım ondan ayrılma yolunu seçer. Süleyman Nazif yazısında bu şartlara rağmen Nigâr Hanım’ın çocuklarını iyi yetiştirdiğini söyler. İyi bir şair ve yazar olmanın yanı sıra iyi bir anne de olan Nigâr Hanım; çocuklarını dönemin gözde eğitim kurumlarında okutur, onların tıpkı kendisi gibi modern bir eğitim almasını sağlar. Sonuçta büyük oğlu Münir Bey Osmanlı Bankası’nda idareci olurken diğer iki oğlu Feridun ve Keramet Beyler de Robert Kolej’de hocalık yaparlar.

Süleyman Nazif’in ince ve zarif üslûbu, söz konusu hanım bir şair olunca daha da inceler ve estetik zevkin doruklarına çıkar. Nigâr Hanım’daki aşk ve sevdâyı ve bunların kaynağını iki sebebe bağlayarak anlattığı satırlar son derece sanatkârânedir. Nigâr Hanım’ın bu iki sevdasından birincisi taşına toprağına hayran olduğu memleketi, ikincisi de “varlık sebebim” dediği ebeveyni ve ömrünün meyvesi olarak gördüğü evlatlarıdır:

“Gönlümdeki şevki ve sevdâyı, hiss-i aşkı nasıl inkâr ederim? Ancak şunu ihtar ederim ki bu aşk ve seveda, evvela vatanıma, yani güneşine, baharına kanamadığım; mehtabına, şafağına doyamadığım; semasına, deryasına hayran kaldığım şu memlekete; sâniyen bâis-i vücûdum valideyimle semerât-ı ömrüm olan evladıma münhasırdır.” (S. Nazif, 1926: 354)

Nigâr Hanım’daki vatan, millet aşkı, bununla beraber “semerât-ı ömrüm” diye tavsif ettiği çocuklarına duyduğu muhabbet; içli ve samimi bir şaire için pekâlâ anlaşılır bir durumdur. Ondaki vatan ve millet aşkının ne derece büyük olduğunu Balkan Savaşları patlak verir vermez Avrupa seyahatini hiç tereddüt etmeden bitirmesinde görmek mümkündür. Süleyman Nazif ve dostlarının buna hayret etmesine karşılık olarak verdiği cevap bir şair hanıma yakışacak olgunluktadır: “Vatanım bir ateşe girerken ben yabancı memleketlerde ferih ve fahûr dolaşamam.” (S. Nazif, 1926: 354) Süleyman Nazif, bu cevap karşısında oradaki herkesin ezildiğini ve küçüldüğünü itiraf etmektedir. Bu aşk ve sevdadandır ki İstanbul ve Boğaziçi de Şair Nigâr Hanım’ın “güzel çehresini ve vakur endamını ve bilhassa ruha nüfuz eden gözlerinin müncezip ve câzip nazarlarını” (S. Nazif, 1926: 354) asla unutmayacaktır. İstanbul âşığı bir başka şairin, Yahya Kemal’in, Boğaziçi’nde kayığıyla gezinti yapan Nigâr Hanım’da İstanbul’un ruhunu görmüş olması da bu sevdaya dâhildir.

Süleyman Nazif’in aktardığına göre Nigâr Hanım, ev içinde tesettür kaydını kaldıran ilk Türk kadınlarımızdan olmakla beraber, ara sıra abdest alıp namaz kılacak ve Kur’an okuyacak kadar da dindar bir kişiliğe sahiptir. Süleyman Nazif, ilgili satırlarda belki de sırf bu şahadetten dolayı merhumeye “rahimehallah” duasında bulunmuş gibidir. Nigâr Hanım’ın kendisini hissen Macar asıllı babasından ziyade, Türk asıllı annesine yakın görmesi, dikkate değer bir durumdur.

Kendisini Şarklılık üzerinden eleştiren “yarım Garp tahsili görmüş” kişileri “züppe” diye vasıflandırması da çok dikkat çekici bir tespittir; zira züppelik, alafrangalık ve yanlış Batılılaşma gibi kavramlar o dönemin popüler kullanımlarıdır. Süleyman Nazif, bu sohbetteki “İcâb-ı hicâb eden samimiyet değil, tasallüftür.” cümlesini hiç unutamadığını ve bilhassa da “fevkalâde âhenkdâr bir cezâletle telaffuz ettiği ‘icâb-ı hicâb’ terkibi”nin hâlâ kulaklarında çımladığını söyler. (1926: 355)

Süleyman Nazif, Nigâr Hanım’a hep hürmetkâr davranmıştır. O, “Bir kadına, o ifşâ etmezse yaşı sorulmaz.” âdab-ı muaşeret kuralına riayet ederek şairenin yaşını hiç sormamıştır. Ancak Nigâr Hanım’ın vefatına kadarki haline bakılırsa hem vücudunun tazeliği ve güzelliği hem de ruhunun sıcaklığından hareketle yaşının çok daha genç olacağını belirterek “Merhûmenin tevellüdünü 1280 tarihinden evvelki senelerde aramak icâb eder.” (1926: 355) tespitini yapar. Süleyman Nazif, Nigâr Hanım’ı Avusturya İmparatoru Fransuva Jozef’in hanımı Elizabet’e benzetir; fakat bu benzetmeyi, uğursuzluk sayıp da üzülmemesi için kendisine söylemez. Yazısının dipnotunda da belirttiği üzere kraliçe Elizabet, İsviçre’nin Lemman Gölü sahilinde bir anarşistin “kancık çılgınlığına” kurban gitmiştir. Nigâr Hanım’ın tifüs hastalığından öldüğü göz önüne alındığında bu benzetmenin -başta evlilik olmak üzere- daha çok mutsuzluk ve bedbahtlık yönüyle yapıldığı anlaşılacaktır.

2. Sanatı:

Süleyman Nazif’e göre ilahi bir üretkenlik ve yeteneğe sahip, donanımlı, güzel ve pek meziyetli olan Nigâr Hanım, Türk toplum ve ailesinin iftihar vesilesi olacak kadar mükemmeldir. Bu sebeple Süleyman Nazif, Nigâr Hanım’a iltifatlarda pek cömert davranır. Nigâr Hanım’ın ismini zikrettiği hemen her cümlesi övgülerle doludur, hatta bunda mübalağaya kaçmaktan da çekinmez. Dönemin kudretli diğer hanım şairleri olan Fitnat, Leyla ve Şeref Hanımların yanında Nigâr Hanım’ın aşırı tevazu göstermesini doğru bulmaz, böyle yapmakla kendine ve şiirlerine haksızlık ettiğini söyler. Yine Süleyman Nazif, şairenin nesrini nazmından üstün tutar, erkekler arasında bile bu kuvvette bir yazarın nadir olduğunu katıyetle belirtir. Esasında Nigâr Hanım’a yönelik bu övgüler, sadece Süleyman Nazif’le sınırlı değildir. Dönemin önemli üstat ve sanatkârları da Nigâr Hanım’ın sanatı ve kişiliği üzerinde ittifak etmişçesine hep aynı cömert ve mübalağalı övgü ve iltifatları ifade etmişlerdir.

Nigâr Hanım, eski ile yeni arasında “ara nesil” olarak kalan fakat yönü hep Batı’ya dönük olan tipik bir son dönem Osmanlı aydınıdır. Batı’yı da Doğu’yu da çok iyi bilip özümsemiştir. Edebî mahfil görevi gören Şişli’deki konağının kütüphanesinde klasik kültürümüzden Mevlana’nın *Mesnevi*’sinin yanında Nergisi’nin *Hamse*’si de bulunur. Çağdaşları Leyla ve Fitnat Hanımların divanlarının yanı sıra Fransız edebiyatından Alfred de Musset, George Sand, Hugo ve Lamartine gibi şair ve yazarları da okur. Fuzuli, Nedim, Şeyh Galip’ten de Batılı şairlerden de şiirler ezberler. Onun eğitim, kültür, sanat, edebiyat, musiki anlayışı, giyim kuşam tarzı, entelektüel duruş ve düşünüş bakımından Şair-i Azam Abdülhak Hamit’in ifadesiyle “Avrupa’nın en kibar ve münevver kadınlarından hiç farkı yok”tur. (S. Nazif, 1926: 357)

Nigâr Hanım’ın sanatını besleyen bir başka kaynak da musikidir. Nigâr Hanım’ın musikiye yönelmesinde ve piyanoda ilerlemesinde musikiyle ilgilenen babası Osman Paşa büyük etkiye sahiptir. Süleyman Nazif, babasının resimde de ilerlemesi için çalıştığını fakat Nigâr Hanım’ın buna meyletmediğini söyler. Ancak bu eksik bir yorumdur. Çünkü Nazan Bekiroğlu’nun kitabından Nigâr Hanım’ın çevresindeki bazı isimlerin portrelerini yaparak onlara hediye ettiğini

görmek mümkündür. Nigâr Hanım, Batı musikisini Türk musikisinden çok daha işlenmiş, olgun ve zengin bulur ama bu hayranlığına rağmen Süleyman Nazif'e ruhunun büyük bölümünün Şarklı olduğunu söyler:

“Buna hayret edenlere hak veririm. Fakat sebebini bilseler eminim ki, onlar da bana hak verirler. Garp musikisi daha işlenmiş, daha vâsi, daha mütekâmdir. Üstatların âsârını dinlerken de, çalarken de gaşyolurum. Fakat Türk musikisinde ben kendi benliğimi daha çok hissediyorum. Fransızca Türkçeden çok mükemmel bir lisandır. Bununla beraber, beni bizim şairler, Fransızlarınkinden az müteessir etmiyor. Ben hissen pederimden ziyade valideme yakınım. İstanbul'un seması, ufukları beni Garp'tan ziyade Şarklı etti. Benden çok ziyade Şarklı olmaları iktiza eden -yarım Garp tahsili görmüş- kadın, erkek züppelerin bunu da aleyhimde kıyl ü kâle vesile ettiklerini bilirim. İcâb-ı hicâp eden samimiyet değil, tasallüftür.” (S. Nazif, 1926: 355)

Süleyman Nazif'in ifade ettiği gibi “Musikiye cidden vakıf ve piyanoda üstat” olan Nigâr Hanım, Ebü'l-Lisan Şükrü Efendi'den Türkçe, Arapça ve Farsça dersleri alır. Süleyman Nazif'e göre Nigâr Hanım hem Fransızca'yı hem de Türkçeyi hitabet sanatını icra eder gibi konuşmaktadır. Özellikle de Türkçeyi büyük bir selâset ve ahenk ile kullanır. “Sesinde, cezâletinde, rikkatinde ayrı ayrı tavırları ve edâları vardı(r).” (S. Nazif, 1926: 354) Fransızca'yı da Türkçeden üstün tutar. Buna rağmen Şark kültüründen uzak kalmaz, hatta sırtını en nihai noktada hep Şark'a ve onun kadim değerlerine dayar; çünkü kendini ve benliğini sadece burada bulur. “İstanbul'un seması, ufukları beni Garp'tan ziyade Şarklı etti.” (1926: 355) tespitleri, onun nihai tercihini ve vatan, millet sevdasının hangi boyutlarda olduğunu gösterir. O kadar ki Fuzuli'nin “*Vaslın bana hayât verir firkatın memât/Sübhâne hâlikî halaka'l-mevte ve'l hayât*” mısralarını Şişli'deki evinde piyano ile terennüm ederken gözleri yaşarır.

Nigâr Hanım'ın Nişantaşı'ndaki evi tam bir kültür ve sanat mekânıdır. Nigâr Hanım, salı günleri dönemin entelektüel kişileriyle düzenli toplantılar yapmakta ve bu toplantılara birbirinden kıymetli simalar teşrif etmektedirler. Saat ikiden dörde kadar kadınları, dörtten altıya kadar da erkekleri ağırlamaktan büyük bir onur ve mutluluk duyar. Sadece yerli değil, bazı yabancı edebiyat ve sanat adamları da konağa gelir. Katılanlar bu toplantıların son derece canlı ve verimli geçtiğini anlatırlar.

3. Abdülhak Hamit Tarhan'a Ait Hatıralar:

Süleyman Nazif yazısında, “Şair-i Âzam” diye adlandırdığı Abdülhak Hamit Tarhan (1852-1937) ile Nigâr Hanım'ın Şişli'deki meşhur konağındaki görüşmelerini de sıcak ve samimi üslûbuyla anlatır. Mizaç bakımından çekingen ve başkasının yanında rahat konuşamayan biri olan Hamit, Nigâr Hanım'ın davetini Süleyman Nazif'in de ısrarı ile uzun bir tereddüdün ardından geri çeviremez ve bir salı günü konağa giderler. Hamit, yaklaşık otuz yıl payitahttan uzak yaşadığı için sanat çevrelerine ve edebî ürünlere yabancı kalmıştır. Bu sebeple Nigâr Hanım'ı ve eserlerini yakından tanımamaktadır. Nigâr Hanım'ın nazik ve kibar üslubu Abdülhak Hamit'i rahatlatır, tereddüt ve tutukluğunu yok eder, bunun üzerine mecliste tatlı bir sohbet başlar. Konaktan ayrılırken Abdülhak Hamit'in Nigâr Hanım hakkında Süleyman Nazif'e yaptığı değerlendirme iltifat doludur: “Hakikaten müstesna bir hanım. Avrupa'nın en kibar ve münevver kadınlarından hiç farkı yok.” (S. Nazif, 1926: 357) Süleyman Nazif, Nigâr Hanım'ın da kendisi hakkındaki iltifatkâr düşüncelerini “Nigâr Hanımefendi daima söyler.” diyerek şöyle aktarır: “Dünyada zevk irfanı olup da *Makber* mülhimesi Fatma Hanım'ın mazhariyetine gıpta etmeyen tek bir kadın yoktur.” (1926: 357) Bu hatıranın devamında Süleyman Nazif, Şair-i Âzam'ın çok hüznüldüğünü belirtir; çünkü daha on üç yaşlarında iken 1874 tarihinde Edirne'de evlendiği ve Beyrut gibi uzak

diyarlarda 1885'te toprağa verdiği Pirizade ailesine mensup Fatma Hanım onun için her şeydir. Yol boyunca genç yaşta ölen ilk eşi Fatma Hanım'ın meziyetlerini anlatır. "İkinci haremim" dediği İngiliz Nelly'nin de son eşi Lüsiyen Hanım'ın da çok iyi ve meziyetli olduklarını yine bu yürüyüşte dile getirir. İki hanımının -Fatma ve Nelly- veremden ölmesi sebebiyle kurduğu cümle dikkat çekicidir: "Ben veremin kocası oldum." (S. Nazif, 1926: 357) Bu cümlede âdeta Hamit'in bütün talihsizliği gizlidir.

Sonuç

Raif Necdet, "İki Mersiye Arasında" başlıklı yazısında Nigâr Hanım'ın devrine ve kendisine yansıyan portresinden bahsetmiş, hayatının son yıllarında başta Birinci Dünya Savaşı'nın etkileri olmak üzere onun şahsi hayatında yaşadığı ıstıraba yer vermiştir. Raif Necdet, Nigâr Hanım'ı hastane odasında gördüğünde bu durumun devri dolduran çehresiyle tezat teşkil ettiğini düşünür. Nigâr Hanım'ın tífüs sebebiyle bitkin olduğunu görür ve onun ölümünün yakın olduğunu anlayarak yanından ayrılır.

Süleyman Nazif'in akıcı ve sürükleyici bir dille başta Nigâr Hanım olmak üzere Abdülhak Hamit ve Cenap Şahabettin gibi Türkçe üstatlarını kısmi de olsa anlattığı bu makale, hiç şüphesiz hem *Servet-i Fünûn* dergisinin hem de Türkçenin çok önemli bir kazanımıdır. Bu kazanımda yazıya vesile olan ve yazının ithaf edildiği, biyografileri ve tarih bilgisiyle tanınmış âlim İbnü'l-Emin Mahmut Kemal'in de katkısı büyüktür. Bu yazı Türk modernleşmesinde önemli bir iz bırakmış Osmanlı entelektüeli Şair Nigâr Hanım'ın bir devri dolduran ve bir dosta yansıyan portresini okuma imkânı vermektedir. Bu yönüyle de ayrı bir kıymeti vardır. Süleyman Nazif yazısında Nigâr Hanım'ın hayatı, sanatçı kimliği, aydın ve entelektüel portresi üzerinde durmuştur. Ölüm ardı yazıları olan her iki yazıda buluşulan ortak nokta ise Nigâr Hanım'ın aldığı eğitim, sanatçı kişiliği ve kültürel donanım noktasında Batı'da büyük işler başarmış kadınlarla eşdeğer tutulmasıdır.

Kaynakça

- Ahmet Haşim (1991). "Son Şarklı", *Gurabahâne-i Laklakan-Diğer Yazıları*, haz. İ. Enginün-Z. Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 23-25.
- Beyatlı, Yahya Kemal (tsz). "Süleyman Nazif", *Siyasî ve Edebî Portreler*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, (3. bs.), s. 25-29.
- Bekiroğlu, N. (2007). "Nigâr Hanım", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 33, s. 83-85.
- Bekiroğlu, N. (2011). *Şâir Nigâr Hanım*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- İbnülemin, M. K. (1939). "Nigâr", *Son Asır Türk Şairleri*, İstanbul: MEB, C. 7, s. 1204-1207.
- Kaplan, Mehmet (2014). "Cenab Şahabeddin ve Nesir Sanatı", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 408-418.
- Kestelli, R. Necdet (1919). "İki Mersiye Arasında", *Utarid*, Cilt 1, No. 13, 10 Nisan 1335, s. 195-196.
- Necatigil, B. (1998). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul: Varlık Yayınları. (17. bs.)
- Süleyman Nazif, (1926). "Nigâr Hanım", *Servet-i Fünûn*, C. 60, nr. 1575/101, s. 354-358.
- Şair Nigâr Hanım (2021). *Günlük*, Cilt 1, (haz.: Z. Berktaş), İstanbul: Timaş Yayınları.
- Şair Nigâr Hanım (2023). *Günlük*, Cilt II, (haz.: Z. Berktaş), İstanbul: Timaş Yayınları.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, (2001). ed. Yalçın, M. İstanbul: YKY, C. 2.
- Tonga, N. (2018). "Raif Necdet Kestelli", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kestelli-raif-necdet> Erişim tarihi: 29.08.2023.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Dinçer Bahadır, Ş. (2023). "Osmanlıda Şifadan İştaha: 946 Tarihli Bir Ziyafet Defteri Örneği", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 424-441.

Şaziye DİNÇER BAHADIR*

Osmanlıda Şifadan İştaha: 946 Tarihli Bir Ziyafet Defteri Örneği**

From Appetite to Healing in the Ottoman Empire: An Example of a Banquet Ledger Dated 946

ÖZ

İştahtan şifaya uzanan serüvende yemeğin de dil gibi kültürün taşıyıcısı olduğu görülür. Dilin canlı bir varlık olduğu hep söylenmiştir, çünkü dili oluşturan bazı kelimeler zaman denilen olguya yenik düşüp kullanılmamaya başlanmıştır. Bunun yanında Türk diline birçok dilden kelime ödünçlendiği gibi birçok dile de Türkçeden kelime verilmiştir. Tıpkı bunun gibi yeme içme kültürümüz de zamanla değişime uğramıştır. Bunu bize en iyi yansıtan kaynaklar arasında o güne ışık tutan yazılı belgeleri gösterebiliriz. Bu kaynaklardan biri de 946 tarihli "Bir Ziyafet Defteri" adını taşıyan eserdir. 1539'da düzenlenen bir sünnet düğününü konu alan eser, yeme içme noktasında o günün dünyasına kapı aralar. Bu yönüyle Osmanlı gastronomi kültürünü de yansıtan eserin konusunu Kanuni Sultan Süleyman'ın oğulları Şehzâde Bayezid ve Cihangir'in sünnet düğününde açılan ziyafet sofrası oluşturur. Burada değinilecek olan diğer önemli husus ise yeme içmenin tababet ile olan ilişkisidir. Çünkü geleneksel Osmanlı tıbbı, antik çağın humoral tıp anlayışını esas alarak vücuttaki dört hiltın (kan, safrâ, sevdâ, balgam) dengesini sağlayabilmek için yiyecekleri mevsimine uygun şekilde tüketmeyi esas almıştır. Çalışma sonunda yazının konusu olan ziyafette sunulan yiyeceklerin hâlen soframızı şenlendirdiği, yemek âdetlerimizin beş yüz yıl evvelki atalarımıza fazlasıyla benzediği görülmüştür. İlgisini bu alana çeviren Osmanlı gastronomi kültürünün yansıtıldığı eserde, sofrâ sanatının dil yönüyle nasıl işlendiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, gastronomi, Ziyafet Defteri, tıp, dil.

ABSTRACT

In the adventure from appetite to healing, it is seen that food, like language, serves as a carrier of culture. It has always been argued that language is a living entity because some of the words that make up the language have succumbed to time and are no longer used. Moreover, Turkish has borrowed words from many languages and many languages have borrowed words from Turkish. Just like this, our food and drink culture has also changed over time. The written documents that shed light on that day can be cited among the sources that best reflect this. One of these sources is the work titled "Bir Ziyafet Defteri" dated 946. The work, which is about a circumcision feast organized in 1539, sheds light on the world of that period in terms of gastronomy. The subject of the work, which also reflects the Ottoman gastronomic culture in this respect, is the banquet table set at the circumcision feast of Sultan Suleiman the Magnificent's sons, Prince Bayezid and Cihangir. Another important issue to be addressed here is the relationship between dining and medicine. This is because traditional Ottoman medicine, based on the ancient understanding of humoral medicine, emphasized seasonal consumption of food in order to maintain the balance of the four humors in the body (blood, phlegm, black bile, yellow bile). As a result of the study, it was observed that the foods served at the banquet, which is the subject of this article, still grace our tables and that our food customs are very similar to those of our ancestors five hundred years ago. In the work, which reflects the Ottoman gastronomic culture, it was determined how the art of the table was also practiced in terms of language.

Keywords: Ottoman, gastronomy, Feast Ledger, medicine, language.

* Doç. Dr., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, saziyedincer35@gmail.com  ORCID: 0000-0002-8927-2672

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 04.08.2023 Kabul Tarihi: 07.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1337723

“Bir toplumun yemek pişirme yolu, bilincinde olmadan yapılarını tecrübe ettiği bir dil gibidir.”

Lèvi Strauss

Giriş

Çalışmaya konu olan “Bir Ziyafet Defteri” adlı çalışma, Semih Tezcan tarafından yayına hazırlanmıştır. Kanuni Sultan Süleyman’ın oğulları Şehzâde Bayezid ve Cihangir’in sünnet düğününün ele alındığı eser, Osmanlı gastronomi kültürünü yansıtmaya bakımdan dikkate değerdir. Büyük bir halk şenliği olarak düzenlenen bu sünnet düğününe pek çok çalışmada yer verilmiştir. Ziyafet şöleninde sofrada ikram edilen yiyecekler ve bunlar için yapılan harcamaların dökümünü görmek mümkündür. Söz konusu eser, içinde barındırdığı birçok yemek, tatlı, çorba, kebab, reçel adları bakımından oldukça zengin bir kelime hazinesine sahiptir. Bugün bile duyduğumuzda şaşırabildiğimiz genelde yemek olarak tüketilen birçok sebzenin bundan beş yüz yıl önce reçel olarak tüketildiği bilgisine rastlamak oldukça ilginçtir. Işın, patlıcan reçeli ve dolmasının ilk defa çalışmamızın konusu olan ziyafette yer aldığı altın çizer. Ardından 18. yüzyıldan sonra patlıcanlı yemeklerin arttığını vurgular (2019: 214). Bunun yanında ziyafet sofrasında adı geçen birçok yiyeceğin tıp tarihinde de tedavi amaçlı olarak kullanıldığı görülmüştür. Çalışmanın uygulama bölümünde buna yer verilecektir.

Tezcan, söz konusu defterin tarihçi ve halkbilimciler için ilgi çekici olacağını bunun yanında sözlüklere girmemiş ya da doğru tanımlanmamış kimi tatlı, yemek, bitki adlarının bulunması ve “-ur+dur” biçimi (geniş zaman çekiminin üzerine –dur biçim biriminin getirilmesi) dolayısıyla dil bakımından da önemli olduğunu belirtmiştir (1998: 2). Aynı zamanda metin içerisinde çok sayıda sözcüğün tekrarlandığı, birçok kelimenin yazımının yanlış olduğundan hareket ederek müstensih gerekli eğitim görmemiş ya da kendi kendine okuma yazma öğrenmiş birisi olduğunu düşünmüştür (1998: 3).

İştahtan şifaya uzanan serüvende insanın türlü hâllerini ifade etmede şaşırtıcı bir dil kabiliyeti vardır. “*Aça dokuz yorgan örtmüşler, yine uyuyamamış.*” (Yurtbaşı, 2012: 8). İşte bu atasözü o dil kabiliyetinin bir numunesidir. Açın uyuyamamasının nedeni üşmesi değil, boş midesidir elbette. Dokuz yorganla yine de aç uyuşamamak açlığın insanı nasıl can evinden vurduğunun çok canlı bir ifadesidir. Öyleyse, doymak yoksa bir bakıma hayat da yoktur denilebilir. İştahın şifa ile ilgisi bu temel noktadan başlayıp gittikçe genişler. Öyle ki sadece karın doyurmadan çıkıp hangi yiyeceğin hangi derde deva olacağına kadar uzanır.

Osmanlı İmparatorluğu’nda evlenme, sünnet gibi önemli olaylar şenlikler düzenlenerek kutlanmıştır. Ziyafetler bu şenliklerin olmazsa olmazıdır. Ziyafetler hem Osmanlı sultanının gücünün hem de cömertliğinin göstergesidir. Sultan verdiği ziyafetler vesilesiyle yalnız İslam âleminin başı olmakla kalmadığını, halkına adaletli olduğunu ve onları doyurduğunu da göstermiştir (Pedani, 2018: 105-106). Bilindiği gibi aç uyuşturmak, Orhon Kitabeleri’nden beri sultanın yüceliğinin ve merhametinin bir vurgusudur (Tekin, 2010: 33). Daha yakına gelip İslami geleneğe bakıldığında da sofranın önemi görülecektir. Mesela, “sofra çekmek” (buna yemek yahut ziyafet vermek de diyebiliriz) ahiliğin temel gereklerinden biridir. Ayrıca bir ahinin eli gibi sofrası da açık olmalıdır (Köksal, 2015: 111).

Bir başka özelliği daha vardır yemeğin, tıpkı dil gibi kültürün taşıyıcısıdır. Sofra, pek çok yönüyle kültürü yansıtan bir hazinedir. Mesela Anadolu mutfağı; Orta Asya, İran, Arap, Selçuk, Bizans ve Anadolu’nun yerel kültürü üzerine kuruludur (Işın, 2019: 211). Osmanlı dünyasının dili de

tüm bu zengin kültür birikiminin bir bileşkesi değil midir? Sofra, yüzyıllarca aktarılan bir gelenektir, tıpkı dil gibi miras bırakılır. Ayrıca dil gibi yaşayan canlı bir hazinedir, değişir, çeşitlenir, alır, verir. İnalçık, bizim mantı dediğimiz, içine et konulmuş hamurun Çin'den Ukrayna'ya kadar step bölgesinde yaşayan pek çok halkın lüks yemeği olduğunu söyler (2016: 13). Bu örnek, coğrafyanın yaşam şartlarını belirlediği gibi kültürel alışveriş üzerindeki etkisini de gösterir.

Vehbi'nin Sûrnâme'si III. Ahmet dönemine ait olan düğün şenliklerini ölümsüzleştirmiştir. Vehbi, şenlikleri ve ziyafetleri kaydetmiş, sarayın nakkaşı Levni ise minyatürlerini çizmiştir. Burada ziyafetin ne denli büyük olduğunu anlatmak için şair dilin gücünden yararlanmışır:

“Bir gûne ziyâfet etti halka
Kim süfre çekildi şâm u şarka
Meydânda pîş-gûy felekler
Hizmette zülüflüdür melekler
Şems ile kamer değil nazarda
Tablayla durur pilav ve zerde” (Vehbi, 2008: 457-458).

Bu olağanüstü betimlemesinde Vehbi şöyle demiştir: “*Halka öyle bir ziyafet çekti ki, sanki doğudan batıya dek sofralar kuruldu. Meydanda sanki felekler teşrifat görevlileri, melekler ise zülüflülerdi. Gözlere ilişen güneş ve ay değil, pilav ve zerde tepsileridir.*” (2008: 19). Gözlerimizi kapatıp feleklerin teşrifat görevlisi olduklarını, doğudan batıya uzanan sofraları düşündüğümüzde Osmanlı sultanının cömertliğine ve gücüne hayran olmamak elde değildir. Sofradaki lezzetlerin dile dökülmesi, dilin sofrayı iki kat lezzetlendirmesi bununla da kalmamıştır. Şair, abartıyı kullanarak sofrayı insanın hem gözünü hem midasını hoş edecek biçime sokmuştur:

“Çün kulzüm-i ni' met eyledi cûş
Sahn üzeri habâba döndü serpuş
Deryâ idi sofrâ sahn kayık
Mikzâfları anın meâlik
Eylerler idi boğaz sefası
Şerbetler arada leb kirâsı” (Vehbi, 2008: 486).

Dilin hikmeti sofrayı bir yiyecek denizine çevirebilmesinde yatar. Vehbi dil denilen sihirli oyuncağın mahir bir ustası olarak şöyle demiştir: “Yiyecek denizi coşup kabardığında sahan kapakları su kabarcıklarına döndü. Sofra deniz, sahanlar kayık, kayıkların kürekleri ise dillerdi. Boğaz sefası ederlerdi, arada içilen şerbet dudak kirasıydı.” (2008: 68). Işın, Osmanlı'ya “Cömert İmparatorluk” derken haksız değildir. Ayrıca yine Işın'ın deyişiyle bu ziyafet sofrası tıpkı mahşer günü gibidir (2018: 46).

Dikkatli bakılırsa sofranın öğreteceği çok şey olduğu görülür. Osmanlı sarayının yemek âdetinden bahseden Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, sarayın kuşluk taamının sabah erkenden, akşam taamının ise ikinci namazından sonra çıktığını belirtir. Bu geleneğin de Osman Gazi'den kaldığını ekler. Osman Gazi ikinci namazından sonra yanında bulunan tüm insanlarla beraber yemek yemiştir. Bu adet o günden sonra saraya yerleşmiştir (2001: 321). Yazının konusu olan ziyafette sunulan yiyeceklerin hâlen soframızı şenlendirdiğini, yemek âdetlerimizin beş yüz yıl evvelki atalarımıza fazlasıyla benzediği görülür. Gastronominin de ilgisini bu çok zengin alana çevirdiği görülür.

Gastronomi kavramının doğuşu çok eskilere dayanmıyormuş gibi görünse de aslında insanoğlunun var olduğu ilk günden itibaren hayatında yer aldığı görülür. İnsanoğlu bir taraftan

kendi gelişimine devam etmiş diğer yandan gastronomi kavramını da geliştirerek yeni kavram ve teorilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Öztürk ve Güven, 2018:13). Gastronomi kelimesinin kökeni 19. yüzyıl Fransası'dır. Oktay gastronomiyi, toplumların yeme içme geleneklerinin yaşadıkları bölgenin florası, faunası, iklimi ve ekonomik değerleri ile oluştuğunu belirtir. Bu oluşum zaman içinde diğer toplumlarla yapılan komşuluk, ticaret ve sömürgecilik ilişkilerinden etkilenerek özgün gastronomi kültürünü meydana getirir. İçeriğinde tüm kültürleri ve sanatsal değerleri barındırır (2018: 6).

Oktay'ın Osmanlı gastronomi kültürüne ilişkin tespitleri Osmanlı mutfağının âdeta bir imparatorluk kadar zengin yiyecek ve içeceklere sahip olduğunu gösterir:

“Osmanlı gastronomi kültürünün İstanbul'un fethi ile başlayıp 19. yüzyıla kadar gelen Osmanlı Saray Mutfağının geleneğinde kebaplar, yahniler, kızartmalar, köfteler, pilavlar, et suyu çorbalar vardır. Bunun yanı sıra taze ve kurutulmuş meyvelerden yapılmış reçeller, hoşaf, şerbetler, şuruplar, etli dolmalar, börek çeşitleri, sebze tencere yemekleri, tavuklar, balıklar, helva çeşitleri, kadayıflar, baklavalar, sütlü tatlılar gibi yemekler saray mutfağında sıklıkla yer almaktadır. Yemekler genelde tuzsuz tereyağı ve baharatlarla pişirilmekteydi. Ancak baharat kullanımı Hint mutfağında olduğu kadar yoğun değildi.” (2018: 97).

Osmanlı gastronomi kültürünü ele alırken onun emperyal bir mutfak olduğunu gözden kaçırmamız gerekir. Tıpkı Çin, İngiliz, Fransız imparatorluk saraylarındaki gibi Osmanlı sarayında da yemek kültürü hayli gelişkin, çeşitlidir. Ayrıca her türlü sanatta olduğu gibi yemek sanatının da en iyi ürünleri sultanın sarayında bulunur (İnalçık, 2016: 15). Sultana iyi bir sofraya öyle harcıla bir iş değildir. Bir kere Osmanlı saray bürokrasisi içerisinde mutfak başı başına bir bölümdür. Emininden, aşçıbaşısına, kâtibinden, kilercisine mutfakın birçok çalışanı vardır (Bilgin, 2004: 30). Bu insanlar mutfak denilen değirmen çarkını her gün çevirmekle mükelleftirler. Mesela aşçıbaşı deyip geçmemek gerekir. Gelibolulu Mustafa Âli'ye bakılırsa büyüklere hizmet edenler içerisinde en çok cefa çekenleri aşçıbaşılardır. Çünkü her mevsim herkesi doyurmak zorundadırlar. Arıca başkaları bağ bahçe seyrindeyken onlar cehennem ateşinde kavrulup yemek hazırlarlar. Bu nedenle Gelibolulu Mustafa Âli aşçının “*yüzüne gülüp sakalına piyaz doğramayı*”salık verir (1978: 93). Sözün özü aşçıyı bol bol pohpohlamak gerekir. Nitekim öyle de olmuştur, çünkü saray çalışanlarının içerisinde hizmet gruplarına göre aldıkları gündeliğe bakıldığında en fazla gündeliği alanların aşçıları olduğu görülür (Bilgin, 2004: 46).

Çalışmamıza konu olan 16. yüzyılın yemek âdetleri yabancı seyyahların da gözünden kaçmamıştır. Çağdaş bir gözlemci ve Avusturya elçisi olan Busbecq'in, Osmanlı yeme içme kültürüne dair verdiği bilgiler, Kanuni devrinde Osmanlılara esir düşen Pedro'nun anlattıklarıyla örtüşür (Busbecq, 2005: 46-53, Carım, 2002: 168). Buradaki ziyafet sofrasına dair verilen tarihî bilgiler de gözlemcileri doğrular mahiyettedir. Ayrıca sofraya dair Gelibolulu Mustafa Âli'nin söyledikleri, Busbecq ve Pedro'nun gözlemlediklerinin altında yatan terbiyeyi de aktarır. O, sofrada nimeti tamamıyla silip süpürenlerin hoş görülmediğini anlatır. Geride bekleyeni düşünerek ona da bırakmak lazımdır. Sofrayı hazırlayanın da o nimette hakkı vardır. Öyleyse önüne konan yemeğin tümü yenmez. Fakat şerbet için aynı husus geçerli değildir. Onun tümünü içmekte beis yoktur (1978: 230).

Osmanlı gastronomi kültüründen söz ederken unutulmaması gereken diğer bir husus da sofranın aynı zamanda tababet ile ilişkili olduğudur. Sarı, 1981 yılında yapılan Türk Mutfağı Sempozyumu'nda Topkapı Sarayı Mutfağı'na ait bir belgeyi ele almıştır. Belgeyi tasnif edenler

belgenin 16. yüzyıla ait olduğunu tahmin etmektedirler. Bu defterde sarayda pişmesi gereken yemeklerin listesi ahlât-ı erbaa (dört hılt) anlayışına uygun biçimde düzenlenmiştir (1982: 245). Bilindiği gibi geleneksel Osmanlı tıbbı, antik çağın humoral tıp denilen anlayışı üzerine kuruludur. İnsan sağlığı, vücudu oluşturan kan, balgam, sarı safra, kara safra dengesine dayanır (Mossensohn, 2009: 24). Bunların bozulması sağlığı da altüst eder. Henüz biyokimyanın olmadığı bir devirde hastalıklar için yapılabilecek fazla bir şeyin bulunmaması, hekimliğin büyük ölçüde önleyici tedavi üzerine kurulmasına neden olmuştur. Yani söz gelimi fülful, aşçıbaşının yemek tarifine girdiği gibi hekimbaşının reçetesine de girer. Aşçının bir görevi de vücuttaki dört hılt dengesini bozmamak için mevsime uygun yemek pişirmektir.

“Hıltların dengesini etkileyen maddi sebeplerden olan yiyecek ve içecekler çeşitli gruplara ayrılmıştır. Mutedil yiyecek ve içecekler kan yapar; soğuk ve lüzuceti fazla, galiz gıdalar balgama sebep olur; sıcak ve latif gıdalar safra yapar. Kuru, hararetli besinler sevdaya sebep olur.” (Sarı, 1982: 246). Yani galiz gıdaları mutedil ile dengelemek gerekir. Mesela nişastalı helva gibi galiz, hazmı zor bir gıda yendikten sonra soğan turşusu gibi latif bir gıda yenerek denge sağlanmalıdır. Ayrıca yazın harareti artırıcı, kışın da harareti azaltıcı gıdalardan uzak durulmalıdır. Şu hâlde aşçıbaşı yazın paça çorbası yapıp, kışın da ıspanak aşı pişirirse pek de makbul bir iş yapmış olmaz. İşte aşçıbaşını böylesi bir dertten koruyabilmesi için yemeklerin listesi dört mevsime uygun biçimde hazırlanmıştır. Sarı'nın bu söylediklerini Pedani'nin yazdıkları da desteklemektedir. Pedani, saraydaki yemeklerin özenle hazırlanmasının yanında besin değerlerine de özen gösterildiğini ifade eder. Osmanlı tabipleri, sağlıklı kalabilmek için insanı oluşturan dört ruh hâlinin dengede olmasına dikkat ederek aşçılarla ortaklaşa çalışarak sultana iştah açıcı ve sağlıklı yemekler hazırlanmasının sağlandığını söyler (2018: 93).

1. İştah ve Şifa İlişkisi

İştahtan şifaya uzanan serüvende besinlerin hayatımızdaki yerini bilmemiz oldukça önemlidir. Hem sağlığımız hem de hayatımızı devam ettirebilmemiz için uygun zamanda uygun yiyecekleri kararında tüketmemiz gerekir. Özellikle tıp metinlerinde hangi hastalıklara hangi yiyeceklerin iyi geldiği bilgisine yer verilir.

Çalışmamızın amacı, Ziyafet Defteri'nden hareketle yiyeceklerin sadece besin olarak değil aynı zamanda şifa kaynağı olarak da kullanıldığını göstermektir. İştah ve şifa ilişkisini örneklendirmek amacıyla çalışmamızda yöntem olarak, erken dönem tıp metinleri arasında yer alan, Edviye-i Müfrede, Yadiğâr ve Müntehab-ı Şifâ adlı eserlerden fişlemeler yapılmıştır. Özellikle Ziyafet Defteri'nde geçen meyve, sebze, kuru yemiş ve baharatların hangi hastalıkların tedavisinde kullanıldığını gösteren kısımlar, bu çalışmaya başlık oluşturmuştur.

Edviye-i Müfrede, yazılış tarihi (1390) kesin olarak bilinen Türkçe ilk telif tıp eseri olması nedeniyle önemlidir. Yadiğâr-ı İbn-i Şerîf'in ise XIV. yüzyılda yazıldığı tahmin edilir ve tıbbın neredeyse bütün konularına yer veren hacimli bir eserdir. Müntahab-ı Şifâ da Anadolu'da yazılmış ilk Türkçe tıp metinleri arasında yer alması nedeniyle önemlidir. Günümüzde alternatif tıp adı altında oldukça popülerleşen bu bilgileri örneklendirmek¹ ve bunun yanında Ziyafet

¹ Söz konusu meyve, sebze, bakliyat ve baharatların sağlık üzerindeki etkileri dönemin tıp metinlerindeki kullanımı, o dönemin içinde bulunduğu şartlar göz önünde bulundurularak değerlendirilmelidir. Örneklendirmeler, aynı besinlerin hem sağlık hem de ziyafet sofralarındaki kullanımını göstermek için yapılmıştır. Bu metinlerde besinlerin sağlık üzerindeki söz konusu etkilerinden bazıları denenmiş olsa da günümüzde tıptaki gelişmeler göz önüne alındığında birçoğunun etkisini kaybettiği görülür.

Defteri'nde yer alan bazı yiyeceklerin (meyve, sebze, baharat, bakliyat) nasıl tüketildiğini göstermek gerekirse aşağıdaki tablo karşımıza çıkar: **2.1. Ağaç Kavunu**

“yürek ditremesine muvâfık otlar bunlardır; ak şandal, ağaç kavunu (EM, 41a/12-13)

Ağaç kavununun şarâbı, ıssı mideye, ıssı ciğere ve ıssı yüreğe fayda eder./Soğuktan olan hafakâna faydalıdır./Hazım ve yürek oynaması için yardımcı bir terkîp: Ağaç kavununun üst kabuğu/İki dirhem ağaç kavunu tohumu bütün zehirli hayvanların zehirinin panzehiridir. (Y. s.130, 221, 230, 349)

ağaç kavunu yaprağın çeynese ağız hoşusu varısa gidere/ ağaç kavununun ekşisi şovuktur kurudur yürek ditremesine müfiddür ve qarını bağlar.” (MŞ, 63b/15, 79a/13-14)

ağaç kavunu < ET yığaç (Nişanyan, 2010: 8) + ET kağun (Tietze, 2021: 166). Ağaç kavunu Ziyafet Defteri'nde reçel olarak sunulmuştur. Sağlık açısından bakıldığında kalp çarpıntısına iyi gelir, mide, ciğer ve kalp için faydalıdır, hazmı kolaylaştırır ve ağaç kavununun tohumu panzehir olarak kullanılır. Ağız kokusunu giderir ve karna peklik verir.

1.2. Armut (amrūd, emrūd)

“emrūd; ıssı ma' delü kişilere yarar ve şafrâyı keser ve şafrâ kuşmağı men' eder, dükeli yemişlerden tokluğu artuk dutar, şuşalığı giderür, ta' amdan şonra yeyicek, ta' am buhârın başa çıkarmaz (EM, 6a/2-3)

...cimâda zayıflığı fazla olur. Belki yoğurt, ayran, armut ve ham nohut (suda ıslatılmış) gayet kuvvet verir./ İshâli bağlar. (Y, s. 72, 131)

amrūd bārid ü yābisdür... şusuzluğu giderür ma' deyi kavî ve gönül dönmeği def' eder nefesi ferah eyler.” (MŞ, 25a/3-5)

armut < Far. amrūd (Nişanyan, 2010: 35). Ziyafet Defteri'nde reçel olarak sunulmuştur. Safrayı keser, kusmayı önler, kişiyi tok tutar, susuzluğu giderir, harareti azaltır, cinsel ilişkiye kuvvet verir ve ishali önler. Mideyi kuvvetlendirir, mide bulantısını giderir ve nefese ferahlık verir.

1.3. Ayva

“istiskāya muvâfık otlar bunlardır; it üzümü yaprağı, ayva, dārçinî, dilkü taşacağı, rāzyāne, rāsuht, südlügen, sirke, taru... (EM, 41b/5-6)

Eğer müşhil otu etki etmeyen kişiye ayva şarâbı veya ayva rubbu içirilirse derhâl ishâl eder./Baygınlık olmaması için kan alınmadan önce azıcık nār şarabı veya ekşi elma, ayva, gure, ya limon veya benzeri şaraplardan birisi verilip içirilir./Öksürüğe ve zātü'l-cenbe faydalıdır / İssı nezle için faydalıdır./ Mideye kuvvet verir, ishâli bağlar, mide bulantısına ve kusmaya faydalıdır. İştahı yerine getirir./Namâz-bur için ayva tanesi suyuyla verilir./Kulak ağrısı için, ayva çekirdeği luâbı ılıtılıp damlatılır ve [kulaktaki iltihap] pişer ve akar. (Y, s. 63, 65, 69, 135, 139, 155,)

şusuzluğu giderür idrâr-ı bevl eder meşaneyi berkidür bal içinde bişiricek çok idrâr eyler etinden şuyı yegrekdür hoşusu dimāğa ve yüreğe kuvvet vērür /ayva şarâbı ki qarını bağlar ve ma' deyi kavî eder ve ta' amı şinirür ve iştahâ getirür ve beñiz şarulığın giderür.” (MŞ, 24b/7-9, 186a/2-3)

ayva < OT awya (Gülensoy, 2007: 96). Ziyafet Defteri'nde kalye (sadeyağ içinde kavrulmuş pişirilen etsiz ya da az etli kabak veya patlıcan yemeği), perverde (marmelat) ve reçel olarak sunulmuştur. Siroza iyi gelir, pekliği giderir, kan alınmadan önce ayva şarabı içilirse baygınlığı engeller, öksürüğe, akciğer zarı iltihaplanmasına ve nezleye iyi gelir. Mideye kuvvet verir, mide bulantısını geçirir, kusmayı engeller, iştah açma özelliği vardır. Bağırsak parazitleri ve kulak ağrısında etkilidir. Hazmı kolaylaştırır ve benizdeki sarılığı giderir.

1.4. Bâdem (bādām)

“...yağıla bādāmıla, yeyicek eski öksürüğe müfiddür ve ma‘ deyi arıdır./Eger şayrunuñ öksürüğü ya içinde ağrısı ya sancusu olursa benefşe yağın ya bādām yağın kıtalar, içüreler. (EM, 2a/4, 5a/11-12)

Beş tane badem iyice dövülür, sonra hepsi birlikte beş dirhem güleğübün ile havân içinde bir araya getirilip ve tekrar dövülüp sabah açken yenir. Safrayı ve balgamı incitmeden iyi ishal eder./Böbreği semirdir. Cimāya kuvvet verir./Badem yağının ılıtılıp başa sürülmesi de yararlıdır/Teşennüc sinir büzülmesine denir. Küzāz ise sinir katılaştırması ve gerilmesidir. Yemek olarak badem yağı ve şekerle hazırlanmış cevāv aşısı yedirilir./Öksürük ve sesi açmak için; mukaşşer badem içi ve zamg-ı Arabî ve kuru benefşe her birinden beşer direm... (Y. s. 112, 166, 181, 188, 213)

acı bādām yağını güvüldeyen kulağa tırmazsalar güvüldüsin giderür/ bādām yemek yürek ağrısına ve öyken zahmetine müfiddür/uyuz için; hamāmda gevdeye dürteler kıtı ovalar sonra benefşe yağı ya tatlı bādām yağıyla ovalar.” (MŞ, 25b/12-13, 79a/11-12, 129a/8-9)

badem < Far. bādām/bāyām (Nişanyan, 2010: 49). Ziyafet Defteri’inde “bādēm helvāsı, bādēm şorbası ve çavāriş-i bādēm” şeklinde helva, şorba ve macun olarak sunulmuştur. Müzmin öksürüğe ve mideye iyi gelir. Safrayı ve balgamı sürer, böbrek için faydalıdır, cinsel ilişkiye kuvvet verir, sinir büzülmesine ve katılaştırmasına iyi gelir. Sesi açmada etkilidir, kulak uğultusuna badem yağı iyi gelir, kalbe faydalıdır, uyuz için de badem yağı kullanılır.

1.5. Cevz-i hindî (Hindistan cevizi, Hindūstan kōzı)

“cimā şehvetin getirür ve anuñ yağı nāsür rencine nāfi‘ dür ve bēl ve diz ağrısına dürticek yarar ki balgamdan ola. Ve ol ma‘ deye ağır gelür, şeker ile yeyeler ve anuñ tāzesi yēgrekdür ve eskisi karında olan kırtları kırar. (EM, 39a/2-4)

hindustān kōzı eski arka ağrısına nāfi‘ dür.” (MŞ, 152a/7)

cevz-i hindî < Ar. cawz (Nişanyan, 2010: 93) + Ar./Far. hind “Hint ülkesi” (Nişanyan, 2010: 242). Hindistan cevizi Ziyafet Defteri’nde “çavāriş-i cevz-i hindî” adıyla macun şeklinde sunulmuştur. Sağlık açısından bakıldığında cinsel ilişkide şehveti arttırdığı görülür. Hindistan cevizi yağı nasıra, bel ve diz ağrısına sürüldüğünde faydalı olur. Karındaki kurtlar için de faydalıdır. Müzminleşmiş sırt ağrılarını giderir.

1.6. Elma (alma)

“ma‘ deye kuvvet vērür ve gönli ferahlandırur ve bağıra müfiddür ve ta‘ ām iştihāsın getirür ve anuñ kabı ma‘ deye yarar ve kuşmağı bağlar ve ağulu nesnelere yürekden men‘ eder, hāşşa şarābı. Ve anuñ şarābı ‘akreb şokmuş kişiye yarar. Ammā perverdesi kıtı müfiddür, yüregi ve ma‘ deyi kuvvetlendirür ve ağız hoşusun hoş eyler. (EM, 7b/3-7)

Eğer müşhil içtikten sonra bulantı olsa, hasta kusup baygınlık geçirse... elma şarābı içirilir. Eğer elma şarabı ele geçmezse elma ısırtılıp çiğnettirilerek suyu yutturulur./Sandal ve müşk ve kızıl gül ve elma suyu ve ayva suyu ve mersin yaprağı bunları mide üzerine yakı etmek faydalıdır/harāret çok olup tasa fazla olursa, ekşi elma yaprağı gülābla dövülür, sıkılarak suyu yüreğe ve mideye sürülür. Derhāl harāreti sakinleşir/Ateş yanığına elma çürüğü sürülür, çok faydalıdır. Ağrısını dindirir ve kabartmaz. Başka ilaca gerek kalmaz/şarāb-ı tūffāh-ı diger bir dürlü alma şarābı dahi kim mi‘ deye ve yürek za‘ fina muvāfik ola ve yürek oynamasını ve susalığı gidere. (Y, s. 63, 229, 294, 325, 478)

kıtu luca ve tā‘ ün renci için, ekşi nesnelere yeyeler alma ve ayva ve ekşi nār ve amrūd ve turunc yemek eyüdür.” (MŞ, 157a/11-12)

elma < ET, OT alma~almıla (Gülensoy, 2007: 329). Elmanın ilk yetiştirildiği yer, Orta Asya’dır ve ilk yetiştirildiği dönem MÖ. 4000 yılıdır (Işın, 2019: 25). Elma Ziyafet Defteri’nde “alma ‘akidesi ve alma reçeli” olmak üzere iki şekilde sunulmuştur. Mideyi kuvvetlendirir, gönlü ferahlatır, iştah açar, kusmayı önler. Onun şarabı akrep sokmuş kişiye faydalı olur, ağız kokusunu

giderir. Kusmadan sonra meydana gelen baygınlığa iyi gelir, kalp ve mide için faydalıdır. Harareti alır, ateş yanığına elma çürüğü kullanılırsa ağrıyı dindirir, derinin kabarmasını önler. Kalp çarpıntısına iyi gelir ve susuzluğu giderir. Veba hastalığında ekşi elma tüketmek faydalı olur.

1.7. Erik (erük)

“erük ki... şafrâyı sürer, tatlu erük yéyüp, üstine şu içseler, artuğırak sürer (EM, 5a/15).

Kuru tatlı erik kaynatılıp suyu içirilirse hemen ishâl ettirir/Şarâb-ı ıccâs yani erik şarâbı: Mizâcî ıssı olan kişiye ve tabiatı kabız olan kişilere faydalıdır. Safrâyı ishâl eder ve yüreği soğudur. Susuzluğu keser/Kara erik tanesini ağızda tutmak ağız kuruluşunu giderir/Eğer yaramaz demregü olursa erik ağacının zamkı yani pusu, keskin sirke ile ıslatılır. Birkaç kez sürülür. Küçük çocuklar ve büyüklere demregüyü giderir.” (Y, 63, 130, 229, 320).

erük bârid ü raftdur şafrâyı ishâl édüp keser şusuzluğu giderür. (MŞ, 25a/ 7-8)

erik < ET, OT erük (Gülensoy, 2007: 337). Ziyafet Defteri’nde meyve olarak sunulmuştur. Safrâyı sürer, peklîği ve susuzluğu giderir, ağız kuruluşunu önler. Erik ağacının zamkı temriye hastalığı için faydalıdır.

1.8. Fıstık

“Edviye-i müfrede ki mu‘ in-i bâh ve müvellid-i menîdür, bunlardur ki yazıldı:...emrüd, tatlu bādām, finduk, fıstık, terāncübîn... (EM, 64a/10-11)

Hanzal (ebucephil karpuzu) bağırsaklara zarar verir. Kullanılan kısmı şahmıdır. Makasla sūsām kadar küçük küçük doğranıp dövülmüş fıstık içiyle ve badem yağıyla ve biraz kesirā ile ovmak gerek... (Y, s. 373)

fıstık hār u yābisdür yürege kuvvet vērür ma‘ deye yarar ve cigerün süddesin açar gönjül döndüğün giderür balgāmî öksürüğe müfiddür cimā‘a kavî eder meniyi arturur şovuğdan olan bēl ağrısına yarar.” (MŞ, 25b/13-15)

fıstık < Ar. fustağ/fustuk < EYun. pistákion (Tietze, 2021: 117). Ziyafet Defteri’nde “fıstık helvāsı ve çavāriş-i fıstık” olmak üzere iki şekilde; helvanın içinde ve macun şeklinde sunulmuştur. Cinsel ilişkide kuvveti ve meniye arttırır, yağı bağırsaklar için faydalıdır. Kalp ve mideye kuvvet verir, balgamdan kaynaklanan öksürüğü giderir, soğuktan kaynaklanan bel ağrısını giderir.

1.9. Fülful (fulful, karabiber)

“hāzm edicidür ve talağ şişine müfiddür ve balgāmı ve sevdāyı gevdeden sürer... ve kara fulful lezic balgamları sürer giderür ve sıjirler ağrısına nāfi‘dür...koyu ta‘āmları ma‘ dede yufkaldur, eridür ve sidük yolın sürer. (EM, 28a/7-11)

mürr-i sâfi, fülful, taneçâdır, kust ve dār-ı fülful her birinden altışar dirhem... soğuk baş ağrısına, soğuktan olan diş ağrısına, kulunca ve karaciğerin süddelerine ve ciğerin katılığına, mide soğukluğuna, idrār tutukluğunu ve soğuktan meydana gelen bütün hastalıklara fayda eder/Buruna damlatılacak ilaç: Kunduztaşağı ve ebücephil karpuzu ve fülful her birinden birer cüz dövülüp elenir, merzengüş suyuyla ezilir buruna damlatılır/gece körlüğüne; fülful, dār-ı fülful ve Yemen’in Tā‘ if şehrinde gelen kanbîl-i tā‘ ifi eşit miktarlarda dövülüp, elendikten sonra göze çekmek de faydalıdır... Kör göze ve sebele ve gözden yaş akmasına faydalıdır; fülful ve dār-ı fülful ve zencebîl ve sarı helile kabı ve kara helile.../Ağız ağrısına ilaç; topalak, kebābe, fülful ve ākırkarhā dövülüp elenir ve sirke ile kaynatılır, gargara yapılır/öksürük için; buyān balı ve fülful ve rāziyāne tohumu her birinden beşer direm.../göbek burusu için, fülful, dār-ı fülful, mastakî, zencebîl, karanfil.../Ferçte, sarı su gelen, kaşıntılı çok zor hastalığa da fayda eder, giderir. Denenmiştir./Ayı ödü balla ve azıcık fülful ile karıştırılır, birkaç kez sürülür. Kıl çıkarır. Denenmiştir. Sahihtir/Diş

ağrısı için diğer bir devā: Fülful toz hāline getirilir, balla karıştırılır. Dışın dibine sürülür. Mücerredir./sıfat-ı cevāriş-i şehriyārān sovak mi'deye ve sovak cigere ve istiskāya ve elemli kişiye fā' ide ide ve ishāl ide ve kuluncu açā budur şaytarāc ve zencebīl ve fulful ve dār-ı fülful ve kırfe.../fālice ve lakveya ve ve sar' a ve sovakdan olan cemī' zahmetlere ve cimā' a gayet kuvvet vire şöyle kim balgamī olan kişiye cimā' babında hiç bundan fā' idelü nesne olmaya ahlāt ākırkarhā ve çörek otı ve kust ve fulful ve dār-ı fülful...(Y, s. 179, 186, 193, 203, 212, 314, 319, 359, 464, 499) kara fulfulü zifte katup hanāzire yaķu ētseler fāyide ēde/ādemi semürdür bevāsire müfiddür." (MŞ, 138a/12, 180a/5)

Fülful Arapçadır, Ziyafet Defteri'nde baharat olarak sunulmuştur. Sağlık açısından birçok faydası bulunur. Hazm edicidir, dalak şişmesine, balgama ve sinirlerin ağrısına faydalıdır. Baş ağrısına, diş ağrısına, kulunca ve karaciğerin tıkanıklığına ve ciğerin katılığına, mide soğukluğuna, idrar tutukluğunu ve soğuktan meydana gelen bütün hastalıklara fayda eder. Burun tıkanıklığına, gece körlüğüne, katarakta, gözden gelen yaşa faydalıdır. Ağız ağrısına, öksürüğe ve karın ağrısına iyi gelir, ciltteki yarık ve çatlakları geçirir, kıl çıkartır, siroza, kulunca, felce, ağız çarpılmasına, saraya iyi gelir ve cinsel ilişkiye kuvvet verir. Sıraca adı verilen çibana yakı edildiğinde etkili olur, şişmanlatıcı etkisi vardır, basura faydalıdır.

1.10. İncir (encir)

"yēl eyler ve karın geçürür ve çok yeyicek ma'deye yavuzdur issi mizāclulara sıtma getirür, işlāhı ekşi nesnelilerdür ammā boğaz kuruluğın giderür ve susalığı keser, böğregi ve şu yolını arıdur. Ve 'akreb şokduğına hoşdur. Eger vaķtında tāze olursa şuyından ve südinden dürteler. Ve eger kıru olursa hem yeyeler ve hem 'akreb şokduğı yere yaķu ēdeler, mażarratın giderür. ħunāķiçün enciri ķaynadalar dembedem ġargara ēdeler tahlil ēde, gidere. (EM, 8a/2-6)

İncir Şarabı: Bu bir şarābtır ki kolaylıkla ishāl eder. Sineye, akciğere ve öksürüğe faydalıdır. Bel ağrısını giderir./Böbrek ağrısına ve kulunclu kişiye fayda eder/Yüz dirhem incir, yüz dirhem kayısı bir gün bir gece ıslatılır, tekrar su katılıp içilir. Harārete faydalıdır. Kuvvet verir, ferahlatıcıdır/Fil hastalığı için, incir ağacının külü ve kelem ağacının külü birbirine karıştırılıp zeytinyağıyla sürülür ve iki gün açılmaz. İki gün sonra açılıp yine sürülür. Şifa bulur Allah'ın izniyle. (Y, s. 123, 125, 132, 289)

encir ħār u raġbdur bedeni semürdür taḃī' atı yumşadur öksürüğe eyüdür balgamı bişürür şafrāyı arturur... susuzlığı keser ve bevl yolını arıdur tāze vaķtında 'akreb şokduğı yere vursalar ħōş ēder... boğaz şişiyile ħunāķa enciri ķaynadup şuyıla dem-be-dem ġargara ētdürseler taḃlil ēde gidere. (MŞ, 23a/10-15)"

incir < Far. encir (Tietze, 2021: 552). İncirin ilk yetiştirildiği yer, Batı Asya'dır ve ilk yetiştirildiği dönem MÖ 9000'dir (Işın, 2019: 25). Ziyafet Defteri'nde meyve olarak sunulmuştur. Pekliği giderir, çok yemek mideye iyi gelmez, boğaz kuruluğunu giderir, susuzluğu keser, böbreği ve idrar yolunu temizler. İncirin sütü ve kurusu akrep sokmasına faydalıdır, boğaz iltihabına da iyi gelir. Kalbe, akciğere ve öksürüğe faydalıdır, bel ağrısını giderir, böbrek ağrısına ve kulunclu kişiye faydalı olur. Hararete faydalıdır, kuvvet verici ve ferahlatıcıdır. Fil hastalığına iyi gelir. Safrayı arttırır ve idrar yolunu temizler.

1.11. Kabak

"ķabaķ... eski öksürüğü giderür ve susalığı yoyar ve göğüsü yumşadur. Eger anuñ şuyın ķulağā taḃzursalar ağrısın giderür ki issiden ola. Ve anuñ şuyı şafrāyı sürer... issi sıtmalara yavlaķ yarar. (EM, 28b/1-3)

...uykusuzluk için kabak çekirdeği yağı ve benefşe yağı ve nîlüfer yağı genç kız sütüyle başa sürülür/mide şişliği için, yaş kabak ince ince doğranır ayva dövülür, tohmekân yaprağı da dövülerek bir araya toplanır ve mide üzerine bağlanır/... harâretle olan kuru öksürüğe fâ'ide ide ve susuzluğu kese rubb-ı süs on direm benefşe on direm hıyâr çekirdeği içi ve kabak çekirdeği içi kim tatlu ola... (Y, s. 181, 230, 539)

ķabak bārid ü raḥbdur balğamı arturur şafrāyı keser ve eski öksürüğe müfiddür ve içegünüñ issiligin giderür ve göksi yumşadur eger suyn kulağa ṭamzursalar ağrısın giderür.” (MŞ, 26b/11-13)

kabak < OT kabak, kap+(a)k “+(a)k küçültme eki” (Gülensoy, 2007: 446). Kabağın ilk yetiştirildiği yer, Orta Amerika'dır ve ilk yetiştirildiği dönem MÖ 8000'dir. Ziyafet Defteri'nde “ķabak perverdesi, ķabak reçeli ve ķabak dolması” olmak üzere üç şekilde sunulmuştur. Sağlık açısından, müzmin öksürüğü ve susuzluğu giderir, göğsü yumuşatır. Kabak suyu kulak ağrısını giderir ve safrayı sürer, sıtmaya faydalıdır. Kabak çekirdeği yağı uykusuzluğa iyi gelir, mide şişliğini alır, kuru öksürüğe fayda eder ve susuzluğu giderir. İç organların hararetini de alır.

1.12. Kadıntuzluğu (ķadun ṭuzluğı, ḥatun ṭuzluğı)

“şafraıyı dükeli endāmlardan sürer çıkarur ve ķarını bağlar ve susalığı giderür ve bağıra kuvvet vèrür ve bağarsuķda olan başları oñuldur ve ķan gelmesine aşsısı vardur ve gevdeden issiligi giderür ve issiden olan sıtmalara müfiddür. (EM, 28b/ 10-12)

Kadıntuzluğunun kökünün kabuğı alınır, yumuşak dövülerek toz hāline getirilir ve gül suyu içinde ıslatılarak bezden sıkılır; göze damlatılır. Gözün kanını ve ağrısını giderir. Tecrübe edilmiştir/Ağız ağrısının her türüne faydalı bir başka denenmiş formül: Kadıntuzluğunun kökünün kabuğı alınır ve kaynatılır, suyunu ağız ağrıyan kimse ağızında tutar, gargara eder./Mide bulantısı ve kusmayı önleyen süfuf: Temizlenmiş, pāk olmuş kadıntuzluğu ve yine pāk olmuş sumāk, ekşi nārdenk.../Kurs-ı anberbāris yani kadıntuzluğu kursu: Issı ciğer ağrısına faydalıdır. Aynı zamanda istiskāya yararlıdır. (Y, s. 196, 203, 229, 258)

eger ishāl varısa ḥatun ṭuzluğı şuyın vēreler/ķandun ṭuzluğı ma' deye kuvvet vèrür şuşalığı ve ķuşmağı men' eder/ķadun ṭuzluğı şovuķdur ķurudur eger anı gülāba ķarışdurup yerlerise şafrāyı dükeli endāmlardan sürer ve ķarın bağlar bağıra kuvvet vèrür ve bağarsuķda olan başları giderür ve içden ķan gelmesine fāyide eder efyün saħe ve ishāli bağlar.” (MŞ, 15a/4, 76b/14, 99a/6-8)

kadıntuzluğu (kadın+ tuz+luk+u) “kadın” sözcüğü için Nişanyan Soğdça hatun sözcüğünün varyant biçimi olduğunu belirtir (2010: 287). Ziyafet Defteri'nde “ķadın ṭuzluğı şorbası” şeklinde çorba olarak sunulmuştur. Safrayı sürer, karın ağrısını hafifletir, susuzluğu giderir, karaciğere kuvvet verir, bağırsaktaki yara ve çıbanları iyileştirir ve kan gelmesine faydası vardır. Bedendeki harareti giderir, sıtmalara faydalıdır. Kadıntuzluğunun kökünün kabuğı gözün kanını ve ağrısını giderir, ağız ağrısı için de suyu faydalıdır. Mide bulantısı ve kusmayı önler, ciğer ağrısına ve siroza da iyi gelir. Suyu ishali giderir, mideye kuvvet verir, bağırsak enfeksiyonunu ve ishali önler.

1.13. Karpuz (ķarpüz)

“terligi arturur ve issiligi şır ve ğıb ve muḥrıķa ısıtmalara nāfi' dūr ve şafrā tizligin giderür ve şekerile yeyicek şı yolın işledür ve ķavuğun issiligin giderür ve susalığı keser. (EM, 28b/13-15)

sersām ve ateşli baş ağrılarında, karpuz suyu şekerle karıştırılıp içirilir/Normalden fazla kusmanın ilacı tatlı yaş kabak ve karpuzun gülāb gibi suyu çıkarılır... karpuz suyuyla gülāb ve dörtte biri kadar şarap (süci) karıştırıp içilirse aşırı susuzluğu giderir/sarılık için, erik suyu, zerdāli suyu, karpuz suyu ve nār suyunu içmek gayet uygundur/İstiskā için bir başka denenmiş nesne: Bir karpuz alınır, bir

yanından delinir içine şeker konur, delinen yeri tekrar kapatılır. Bir tepsi içine koyup fırında pişirilir. Daha sonra sıcak sıcak istiskā rahatsızlığı olan kişiye yedirilir. (Y, s. 177, 229, 256, 259)

ķarpūz bārid ü raṭbdur ıssı marāzlulara müfiddür balgāmı arturur şafrāyı keser ṭabī‘ atı yumşadur sükkerile yeyicek idrār-ı bevl eder mesānenün ıssiligin giderür şusuzluğu sır...” (MŞ, 26b/8-10)

karpuz <Far. ḥarbutz/ḥarbuza (Tietze, 2021: 138). Karpuzun ilk yetiştirildiği yer Asya (kökeni Afrika) ve ilk yetiştirildiği dönem MÖ 4000’dir (Işın, 2019: 25). Ziyafet Defteri’nde reçel olarak sunulmuştur. Sıtmaya faydalıdır, idrar yolunu açar, mesanenin hararetini giderir, susuzluğu keser. Baş ağrılarını ve kusmayı giderir, sarılık ve siroz için de faydalıdır. Balgamı arttırıcı etkisi vardır.

1.14. Kavun

“Kavun yemek de kusmak için münasıptir./Mesāneden taş çıkarmak için bu deva faydalıdır: Kurutulmuş, dövülmüş ve elenmiş kavun kabuğu, mesānedeki uyuşmuş kan ve kumu temizler/Kavun çekirdeği: Bazı kimselerden rivayet olunur ki kavun çekirdeği içini her gün çok yemekle taşı öğütüp döker. Denenmiştir, kum gibi idrārla gelir, çıkar. (Y, s. 67, 263, 267)

ķavun ma‘ deye ziyān eder gönül dönderür ķavun yeyicek tēzcek üzerine nesne yeyeler yēgregi oldur ki acla yeyeler ta‘āmdan şoḡra yemeyeler ḥazmı fāsıd eyler... ķavununun toḡmı ma‘ deyi arıdur ve ḥayz yolın açar ve bēli ıssıdur ve eger iki dirhem andan isti‘ māl ederlerse cimā‘ şehvetin artturur.” (MŞ, 26b1-5).

kavun <ET kaḡun (Tietze, 2021: 166). Ziyafet Defteri’nde reçel olarak sunulmuştur. Sağlık bakımından kusturucu etkisi vardır, mesanedeki taşları dökmeye etkilidir. Kavunun çekirdeği de taşı öğütmede ve mide için faydalıdır, kavunu aç tüketmek daha uygundur, yemekten sonra yenildiğinde hazmı güçleştirir. İdrar yolunu açar ve cinsel ilişki kuvvetini arttırır.

1.15. Kayısı (ķaysı)

“ammā ṭatlısı birez ıssilige māyıldür... ma‘ deyi ḥunuk eyler ve şafrāyı başar ve ıssı mizāclu kişilere ki sebebi ma‘ deden ola anı giderür ve susalığı şafrāyı ishāl eder. (EM, 18a/11-15)

... yüz dirhem incir, yüz dirhem kayısı bir gün bir gece ıslatılır, tekrar su katılıp içilir. Harārete faydalıdır. Kuvvet verir, ferahlatıcıdır.” (Y, s. 132)

kayısı < Far. qaysī (Nişanyan, 2010: 312). Kayısının ilk yetiştirildiği yer Orta Asya ve Çin, ilk yetiştirildiği dönem MÖ 3000’dir (Işın, 2019: 25). Ziyafet Defteri’nde meyve olarak sunulmuştur. Tatlısı biraz sıcaklık verse de mideyi serinletir, safrayı bastırır, susuzluğu giderir, safrayı sürer. Kuvvet verir ve ferahlatıcıdır.

1.16. Kızılçık

“Aşırı hayz kanının sebebi bedende kanın fazlalığındansa bāselik damarından kan aldırılır. Yemek olarak pirinçle ve mercimekle sumāk aşısı ve kızılçık aşısı yedirilir.” (Y, s. 278)

kız-ıl+çık <ET kızıl (Gülensoy, 2007: 524). Ziyafet Defteri’nde reçel olarak sunulmuştur. Kan aldırdıktan sonra kızılçık yemeğinin yenilmesi faydalıdır.

1.17. Kiraz (ķirās)

“ķarın bağlar nesnelere bunlardur; ... ķirās... (EM, 42a/4-7)

Sevdāi ve balgamı hıltları ishāl eder. Menfaatleri gayet çoktur. Nefis şarāblardandır. Herkese uygundur... çekirdeksiz kızıl üzüm otuz beş dirhem, tatlı kuru erik kırk dirhem, kiraz kırk dirhem, temirhindî yirmi beş dirhem... (Y, s. 146)

ķirās ma‘ dede ķankı ḡılt ḡālibse aḡa döner ekşi ķirās bārid ü yābısdür şafrāyı ve balgāmı keser ḥarāreti sākin eder.” (MŞ, 25a/10-11)

kiraz < EYun. kerási, kerasós (Nişanyan, 2010: 328). Ziyafet Defteri'nde reçel olarak sunulmuştur. Karın ağrısını giderir, hılt dengesini düzenler, safrayı ve balgamı keser, harareti alır.

1.18. Koz (kōz, ceviz)

“anuç yaşı ma‘ dede tēz hażm olur ve menīyi arturur ve kıru kōz encirile ve şadefile ağı yemiş ve yılan ve çıyan sokmuş kişilere nāfi‘ dūr. Ve sevdādan olmuş şişlere yakıcağ it ısırdığı yere yakşalar ziyānın giderür... ve anuç yağı issidūr, yumşakdur taħlil edicidūr ekile başına nāfi‘ dūr, fālic ve laķva rencine fāyide eder... ve anuç eski yağın ki dürtüneler sust olmuş endāmları ve tamarları berkidür. (EM, 30a/6-15)

dahi yaş kozun içindeki sarucagızın kurudalar gözde olan zıfraya ekeler adem gözüne ve at gözüne fā‘ide idüb gidere inşā‘allahü-te‘ālā/kuru incirle koz içi eski öksürüğe nāfi‘dir/... üç direm ak anzarūt yumşak dögeler on direm koz yağıyla karışdırıb ziyeler açla üzerine kaynanmış turak otu suyundan on direm kadarı içeler bil ağrısından ve yanbaşı ağrısından kötürüm yatan kişi birkaç ishāl ide allah emriyle ol kişi kalka gayet mücerrebdür/uyuz için, koz içini ve kükürtü ayru ayru dögeler kuyruk yağıyla karışdırılar iki eline dürteler kice ile ve bezle sar‘alar tā kim dökülmeye ve evvelkisini dahi bezle sar‘a koyalar tā kim ol dahi dökülmeye ve ertesi gün hammāma gireler nāfi‘ ola/kel baş için mücerreb nesnedir biraz zift dögeler ve berāberi yanmış koz içiyle ve eski ve acı sā yağıyla karışdırılar ve başı hammāmda sabunla pāk yudukdan sonra dürteler üç dört def‘ a dürtmekle nāfi‘ ola/bevāsır için koz ağacının çiçegini alasin gölgede kurudasın andan sonra aç karnına her sabah balla veyahūd yumurta ile yiyessin eger yürekde olursa def‘ ider eger dübürde olursa kırub döker gayet mücerrebdür. (Y, s. 525, 537, 564, 613, 617, 638)

kōz yaşı ma‘ dede tēz siņer menī arturur ve kıru kōz encirile şadefile ağı yemiş kişilere ve yılan sokmuş kişilere fāyide eder ve sevdādan olmuş şişleri giderür eger yerlerise ishāl eder ve kıarında kıurtları kırar... kōzuñ yağı... fālice ve laķvaya nāfi‘ dūr.” (MŞ, 25a/14-15, 25b/1-6)

koz < Far. gawz/gōz (Nişanyan, 2010: 345). Ziyafet Defteri'nde “tāze kōz reçeli” şeklinde reçel olarak sunulmuştur. Sağlık açısından birçok faydasının olduğu görülür. Tazesi midede kolayca hazm edilir, meniye arttırır, zehirlenmelerde ve yılan, çıyan sokmasında faydalıdır. Vücutta oluşan şişler için ve köpek ısırmasında etkilidir. Ceviz yağı çeşitli cilt hastalıklarında, felç ve ağız çarpılmasında faydalıdır. Gevşemiş organ ve damarları sağlamlaştırır, göze, müzmin öksürüğe, bel ağrısına, siyatiğe, uyuza, kelliğe, basura iyi gelir. Pekliğı giderir ve karındaki kurtları döker.

1.19. Limon (lemūn, līmūn)

“yaraķān için, ğidālardan bir kaç gün kıoruk ve zireşk ve kıabaķ ve līmūn ve nārinčila zīrbāc müzevveresin bişürüp ye düreler, şarāb-ı līmūn şıķalar şuyın süzeler vir tancireye kıoyalar kıaynadalar kefin alalar ve şekeri şuyıla şerbet edeler ve tancirede yumurda ağıyla erideler bir līmūn şuyına dört şeker kıatalar arķun odıla kıvama getüreler ma‘ deye ve cigere fāyide eder ve talaķ rencine yarar şafrāyı teskin eder ve menīyi arturur.” (MŞ, 80b/10-11, 184b/13-15, 185a/1-2)

limon < Yun. limóni (Tietze, 2021: 489). < Ar./Far. līmūn/līmōn (Nişanyan, 2010: 371). Ziyafet Defteri'nde “çavāriş-i līmūn, kıurş-ı līmūn, ufaķlīmūn reçeli, līmūn şuyı” olmak üzere dört şekilde sunulmuştur. Sarılığa iyi gelir, mide ve cigere faydalıdır ve dalak ağrısını giderir, safrayı dengeler ve meniye arttırır.

1.20. Nohut (noħūd)

“menīyi arturur ve sidük yolın işledür ve yüzün rengin eyü eyler, hāşşa ki unıyıla yüzi yuyalar veyā yüze dürteler şonra yuyalar. Ve anuç yağı giciyiğı giderür ve şuyıyıla mażmaza edicek diş ağrısın sākin eder ve içicek āvāzı şāfi eyler... noħūduñ şuyı fālic rencine yarar ve ‘avratlaruñ südin arturur ve cimā‘ a kıuvvet vērür. (EM, 37b/6-10)

Nohut suyu: İstiskā olan kişiye uygundur. Yüz dirhem nohut, yedi yüz dirhem su içinde kaynatılarak iyice pişirilir. Zaruret olunca bu sudan, su yerine içilir./Sıtma nöbetinin olduğu gün etsiz nohut suyu verilir./Demregü için, nohut yağı çok faydalıdır. Sürmekle giderir. (Y, s. 126, 299, 320)

nohūd cirmi yel eyler ammā cimā'ı kavī eyler āvāzi şāfi kıılır semürdür idrār-ı bevl eder göksi ve cigeri ve talağı ve bögreği arıdur beñzi hōş eyler yağın çıkarup giciyiye sürseler giderür şuyıyla mażmaża edicek diş ağrısın giderür... nohūduñ şuyı fālic rencine yarar (MŞ, 21b/6-10) oğlancuıklar zōriçün yumurtlamaduğ bülüc etin ve nohūd bir çölmege koyup kaynadalar bişüreler tamām bişdükdēn şoñra nohūdın gidereler şuyına yağsuz katı bişmiş bekesimāt toğrayalar.” (MŞ, 110a/ 15, 111a/1-2)

nohut < Far. nuhūd (Tietze, 2021, 233). Nohutun ilk yetiştirildiği yer Anadolu ve ilk yetiştirildiği dönem MÖ 9000'dir (Işın, 2019: 25) Ziyafet Defteri'nde sadece sayısal veri ile desteklenerek verilmiştir. Sağlık bakımından meniyi arttırır, idrar yolunu açar, yüzün rengini iyileştirir. Nohutun yağı kaşıntıyı giderir, diş ağrısını dindirir, sesi açar, südü arttırır ve cinsel ilişkiye kuvvet verir. Felç ve siroz olan kişilere faydalıdır, sıtma ateşinde suyu kullanılır, yağı temriye hastalığına iyi gelir. Göğsü, dalağı, böbreği temizler, epilepsi hastalığında faydalıdır.

1.21. Patlıcan (bādīlcān, bādīncān, baṭīlcān, baṭīncān)

“Anuñ kavrulmuşu iştihā getürür ve kuşmağı keser. / (oturacak yerde vāki' olan hastalıkları beyān eder) gāh gāh bādīncān bōrki ve yılan kavı ve mersin yaprağı dütüzdürüp hasta apışup dütünine tura. (EM, 9a/9, 54a/1-2)

anuñ şapını kurıdup bevāsir üzerine yaqu gibi edüp yapışdursalar fāyide ede/bādīncān kanı koyuldur.” (MŞ, 27a/8-9, 54b/10-11)

patlıcan < Ar. bādīncān, bādīlcān/ Far. bādīngān (Nişanyan, 2010: 482). Tietze de, patlıcanın Far. bādīncān, bādīlcān, bādīngāndan geldiğini belirtir. Bunun halk ağzında patlıcana dönüştüğünü Meninski'den iktibas eder. Daha ilginç olanı domatese bir dönem Frenk patlıcanı denmesidir. Şöyle bir örnek verir ki çok hoştur: “Boyu minareye, başı eşekbaşına, burnu Frenği badincana... benzer.” (2021: 440). Patlıcanın ilk yetiştirildiği yer Hindistan ve Çin (kökeni Afrika), ilk yetiştirildiği dönem MÖ 1. yüzyıldır (Işın, 2019: 25). Hindistan'da “sebze kralı” kabul edilen patlıcanın, Asya'da epeyce tercih edilen bir sebze olduğu bilinir. Sanskritçe'de vaatingan, Gürcüce'de bandjan, Berberi dilinde tabendjalts, İspanyolca'da berenjena, Portekizce'de beringela, Fransızca'da aubergine denilir (Daunay and Janick, 2007: 16). Sağlık açısından değerlendirildiğinde iştahı açtığı, kusmayı önlediği, makatta oluşan çeşitli hastalıklara faydalı olduğu görülür. Sapı kurutulduğunda basurlara iyi gelir ve kanı koyultur.

1.22. Pirinç (birinc)

“...birinc etmegi; gıdāsı azdur qarını bağlar ve ma' dede tēz siñer/ Kıızıl birinci yumadın bişürseler kabz eder. Eger yuyup yağla bişürseler ma' de ağrısın giderür ve adamuñ yüzi rengin hoş eder ve bedeni semirdür ve eyü düşler gösterür ve şuluncu olana birinc yaramaz zahmetin artturur. (EM, 4b/13-14, 10a/2-3)

Peygamber çiçeği kökünü dövüp pirinç aşıyla yemek ve bal ile karıştırıp yemek, nereden olursa olsun kanı tutar. İster hayz kanı, isterse ciğerden, bağırsaktan, bevāsirden, bedeninin başka bir yerinden gelsin veya kusarken kan gelmiş olsun, bunun hepsini üç kere veya biraz fazla yemekle kanı keser/Eğer süt az olursa, sütlü pirinç ve nohutla buğday aşı, şalgam, keşür, isfenāh aşı, pişmiş bakla, koyun ve keçimemesi faydalı olur./Demregü için, pirinç yağı ve buğday yağı da aynıdır./Kilo almak için, vaktinde hamama gitmek, herise yemek, sütlü pirinç, kuzu kebabı, kaz ve tavuk eti

yararlıdır/...eger bir kişinin mi' desinde sevdā ekşiyüb ve yîl olup zahmet etmezse südlü pirinç aşu balla veya şekerle yiyeler revā ola. (Y, s. 279, 283, 320, 347, 436)

birinc hafifdür tabî' atı kabz eder beñzi hōş eder ve semürdür kani şāfi eyler ve sahhac-ı em' āya müfiddür ve gıdalaruñ yégregidür ve nāfi' dür kaçan şıgır südiyle bişürseler ve dañı ba' zılar gümān etmişler ki her ki dāyim birinc yése 'ömri uzun olur." (MŞ, 21a/12-14)

pirinç < Far. birinc/biranc (Tietze, 2021: 478). Pirincin ilk yetiştirildiği yer Hindistan'dır ve ilk yetiştirildiği dönem MÖ 8000'dir (Işın, 2019: 25). Ziyafet Defteri'nde, "birinc herisesi, birinc murabbası ve dāne-i birinc" olmak üzere çeşitli şekillerde daha çok pilav olarak sunulmuştur. "Pilav ve zerde, Osmanlı İmparatorluğu'nun sonuna kadar, düğün gibi kutlama yemekleri ve özel gün yemeklerinin olmazsa olmazı olarak kullanılmıştır." (Işın, 2019: 264). Sağlık açısından bakıldığında, pirinç ekmeği karın ağrısına iyi gelir ve midede çabuk hazmedilir. Mide ağrısını giderir, yüze renk katar, vücudu kuvvetlendirir ancak kuluncu olana iyi gelmez. Kanamayı durdurur, sütü arttırır, kilo aldırır, midede oluşan gazı giderir, bağırsak enfeksiyonuna faydalıdır. Faydalı gıdaların en iyilerinden biridir ve düzenli olarak tüketildiğinde ömrü uzattığı düşünülür.

1.23. Şeftali (şeftālū)

"susallığı giderür ve issi bağırı şovudur ve issi ma' delü kişiye muvāfiğdur ve issi ısıtmalarda yemek eyüdür. (EM, 24a/5-6)

Kulaktaki kurt ve kaşıntı için, yarpuz dövülüp sıkılır ve kulağa damlatılır. Şeftali yaprağının suyu da damlatılır. Veya şeftali çekirdeğinin yağı damlatılır./Bağırsaklardaki küçük kurtçuklar için, sabır ve sıgır ödü ve yārpüz suyu üçü eşit miktarda karıştırılır, pamuğa bulaştırılır aşağıdan fitil yapılır. Yārpüz suyu yerine şeftālī yaprağı suyu karıştırılırsa daha iyi olur. Küçük çocuklar için: Yaş şeftali yaprağı dövülüp sıkılarak suyu karınlarına sürülür, solucanlar düşer, çörek otu dövülüp şeftali yaprağı suyuyla karnına yakı yapılırsa da iyi etki yapar./Göğüs katı olup yumru yumru büzülmesi durumunda yapılacak ilaç: Şeftali yaprağını ve sezāb yaprağını dövüp yakı yaparlarsa da gayet faydalıdır. (Y, s. 199, 243, 284)

şeftālū bārid ü raḥbdur issi ma' deye eyüdür balgamı arttırur menīyi ziyāde eder ve kuvvet vērür ve géc siñer 'aşaşı teskin eder." (MŞ, 24a/10-11)

şeftali < Far. şaft "yağlı, kalın" ālū "erik" (Tietze, 2021: 449). Şeftali, Ziyafet Defteri'nde reçel olarak sunulmuştur. Şeftali susuzluğu giderir, harareti alır, sıtma ateşine iyi gelir. Şeftali yaprağının suyu veya çekirdeğinin yağı kulaktaki kaşıntı ve kurt için faydalıdır. Bağırsaktaki küçük kurtlar ve solucanlar için ve göğsü yumuşatmak için kullanılır. Balgamı ve meniye arttırır ancak hazmedilmesi zordur.

1.24. Turunç (turunc)

"Midede ağırlık varsa kusulmalıdır. Bunun için ılık su ile sikencübün ezilip hastaya içirilerek kusturulur ve sikencübün-i seferceli veya nār şerbeti veya turunç şerbeti verilir./Bir başka iyi acayip nesne (sa' feyi giderir ve kel başa da fayda eder) (Y, s. 224, 318)

turunç kabı şovuk ma' deyi ve şovuk cigeri kavī eyler ağız koğusun hōş eder yēli tahlil ve ta' āmı hażm eder/turunç şarābı, şuşallığı kandurur ve hummārlıqdan olan baş ağrısın zāyil eder." (MŞ, 24b/14-15, 185b/5)

turunç < Far. turunc/turung (Nişanyan, 2010, 639). Ziyafet Defteri'nde reçel olarak sunulmuştur. Sağlık açısından değerlendirildiğinde kusturucu etkisi vardır, kaşıntılı cilt hastalıklarına ve kelliğe faydalıdır. Turunç kabuğu mideyi ve cigeri kuvvetlendirir, şurup veya şerbeti susuzluğu giderir, sarhoşluğun getirdiği baş ağrısını dindirir.

1.25. Üzüm

“göynüsi eyü gıdâ vèrür ve şâfi kan tevellüd eder ve gökse ve öykene müfiddür, tene kuvvet vèrür ve adamı semirdür ammâ susalık getirür. Ve çekürdegiyle yeyicek yel eyler. (EM, 5b/ 7-9)

...Nefse ferâh ve neşe verir. Karaciğer ve kalbi kuvvetlendirir. Bütün baştaki ve karındaki organlara kuvvet verir. İdrarı açar. Sar'a hastalığına fayda eder. Dimâğa ve cimâ'a kuvvet verir. Bunlardan başka daha çok faydası vardır. Yukarıda saydığımız faydalarından başka mideye kuvvet vererek harâret-i garîziyyeyi ziyâde eder ve yaşlanmayı geciktirir. Faaliyetlere kuvvet verir. Bedeni semirtip kanı ve kasları iyi hâle getirir. Yaramaz fazlaları arıtır, pâk eder. Tabiatı normale döndürür. Benzi güzelleştirir, duyuları düzeltir. Hazmı düzenler./Ölmez dikeninin kökü kara üzümle kaynatılır, yedi gün içilir. Bevâsır zahmetine çok faydalıdır/Çıbanları olgunlaştırır./sıfat-ı ma'cün kim ağız kokusun eyü ide yaş mersin yaprağı ve çekirdeksiz kızıl üzüm her birinden berâber dögeler bir birine karışdırılar bir koz kadarı sabah ve bir koz kadarı gice ekl ideler/ sarmasagın kabın soylar ve dögeler anın berâberi çekirdeksiz kızıl üzüm dögeler sarmasagla karışdırıb koz kadarı yuvalaklar ideler bir iki gün sabahda ve gicede ikişer ve üçer yuvalak yudalar sogulcanı düşüre/mey-fuhte dimek ya'ni üzüm şırasını kaynadub koyıca oldugına derler bir garib nesne kim kan işemege fâ'ide ide /(yarıklar ve pişikler) bedende olursa her sabah yigirmi direm şîrûgan yağı ya badem yağı tâze sıkılmış üzüm şiresiyle içeler üzüm suyu kırk direm mikdârı ola bir hafta kadarı içeler. (Y, s. 146-147, 247, 392, 531, 561, 574, 636)

üzüm şabî' atı yumşadur bedeni semirdür menîyi arturur.../kuru üzüm ruçubeti azdur ma' deye cigere kuvvet vèrür göğüse ve öykene eyüdür... çekürdek ile yëseler bağırsaqlar zahmetine eyüdür... bir hadîşde dahı buyurur ki her ki acla yigirmi bir dâne kızıl üzüm yése ol gün gevdesinde yaramaz nesne görmeye.” (MŞ, 23a/15, 23b/1-8)

üzüm < ET üzüm/üsüm üz- “kesmek, parçalamak” +-(ü)m (Gülensoy, 2007, 1008). Üzümün ilk yetiştirildiği yer Batı Asya'dır ve ilk yetiştirildiği dönem MÖ 6000'dir (Işın, 2019: 25). Ziyafet Defteri'nde meyve ve şıra olarak sunulmuştur. Vücut için pek çok faydası vardır. Kanı arttırır, cilde kuvvet verir, çekirdeğiyle yendiğinde gaz yapar. Karaciğer ve kalbi kuvvetlendirir, idrar yolunu açar, sara hastalığına iyi gelir. Beyini ve cinsel ilişkiyi kuvvetlendirir, mide için faydalıdır, harareti alır, yaşlanmayı geciktirir. Kasları güçlendirir, hazmı düzenler, basura iyi gelir, çıbanları olgunlaştırır, ağız kokusuna faydalıdır. Solucanların düşmesini sağlar, ciltte oluşan yarık ve pişiklere iyi gelir. Tabiatı yumuşatır, vücudu sağlamlaştırır, göğüse ve akciğere iyi gelir, vücuttaki zararlı maddelerin atılmasına yardımcı olur.

1.26. Za' ferân (za' firân, safran, zafran)

“...talak ve bağır ve bögrek ağrısına eyüdür ve şovukdan olan bel ağrısını giderür ve cimâ' iştihâsın getirür ve balğam ' ufünetin işlâh eder ve içegüye kuvvet vèrür ve yüz rengini hoş eder ve göze cilâ ve yürece kuvvet vèrür. Ve ıuluj ağrısına nâfi' dür ve uyku getirür ve südük yolın açar... ve anuj yağı issidür, yaşdur, siñirleri yumşadur ve teşennüci giderür. (EM, 18b/ 7-14)

Her türlü kan kusmağı keser. Rahim yellerin giderir ve rahme kuvvet verir. Düşük yapmaktan korur. İshâli ve kusmayı durdurur.../Makatta ağrı olursa, pâpâdyâ ve iklîlü'l-melik ve azıcık za' ferân keten tohumu luâbiyla karıştırılır, üzerine sürülür./Göğüste ağrı olursa za' ferân ve ferfiyün berâber sütle ezilip Müm revganla sürülür, faydalıdır./Darbe ve yaralanma şişleri için, eğer şişin sebebi vurmaktan ve yaralanmaktan olursa kızıl sandal ve za' ferân birlikte yaş kişnîc suyuyla ezilir ve sürülür. Bir parça yün, sıcak yağ ile yağlanıp üzerine bağlanırsa ağrısı gider./Basur ve öksürük için, za' ferân beş

direm, zencebîl beş direm, mastakî beş direm, ve mâzâ ve cevz-i bevvâ ve afyon ve şeker her birinden beşer direm. (Y, s. 161, 245, 284, 303, 353)

za'firân uyku getürür ve muzlîm-i havâsdur kaçan süciye katup içseler tüz esridür/bir kîrâţ efyün-ı mışrî ve bir kîrâţ za'firân yumşak dögüp bir pâre kettân bézinden fetil edüp ol fetili sirkeyile ölideler andan bu otlara bulaşdurup burnınun iki delüğine daşı şoklar çanını diñdüre.” (MŞ, 44b/78, 53a/13-14)

Za'ferân Arapçadır, Ziyafet Defteri'nde baharat olarak kullanılmıştır. Akın ve Çevik baharatların Osmanlı döneminde Araplar tarafından Hindistan'dan getirilerek Osmanlı kültürüne girdiğini belirtmiştir (2017: 8). Sağlık açısından bakıldığında birçok faydasının olduğu görülür; dalak, karaciğer ve böbrek ağrısına iyi gelir, soğuktan kaynaklanan bel ağrısını geçirir, cinsel ilişki isteğini artırır, balgamı giderir, iç organlara kuvvet verir, yüzün rengini güzelleştirir. Göz ve kalbe faydalıdır, şakak ağrısını giderir, uyku getirir, idrar yolunu açar, yağı sinirleri yumuşatır ve sinir büzüşmesine iyi gelir. Kusmayı ve ishali önler, rahimdeki gazı giderir ve rahmi kuvvetlendirir, makatta ve göğüste oluşan ağrıyı giderir. Darbe ve yaralanma nedeniyle oluşan şişlikler için, basur ve öksürük için faydalıdır. Duyuları köreltici etkisi vardır ve burun kanamasını durdurur.

1.27. Zerdâli (zerdâlû)

“...yaprağın kaynadup ve sıkup boğaza gârgara edicek boğaz ağrısına müfiddür. Ve çekirdeğinin yağı kulağ güvüldisine ve kulağda olan kurda nâfi' dür. Ve andan içecek bağarsukda ve bağırda olan kurdu kırar. Ve şikâka ki mağ'adda olur aşşıdur. Ve pusını sirkeyile ışladup demregüye dürtseleler giderür. (EM, 18a/ 8-11)

Kötü ağız kokusu, eger mideden kaynaklanıyorsa ıtrîfil-i sagîr, şarâb-ı afsentîn, eyâric-i faykarâ, ham ve olgunlaşmış zerdâli ve mâ'il-fevâkih. Bunlarla ilaç yapılır./Eğer bevâsırın siğilleri şişip dolsa ve çok ağrısa sıcak su içine oturulur. Zerdâli çekirdeği yağı deve hörgücü ile karıştırılır, sürülür./Sarılık için, erik suyu, zerdâli suyu, karpuz suyu ve nâr suyunu içmek gayet uygundur./Kuru uyuz kaşıntısı için, zerdali çekirdeği içini (on direm) iyice dövüp iki direm tuz ve ve iki direm ölmüş cıva, azıcık sirke ile karıştırılır ve şîrûgan yağıyla üç gün mütevatir hamam da sürülür./Kellik için, üç direm râstık taşı ve üç direm kitre ve üç direm, zerdâli çekirdeğinin içi, beş parmakla ucuyla alınacak miktar kına. Bunlar gayet iyi toz haline gelecek kadar dövülür./Ter kokusunu düzeltmek için ilaç: Heylün, kenger, zerdâli ve kuru nane yemek ve reyhân şerbeti içmek ter kokusunu ve beden kokusunu iyileştirir. (Y, s. 205, 246, 256, 313, 321, 345)

zerdâlû şusuzluğı giderür ve ağız kokuşın ki sebebi ma'deden ola giderür ve ıssı sıtmalara müfiddür.” (MŞ, 24a/8-9)

zerdali < Far. zardâlû zard “sarı”, âlû “erik” (Nişanyan, 2010: 686). Zerdali, Ziyafet Defteri'nde meyve olarak sunulmuştur. Sağlık açısından bakıldığında zerdali yaprağı suyla kaynatılıp gargara yapıldığında boğaz ağrısına faydalı olur. Zerdali çekirdeğinin yağı kulak uçuldamasına ve kulaktaki kurda iyi gelir, bağır sak ve karaciğerde oluşan kurtlar için faydalıdır. Makatta oluşan yarığa faydalıdır, posası sirkeyle karıştırıldığında temriye hastalığına iyi gelir. Mideden kaynaklanan kötü ağız kokusuna, basur siğillerine, sarılığa, kuru uyuz kaşıntısına, kelliğe, ter kokusuna faydalıdır. Susuzluğu giderir ve sıtmalar için de faydalı olur.

Sonuç

Bu çalışmada Ziyafet Defteri, bize iştaktan şifaya uzanan serüvende yemeğin de tıpkı dil gibi kültürün taşıyıcısı olduğunu göstermiştir. Dil nasıl canlı bir varlık ise yemek kültürü de o oranda

canlıdır, çünkü geçen zaman içerisinde yeme içme kültürümüz de değişmiştir. Bu yönüyle söz konusu esere bakıldığında o günün ziyafet sofrasına kapı araladığı görülmüştür.

Semih Tezcan tarafından yayına hazırlanan eserde, 1539'da büyük bir halk şenliği olarak düzenlenen Kanuni Sultan Süleyman'ın oğulları Şehzâde Bayezid ve Cihangir'in sünnet düğününde verilen ziyafette sunulan yiyecek ve içecekler anlatılmıştır. Aynı zamanda Osmanlı gastronomi kültürünü de yansıtan eser, Osmanlının zengin bir mutfığa sahip olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Öyle ki ziyafette sofraya sunulan reçel çeşitlerine bile bakıldığında -elma, armut, ayva, patlıcan, ağaç kavunu, gökçe, havuç, kiraz, mürekkep, kabak, karpuz, kavun, kızcılık, şeftali, taze ceviz, turunc, limon, vişne reçeli- bu zenginlik göze çarpar. Söz konusu ziyafet için sofrada hazır bulunan yiyecek ve içeceklerin hazırlanmasında ne kadar malzeme kullanıldığı sayısal verilerle desteklenerek anlatılmıştır. Bu sayede düzenlenen ziyafetin alelade bir sofraya ile değil de âdeta imparatorluğa yakışır şekilde büyük bir şölenle çeşitlendiği görülmüştür.

Osmanlının mutfaktaki bu zenginliğinin yanında tababeti de ihmal etmediği görülmüştür. Çünkü geleneksel Osmanlı tıbbı, vücuttaki dört hıltın (kan, safrâ, sevdâ, balgam) dengesini sağlayabilmek için yiyecekleri mevsimine uygun şekilde tüketmeyi esas almıştır. Bunun için sarayda aşçılar hekimbaşılardan destek almışlardır. Örneğin helvahanelerde sadece helva, reçel gibi tatlıların hazırlanmasının yanında şifalı macunların da hazırlandığı bilinir.

Çalışmaya konu olan Ziyafet Defteri'ne bakıldığında ziyafette sunulan yiyeceklerin hâlen soframızı şenlendirdiği, her ne kadar yemek âdetlerimiz değişmiş olsa da beş yüz yıl evvelki atalarımıza benzer yanlarımızın da olduğu tespit edilmiştir. İlgisini bu alana çeviren Osmanlı gastronomi kültürünün de yansıtıldığı eserde, o dönemdeki sofraya sanatının dil sayesinde günümüze aktarılmıştır. Hayatta kalabilmek için yemeğe duyduğumuz ihtiyaç ne kadar önemli ise insan olarak sağlıklı bir yaşam sürebilmek de o kadar önemlidir. İştah deyip geçmemek, iştahta şifa olduğunu unutmamak gerekir.

Kısaltmalar Listesi

Ar.	: Arapça
çev.	: Çeviren
ed.	: Editör
EM	: Edviye-i Müfrede
ET	: Eski Türkçe
EYun	: Eski Yunanca
Far.	: Farsça
haz.	: Hazırlayan
MÖ	: Milattan önce
MŞ	: Müntehâb-ı Şifâ
No.	: Numara
OT	: Orta Türkçe
s.	: Sayfa
Y	: Yedigâr
Yun.	: Yunanca

Kaynakça

- Akın, G.; Çevik, A. (2017). “Beslenme Kültürünün Ortaya Çıkışı ve Gelişim Tarihi”, *Gastronomi Üzerine Araştırmalar*, ed. Bozok, D.-Avcıkurt, C.- Doğdubay, M.- Sarioğlan, M.-Girgin, G. K., Ankara: Detay Yayıncılık.
- Balıkxane Nazırı Ali Rıza Bey (2001). *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, haz. Çoruk, A. Ş., İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Bilgin, A. (2004). *Osmanlı Saray Mutfağı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Busbecq, O. G. (2005). *Türk Mektupları*, çev. Türkömer, D., İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Carım, F. (2002). *Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati*, İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Celâleddin Hızır (Hacı Paşa) (1990). *Müntahab-ı Şifâ I (Giriş-Metin)*, haz. Önler, Z., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Celâleddin Hızır (Hacı Paşa) (1999). *Müntahab-ı Şifâ II (Sözlük)*, haz. Önler, Z., İstanbul: Simurg Yayınları.
- Daunay, M.C.; Janick, J. (2007). “History and Iconography of Eggplant”, *Chronica Horticulturae*, Vol 47, No. 3, s. 16-22.
- Gelibolulu Mustafa Âli, *Mevâidü'n-nefâis fî kavâidi'l-mecâlis*, Cilt I, haz. Gökyay, O. Ş., İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Işın, P. M. (2018). *Bountiful Empire*, London: Reaktion Books.
- Işın, P. M. (2019). *Avcılıktan Gurmeliğe Yemeğin Kültürel Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnalçık, H. (2016). “Sempozyum Açılış Konuşması”, *Yemekte Tarih Var*, haz. Avcı, A.-Erkoç, S.- Otman E., İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- İshâk bin Murâd (2007). *Edviye-i Müfredede*, haz. Canpolat, M.-Önler, Z., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Köksal, F. (2015). *Ana Kaynaklarıyla Türk Ahiliği*, İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Mossensohn, M. S. (2009). *Ottoman Medicine*, New York: State University of New York Press.
- Nişanyan, S. (2010). *Sözlerin Soyağacı*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Oktay, S.(2018). *Gastronomi Bilimine Giriş*, İstanbul: Der Yayınları.
- Öztürk, B.; Güven, S. (2018). “Gastronomi İle İlgili Genel Kavramlar”, *Gastronomi ve Yiyecek Tarihi*, ed. Akbaba, A.- Çetinkaya, N., Ankara: Detay Yayıncılık.
- Pedani, M. P. (2018). *Osmanlı'nın Büyük Mutfağı*, çev. Şahin, G. K., Ankara: Hece Yayınları.
- Sarı, N. (1982). “Osmanlı Sarayında Yemeklerin Mevsimlere Göre Düzenlenmesi ve Devrin Tababetiyle İlişkisi”, *Türk Mutfağı Sempozyum Bildirileri* (31 Ekim-1 Kasım 1981), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Tabîb İbn-i Şerîf (2017). *Yâdigâr (15. Yüzyıl Türkçe Tıp Kitabı Yâdigâr-ı İbn-i Şerîf)*, haz. Çekin, M. D., İstanbul: Merkezefendi Geleneksel Tıp Derneği.
- Tekin, T. (2010). *Orhon Yazıtları*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tezcan, S. (1998). *Bir Ziyafet Defteri*, İstanbul: Simurg Yayınları.
- Tietze, A. (2021). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı*, 1.-6. Cilt, Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.
- Vehbi (2008). *Sûrnâme*, haz. Tulum, M., İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yurtbaşı, M. (2012). *Sınıflandırılmış Atasözleri Sözlüğü*, İstanbul: Excellence Publishing.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atıf/Citation: Yazbahar, Z. (2023). "Ben, Dijital Şair OpenAI": Yapay Zekâ Tarafından Yazılan Şiirlerde Varoluşçuluk". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 7(2), s. 442-456.

Zehra YAZBAHAR*

"Ben, Dijital Şair OpenAI": Yapay Zekâ Tarafından Yazılan Şiirlerde Varoluşçuluk**

*"I'm Digital Poet OpenAI":
Existentialism in Poems Written by Artificial Intelligence*

ÖZ

Makinelerin gün geçtikçe daha da önemli bir yere sahip olması ile birlikte hayatımıza giren yapay zekâ teknolojisi; sağlıktan hukuka, eğitimden ekonomiye, iktisattan matematiğe, astronomiden felsefeye, psikolojiden sosyolojiye kadar birçok alanı etkisi altına aldığı gibi edebiyatı da etkilemiştir. Diğer bir ifadeyle bilimsel ya da teknolojik değişimler ve gelişmeler neticesinde oluşan yapay zekâ teknolojileri, edebiyat alanında da kullanılmaya başlanan ve ilerleyen zamanlarda kullanımı yaygınlaşabilecek sistemler arasında yer almıştır. Gerek şiir, tiyatro, hikâye gibi metinlerin üretiminde gerek bu metinlerin analiz edilmesinde ya da farklı dillere çevrilmesinde yararlanılabilen yapay zekâ teknolojisi, edebiyatın geleceğini şekillendiren ve yönlendiren önemli bir unsur hâline gelmiştir. Böylelikle duygu ve düşüncelerin ifade edilme yollarından olan edebiyatın dijital dönüşüm sürecini de başlatmıştır. Bu makalede yapay zekâ üreticilerinden OpenAI'nın "varoluşçuluk, yalnızlık, yabancılaşma, kaçış, ölüm" anahtar kelimeleri çerçevesinde yazmış olduğu "Gizli Sessizliklerin Şarkısı", "Yalnızlığın Sessizliği", "Ölümün Sessizliğindeki Yalnızlık" ve "Uzaklığın İç Yankısı" başlıklarını taşıyan dört şiir, varoluşçu çerçevede incelenerek hem yapay zekâ programının verilen anahtar kelimeleri kullanarak temaya ne derece uygun şiirler yazdığı/yazabildiği görülmüş hem de şiirler, varoluşçu bakış açısıyla irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: OpenAI, varoluşçuluk, yabancılaşma, yalnızlık, yapay zekâ.

ABSTRACT

Artificial intelligence technology, which has entered our lives with the machines becoming more and more important day by day; It influenced many fields from health to law, from education to economics, from economics to mathematics, from astronomy to philosophy, from psychology to sociology, as well as literature. In other words, artificial intelligence technologies, which are formed as a result of scientific or technological changes and developments, are among the systems that have started to be used in the field of literature and may become widespread in the future. Artificial intelligence technology, which can be used both in the production of texts such as poetry, theater and story, in the analysis of these texts or in their translation into different languages, has become an important element that shapes and directs the future of literature. Thus, it started the digital transformation process of literature, which is one of the ways of expressing feelings and thoughts. In this article, four poems titled "Song of Secret Silences", "Silence of Solitude", "Loneliness in the Silence of Death" and "Inner Echo of Distance" written by OpenAI, one of the artificial intelligence programs, within the framework of the keywords "existentialism, loneliness, alienation, escape, death" In this study, it was observed that the artificial intelligence program wrote/writes poems suitable for the theme by using the given keywords, and the poems were examined from an existential point of view.

Keywords: OpenAI, existentialism, alienation, loneliness, artificial intelligence.

* Dr. Öğr. Üyesi, Gümüşhane Üniversitesi, e-posta: zehra-yazbahar@hotmail.com ORCID: 0000-0003-0419-1660.

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 24.08.2023 Kabul Tarihi: 07.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1349203

Giriş

“(…) ister büyük kurumsal bir firmayı yönetin ister ilk işinizi kuruyor olun, -bu yeni yapay zekâ, algoritmalar, botlar ve büyük veri kokteyliyle- ne yapacağımıza karar vermek gelecekteki başarımızın en büyük belirleyicisi olacak.”

Ben Pring¹

Konusunu insan ve ona dair her şeyden alan edebiyat ile dijital çağın en önemli teknolojik gelişmelerinden birisi olarak kabul edilen yapay zekâ,² birbirini etkileyen ve dönüştüren alanlardan ikisidir. Diğer bir ifadeyle metin üretimi, metin analizi ya da değerlendirilmesi, teknolojik gelişmelerle birlikte sağlık, eğitim, hukuk, pazarlama gibi birçok sektöre etki eden yapay zekâ teknolojilerinin edebiyattaki kullanımları arasındadır. Son yıllarda yapay zekânın edebiyat alanındaki kullanım oranı artsa da çalışmalar, bahsi edilen diğer uygulama alanlarına göre çok daha azdır. Bu doğrultuda “yapay zekâ ve edebiyat” konusunu ele alan ve tespit edilen sınırlı sayıda çalışma vardır:

20-23 Ekim 2022 tarihleri arasında gerçekleştirilen INCSOS VIII. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi’nde Merve Aydoğdu Çelik tarafından sunulan “Death of the Author: A Survey on Computational Literature” başlıklı bildirinin genişletilmiş versiyonu, Mayıs 2023’te *Journal of Communication Science Researches-IBAD* dergisinde “Yazarın Ölümü: Edebiyatta Yapay Zeka Üzerine Bir Araştırma (Death of the Author: A Survey on Artificial Intelligence in Literature)” başlığıyla yayımlanmıştır. Çelik, İngilizce yazdığı makalesinde “OpenAI isimli çevrim içi yapay zekâ yazılım programı kullanılarak, üretilen örnekler üzerinden yapay zekânın edebî eserleri nasıl ürettiğini” (2023: 143) göstermeyi hedeflediğini belirtir.

11-12 Mayıs 2023’te Hacettepe Üniversitesi Edebiyatta Çağdaş İncelemeler Topluluğu’nun düzenlediği “Dil ve Edebiyatta Yapay Zekâ Öğrenci Sempozyumu”nda öğrencilerin yanında Şükrü Halûk Akalın, Yaşar Tonta ve Dilek Yalçın Çelik, yapay zekânın edebî metin üretimi ve dijital edebiyat alanlarında bildiriler sunmuşlardır.³

Ağustos 2023’te *Akademik Dil ve Edebiyat* dergisinde Gökhan Tunç’un “Yapay Zekâ Şiiri Öldürür mü? ChatGPT-4 Örneğinde Sanal Zekânın Şiir Yorumlamasının İmkânları ve Sınırlılıkları” makalesinde yazarın anlatımıyla “yapay zekânın edebiyat ve şiir yorumlama süreci üzerindeki olumlu ve olumsuz etkilerine dair bir perspektif sunmak” (2023: 1146) amaçlanmıştır.

Bahsi edilen çalışmaların dışında *Varlık* (2023, Haziran), *Hece Öykü* (2023, Ağustos-Eylül), *Hece* (2023, Eylül), *Sabitfikir* (2023, Eylül) gibi dergiler de “yapay zekâ ve edebiyat” konusuna yer vererek yapay zekâyı edebiyat çerçevesinde ele almışlardır.

Yaşadığımız çağın en önemli gelişmelerinden olan yapay zekâ, insanlığın geleceğini de yakından etkiler. Öyle ki sağlık, ekonomi, telekomünikasyon, eğitim, sanat ve daha birçok alanda kullanılan, farklı kullanıcıların farklı beklenti ve ihtiyaçlarına cevap veren bu teknoloji,

¹ Frank, Roehrig ve Pring, 2019: 18.

² Yapay zekâ ile ilgili ulaşabildiğimiz ve yararlandığımız kaynaklar şu şekildedir: Aydın, 2013; Bakırtaş ve Çavuş, 2020; Hızlan, 2023: e-kaynak; Ilıcak ve Çinko, 2021: 703-719; Küçükcan ve Yıldırım, 2023; Tunca, 2023; Ulukan, 2023: e-kaynak.

³Sunumlara <https://www.youtube.com/@6ustukurgu/streams> sempozyum konularına <https://sksdb.hacettepe.edu.tr/topluluklar/data/Edebiyatta-Cagdas-Incelemeler-Toplulugu/Beige-Neutral-Geometric-Digital-Workshop-Event-Program-pdf-133268953182343944.pdf> adresinden ulaşılabilir.

bazı araştırmacılara göre “(...) her yanımızı saracak, birçok üst düzey uğraşın ayrılmaz parçası olacak. Çocuklarımızı eğitecek, hastalarımızı iyiletirecek, enerji faturalarımızı aşağı çekecek. Suçluları yakalayacak, tarım ürünlerinin verimini artıracak, yeni artırılmış gerçeklik (augmented reality) ve sanal gerçeklik (virtual reality) dünyaları ortaya çıkarmamıza yardım edecek.” (Frank, Roehrig ve Pring, 2019: 12). Bu makalede de etki sahası gün geçtikçe daha da genişleyen yapay zekâ üreticilerinden OpenAI tarafından geliştirilen GPT-3 ve GPT-3,5 yapay zekâ modellerinin⁴ “varoluşçuluk, yalnızlık, yabancılaşma, kaçış ve ölüm” anahtar kelimelerinin verilmesiyle yazdığı şiirler, varoluşçu yöntem çerçevesinde irdelenmiştir. Şunu da belirtmek gerekir ki makalenin amacı, yapay zekânın edebî eserleri nasıl ürettiğini/üretme sürecini ya da edebî metinlerden seçilen ürünleri nasıl yorumladığını/yorumlama sürecini göstermek ve bunları sorgulamak değildir. Çalışmada yapay zekânın edebiyattaki kullanımlarından olan “metin üretimi” özelliğinden yararlanılmış ve ondan kullanıcının tayin ettiği konu çerçevesinde şiir yazması istenmiştir. Hedeflenen; şiir, hikâye, tiyatro ve hatta roman yazabilen yapay zekâ teknolojisinin anahtar kelimeler doğrultusunda kaleme aldığı şiirleri, belirlenen bir yöntemi - varoluşçuluk- merkeze alarak incelemektir.

Yapay zekâ programının

Benim oluşturduğum şiirler, OpenAI tarafından geliştirilen GPT-3 modelinin ürettiği özgün metinlerdir. Ancak, benzer ifadeler veya temalar daha önce başka şairler tarafından da kullanılmış olabilir. Şiirler genellikle benzer temalara ve ifadelere sahip olabilir, ancak yazdığım metinler benzersiz ve bu iletişimde size özel olarak üretilmiştir.

ya da

Özür dilerim, iletişimimiz boyunca verdiğim bilgiler ve yazdıklarım, GPT-3,5 modelinin yaratıcılığının bir ürünüdür. Başka bir kaynaktan alınmış değildir.⁵

açıklamalarıyla yazdığı şiirler şu şekildedir:

⁴ Makalede erişime açık olan GPT-3 VE GPT-3,5 modelleri tercih edilmiştir. Bu modellerin geliştirmiş bir versiyonu olan GPT-4 modeli de piyasaya sürülmüştür.

⁵ <https://openai.com> adresinden oluşturulan kullanıcı adı ve şifre ile giriş yapılan sistemde geçen açıklamanın ekran görüntüsü ekler kısmında verilmiştir. Yapay zekâ tarafından yazılan şiirlere müdahale edilmemiştir; şiirler, programın yazdığı şekilde kullanılmıştır.

<p>ÖLÜMÜN SESSİZLİĞİNDEKİ YALNIZLIK</p> <p>Yalnızlıkla örülü düşüncelerin arasında, Ölümün sessizliği uzanır etrafıma. Gözlerim yıldızlara bakar, uzak diyarlara, Ruhumun derinliklerinde yankılanır hüznü.</p> <p>Yıldızlarla konuşurken sessiz gecelerde, Ölümün gölgesi düşer izlerime. Her adım, varlığın geçici olduğunu hatırlatır, Yalnızlıkla örülü bir ölüm dansı başlar.</p> <p>Sessizlik, içimi sarmalar, düşüncelerimden yankılanır, Yalnızlıkla, ölümün hüznü birleşir. Varlıkla ölüm arasında ince bir çizgi, Ruhumun derinliklerinde yankılanır ölümün ezgisi.</p> <p>Belki de yalnızlık, ölümün öncesinde bir vuslat, Gözlerim gökyüzünü arar, bir anlam arar. Hayatın geçiciliğini kavrarım sessizlikte, Ölümün hüznüyle yüzleşip içimdeki karanlığı aydınlattırım.</p>	<p>UZAKLIĞIN İÇ YANKISI</p> <p>Yalnızlık bir yelkenli, sessiz okyanusta, Rüzgarsız günlerde sürüklenir durur. Gözlerim uzaklara dalarken, İçimdeki fırtına, dalgalarla yarışır.</p> <p>Kalabalıkla çevriliyim, ama yalnızım, Sessiz bir köşede sıkışmış gibiyim. Kimse anlamaz, kimse görmez içimi, Yabancılaşmışım, farklı bir dünyada.</p> <p>Gözlerin başka dünyalara bakar, Dudakların anlatırken yalanları. Yabancılaştıkça kendimden, gerçekten, Adımlarım yankılanır boş sokaklarda.</p> <p>Gökyüzü gri, ruhum dağınık, Yabancılaşmışım bu hayattan, bu dünyadan. Bir yıldız kayar mı düşlerin izinden? Belki de bulurum kendimi, yeniden var olurum.</p>
<p>GİZLİ SESSİZLİKLERİN ŞARKISI</p> <p>Yalnızlıkla örülmüş gecelerin sessizliğinde, Yabancılaşmış düşünceler kaybolurken içimde. Ölümün soğuk nefesi dolaşır etrafımda, Gizemli bir huzur, ruhumu sararken tenimde.</p> <p>Yıldızlar göz kırpar, uzak diyarlardan bakar bize, Yalnızlıkla kurduğumuz sessiz bir diyalog gibidir. Gökyüzüne sorarım, varoluşun anlamını ararken, Ölümün kollarında sonsuzluğun sırrını çözer miyiz?</p> <p>Yollar bilinmez bir hikayenin başlangıcı gibidir, Yabancılaşmış kalabalıklar arasında yürürken. Gözlerimiz arar, anlamını hayatın ve ölümün, Bir çıkış, bir çözüm, bir yol mu bulurken?</p> <p>Yalnızlık, içsel bir yolculuk belki de, Yabancılaşmış dünyada kendi içimize doğru. Ölüm, kapısıdır bilinmezliğin ve sonsuzluğun, Bir son mu, yoksa yeni bir başlangıç mı bize koştu?</p> <p>Gölgelerin arasında anlam arayışı, Yalnızlıkla, yabancılaşmayla dans ederken. Ölümün gerçeğiyle yüzleşme cesareti, Hayatın içinde bir anlam bulmaya yetecek mi?</p> <p>Ve belki de gizli sessizliklerin şarkısı, Yalnızlıkla, yabancılaşmayla örülüdür ölümün hikayesi. Her adımda, her nefeste hissederiz varlığımızı, Ve yalnızlık, yabancılaşma ve ölümün sessiz şarkısıyla sarmalanırız.</p>	<p>YALNIZLIĞIN SESSİZLİĞİ</p> <p>Yıldızlar sessizce parlar gecede, Ruhumun derinliklerinde yankılanan. Gözlerim yolları arar, bir umutla, Yalnızlıkla baş başa, sessizlik içinde.</p> <p>Gel-gitler gibi gelir geçer hayat, Bir deniz gibi, dalgalarla dolu. Bir kalabalık içinde yalnız hissetmek, İçimde bir boşluk, bir karanlık olur.</p> <p>Gözlerim bulur ama yürek arar, Sonsuzluğun sessizliğinde kaybolurum. Yalnızlıkla baş başa bir rüya gibi, Sonsuz boşlukta adımlarımı atarım.</p> <p>Belki de yalnızlık öğretir insana, Kendi içinde derinlere bakmayı. Düşüncelerin sesi yükselir sessizlikte, Bulurum kendimi, yeniden doğarım aydınlıkta.</p> <p>Yalnızlık, bir yolculuk, içe doğru, Kendi varlığınla yüzleşmek zorunda. Ama belki de en güzel anlar yaşanır, Yalnızlıkla baş başa, içsel bir huzurda.</p> <p>Unutma ki yıldızlar da yalnız parlar, Gecenin karanlığında ışıldayan. Birlikte yürürüz yalnızlıkla bazen, Ruhumuzun derinliklerinde yol alan.</p>

Tablo1. Yapay Zekâ Programının Yazdığı Şiirler

1. Yapay Zekânın Ürettiği Şiirlerde Varoluşçuluğun İzleri

“Gurbet o kadar acı
Ki ne varsa içimde
Hepsi bana yabancı,
Hepsi başka biçimde.”
Kemalettin Kamu⁶

Köklerinin Sokrates’e kadar dayandırıldığı, özellikle 20. yüzyılda felsefede Soren Kierkegaard, Jean-Paul Sartre, Karl Jaspers, Martin Heidegger, Gabriel Marcel, Simon de Beauvoir gibi düşünürlerin fikirleri ve eserleriyle şekillenen egzistansiyalizm ya da varoluşçuluk, bireyin varoluşu/varoluşsal meseleleri üzerinde durur. Modern varoluşçuluğun kurucusu kabul edilen ve Sokrates’ten etkilenen Kierkegaard, varlığı anlamlandırma noktasında Hegel’in diyalektik yöntemine karşı çıkar. Bu doğrultuda da bireyin, tüm insanlar için geçerli kurallar bütünü içinde kavranmasını reddeder. Kierkegaard’dan önceki felsefelerin temelinde genel varlık varken “Ben kimim?” sorusundan yola çıkan Kierkegaard, bireyi ele alır. Bireyin varoluşunu haz odaklı hayatı temsil eden “estetik varoluş alanı”, sorumluluk duygusunun öne çıktığı ve ahlaki değerlerin yönlendirici olduğu “etik/törel varoluş alanı”, bireyin Tanrı ile olan ilişkisinde ortaya çıkan, Tanrı inancıyla yanlıştan kaçınmayı amaçlayan ve akılla kavranamayan “dinsel varoluş alanı” olmak üzere üç evrede irdeler. Bireyin varoluşunda ise inancı gerekli görür (teist varoluşçuluk). Çünkü ona göre Tanrı’dan uzaklaşan birey, özüne yabancılaşırken Tanrı’ya yaklaşan birey, varoluşunun bilincindedir. Jaspers ve Marcel’ın varoluş felsefeleri de Kierkegaard gibi din olgusu çerçevesinde oluşturulmuştur. Buna karşın Heidegger, Beauvoir ve Sartre; bireyin özgürlüğüne değer vererek Friedrich Nietzsche’nin “Tanrı öldü.” düşüncesinden hareketle bireyin özgürlüğünü kısıtladığını savundukları tarihe, geçmişe, geleceğe ve dinî olgulara inanmazlar. Bireyin özgürlüğünü kısıtlayan her şeyi yok saymaları da onları hiççiliğe götürür.⁷ Varoluşçulukla ilgili farklı görüşler olsa da bu düşünürlerin birleştiği bazı hususlar vardır. Bu hususlar da varoluşçuluğun sanattaki temel ve genel ilkelerini oluşturur.

Bireyin hem kendini tanıma ve anlamlandırma evresini hem de hayatına yön verme sürecini sorgulamasının yanında varoluşun özden önce geldiğini savunan varoluşçuluk, herhangi bir şeyin ne ya da nasıl olduğuyla ilgilenmek yerine var olduğu olgusuna odaklanır. Sartre’nin dediği gibi “varoluş özden önce geliyorsa, insan ne olduğundan sorumludur öyleyse. İşte, varoluşçuluğun ilk işi de her insanı kendi varlığına kavuşturmak, varlığının sorumluluğunu omuzuna yüklemektir.” (1985: 65). Var olduktan sonra tercih ettikleriyle kendini anlamlandırabilen ve tanımlayabilen birey, hareketlerinden veya yaptıklarından sorumlu özgür bir varlıktır ve seçimleri doğrultusunda yaşamını şekillendirir. Yani onun varoluşu, önceden belirlenmemiştir; özgür iradesi neticesinde yaptığı eylemler, yaşamının anlamını oluşturmuştur.

⁶ Şimşek, 2018: 332.

“Gurbet şairi” olarak da anılan Kemalettin Kamu, Millî Mücadele yıllarına tanıklık eder. Hem babasını küçük yaşta kaybetmesinden dolayı yaşadıklarından hem de ülkenin düşman kuvvetlerince işgaline tanık olmasından kaynaklı derin bir yalnızlık hâli hisseder. Bu hislerini de “Gurbet” başlıklı ve gurbet temalı birçok şiirine yansıtır. Elbette Kemalettin Kamu’nun şiirini yazarken büründüğü “gurbette hissetme ve yalnızlık” hissi ile varoluşçuların metinlerinde karşımıza çıkan “yalnızlık” teması aynı değildir. Fakat ortak yön, “aidiyet problemi”dir. Kemalettin Kamu’nun şiirinde ve varoluşçuların metinlerinde nedenler farklı olsa da içinde bulunulan duruma ya da mekâna ait hissedemeden dolayı yaşanan yalnızlık hissi benzer olduğundan bu epigrafa yer verilmiştir.

⁷ Ayrıntılı bilgi için bakınız: Çakmak, 2020: 5-59; Taşdelen, 1992.

“Köklerinden kopmuş (...), temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş (...), toplumda yabancılaşmış (...), mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren” (Sartre, 1985: 10) varoluşçuluk ile ilgili görüşlere genel olarak bakıldığında bireyin “dünyaya fırlatılmış bir varlık” olduğu düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Nesnelere dünyasına fırlatılan birey de bu dünyada “nasıl olmayı tasarladıysa öyle olacaktır. Olmak isteyeceği şey değil, tasarlayacağı şey.” (Sartre, 1985: 64). Dolayısıyla kendi özünü kendi hür iradesiyle yaratır ve seçimlerinden de sorumludur. Her bireyin mayasında iyi ile kötü, siyah ile beyaz yan yanadır. İyiyi, doğruyu, güzeli, ahlaklıyı ya da kötüyü, yanlış, çirkini, ahlak dışı olanı seçmek, bireyin içinde gizlidir ve seçimleri, onun varlığını oluşturur. Böylelikle dünyaya geldikten sonra varlığını anlamlandırarak kendi değerlerini ve hedeflerini yaratıp yaşamını değerli kılar. Bireyin anlam arayışına ve iç dünyasına odaklanarak varoluşun anlamını sorgulayan varoluşçu düşünce, bunu yaparken hayatın karmaşık ve belirsiz denklemini de ortaya koyar.⁸

Bireyin trajedisini ve ruhsal sıkışmışlığını temele alan varoluşçulukta varlığını bulma ya da varoluşunu anlamlandırma yolunda varlık bunalıtı yaşayan birey vardır. Hem toplumla hem de iç dünyasıyla çatışma hâlinde olan birey, bir süre sonra yalnızlaşır ve yabancılaşır. Ki aidiyet problemi, yalnızlık, yabancılaşma, uyumsuzluk, düzene karşı çıkma, ölüm/intihar varoluşçuluğun üzerinde durduğu konular arasındadır. Türk edebiyatında 1950’li yıllardan itibaren özellikle Sartre etkisiyle Oğuz Atay, Özdemir Asaf, Tezer Özlü, Vüsat O. Bener, Leyla Erbil, Bilge Karasu, Hasan Ali Toptaş, Yusuf Atılgan ve II. Yeni şairlerinin (Edip Cansever, Ece Ayhan, İlhan Berk, Cemal Süreya, Turgut Uyar) eserlerinde veya yazdıklarında varoluşçuluğun izlerini görmemiz mümkündür. Bu makalede de son zamanlarda oldukça gündemde olan yapay zekânın “metin üretme” özelliği kullanılarak⁹ “yalnızlık, yabancılaşma, kaçış, ölüm” gibi varoluşçuluğun anahtar kelimelerinin verilmesi doğrultusunda yazdığı ve “Gizli Sessizliklerin Şarkısı”, “Yalnızlığın Sessizliği”, “Ölümün Sessizliğindeki Yalnızlık”, “Uzaklığın İç Yankısı” şeklinde başlıklandığı şiirlerdeki varoluşçu izler, belirli başlıklar çerçevesinde incelenmiştir:

1.1. Özgürlük, Yalnızlık ve Yabancılaşma

“Kuşkusuz artacak yalnızlığım sevgili çocuk
Biliyorsun ben hangi şehirdeysen
Yalnızlığın başkenti orası”
Cemal Süreya¹⁰

Varoluşçu düşünceye göre dünyaya fırlatılmış yani terk edilmiş birey, sıkışmışlık ve bunalmışlık hissiyle baş başadır. Hissedilen bu sıkışmışlığın ya da bunalmışlığın temelinde ise toplum vardır. Bazı tabularla toplum tarafından kuşatılan birey, önce toplumsal olgulara ve tabulaşan toplumsal kalıplara başkaldırıyor seçse de gitgide geleceğe olan inancını yitirerek yalnız, karamsar, güvensiz ve uyumsuz bir hâl alır. “Gizli Sessizliklerin Şarkısı”, “Yalnızlığın Sessizliği” ve “Ölümün Sessizliğindeki Yalnızlık” şiirlerinde gece ve sessizlik kavramları ile yalnızlığı birlikte kullanan dijital şair,

⁸ Varoluşçuluk ile ilgili yararlandığımız kaynaklar şu şekildedir: Çetışli, 2019: 143-151; Kefeli, 2009: 73-78; Kolcu, 2008: 254-276; Kurt, 2007; Kurt, 2009: 139-154; Safa, 2007: 53-72; Sartre, 1985; Topçu, 2010.

⁹ Çalışmanın neyi amaçladığı ya da amaçlamadığı “giriş” kısmında belirtilmiştir.

¹⁰ Cemal Süreya, 2013: 62.

Yalnızlıkla örülmüş gecelerin sessizliğinde,
Yabancılaşmış düşünceler kaybolurken içimde. (“Gizli Sessizliklerin Şarkısı”)

Yıldızlar sessizce parlar gecede,
Ruhumun derinliklerinde yankılanan. (“Yalnızlığın Sessizliği”)

Yıldızlarla konuşurken sessiz gecelerde, (“Ölümün Sessizliğindeki Yalnızlık”)

mısralarında varoluşçuluğun küskün ve karamsar yönünü yansıtır. “(...) varoluşçuluk insanın kendiyile ve evrenle uyumlaşma çabalarına hizmet eden yönüyle iyimser; (...) hayatın sonlu, acının ise kaçınılmaz olduğunu düşünmesine sebep olan yönüyle de kötümser”dir (Şişman, 2015: 1065). Varoluşsal bir problem olan yabancılaşma, yoğun yalnızlık duygusuyla birlikte gelir. Önce kendi iç dünyasında, sonrasında da toplum içinde varoluşunu sorgulayan birey, sorgulama hâlinde çıkamaz. Bu yüzden fırlatılmış olduğunu düşündüğü dünyada Hasan Ali Toptaş’ın “ben kendimi herhangi bir yere ait hissetmiyorum, ne bir şehre, ne bir ülkeye, ne de dünyaya” (Arseven, 2017: e-kaynak) sözlerinde olduğu gibi yersiz yurtsuz hisseder ve gecenin sessizliğine sığınır. Gece; hayatın hareketliliğinin durağanlaştığı, canlıların evlerine çekildiği ve bireyin iç yolculuğunun ya da iç hesaplaşmasının başladığı bir zaman dilimidir. Topluma ait hissetmediğinden reelde sürgün hayatı yaşadığına inanan ve insanlara olan güvenini yitiren birey de tüm gerçekleri ve çirkinlikleri örten gecede, ona eşlik eden yıldızlarla zihninin içindeki düşüncelerde kaybolur. Gecenin getirdiği sessizlikle birlikte ona yabancılaşmış düşünceleri de sessizliğe gömülür.

“Gizli Sessizliklerin Şarkısı”nda

Yalnızlık, içsel bir yolculuk belki de,
Yabancılaşmış dünyada kendi içimize doğru.

diyen “ben”, ruh ve beden birliğini koruyamaz. Bedeniyle bu dünyada olsa da ruhu bu dünyaya, topluma ait değildir. Aidiyet hissini zayıflaması veya tamamen kaybolması, yabancılaşmış yalnızlaşmış bireyin kendi içine dönme isteğini ve toplumdan uzaklaşmasını beraberinde getirir. Yalnızlığın içe dönük bir yolculuk olduğunun farkına varması sorumluluk bilincini, sorumluluk bilinci de boğuntu duygusunu doğurur. “Yalnızlığın Sessizliği”nde geçen

Gözlerim bulur ama yürek arar,
Sonsuzluğun sessizliğinde kaybolurum.
Yalnızlıkla baş başa bir rüya gibi,
Sonsuz boşlukta adımlarımı atarım.

mısralarında şair, içinde bulunduğu durumu rüya olarak değerlendirerek aslında kendini bağımsız hissettiğini gözler önüne serer. Rüya, “bedenden ayrılan ruhun kendine özgü hayatı”dır (Akot, 2010: 215). Okuyucuya “Yalnızlıkla baş başa bir rüya gibi,/Sonsuz boşlukta adımlarımı atarım.” mısralarıyla seslenen dijital şair, kalabalığın içinde bulunan bedeniyle bütünleşemeyen ruhunun yalnızlığına dikkat çeker. Fiziksel yani maddi olanı sembolize eden göz/beden, bu dünyadadır ancak ruhsal yani manevi olanı sembolize eden yürek/ruh, içinde yaşanılan evrene ait olmadığından arayış içindedir. Fiziksel olan ile manevi olan, beden ile ruh çatışması içinde sonsuzluğun sessizliğinde kaybolan ve sonsuz bir boşluğa düştüğünü hisseden birey de yaşadığı

çatışma hâlini rüya şeklinde nitelendirir. Aynı zamanda sorgulama, bireyin kendini var etme çabasında en önemli adımlardan birisidir. Varlığını ve toplumdaki yerini sorgulayan birey, cevaplayamadığı sorularla huzursuz ve uyumsuz bir hayat sürer. Kuşatıldığını düşündüğü her şeyden uzaklaşıp varoluş gerçekliğini arar. “Uzaklığın İç Yankısı” şiirindeki

Kalabalıkla çevriliyim, ama yalnızım,
Sessiz bir köşede sıkışmış gibiyim
Kimse anlamaz, kimse görmez içimi,

ifadelerinde evrene atılan ve evrende kendisini anlayamayan kalabalığın içinde yalnız ve sıkışmış hisseden bir ruhun haykırıları gizlidir. “Varoluşçuluk bireyin nesneleştiği bir dünyaya tepkidir. (...) Bu tekdüze biçilmiş hayatın nesnesi olmak özneyi kaybetmek anlamına gelir. (...) Hayat bireyi bu toplum içinde korumasız, umutsuz, güvensiz bırakmıştır.” (Kolcu, 2008: 255). Bireyin sıkışmışlığından beslenen varoluşçu düşüncede -bu mısralarda olduğu gibi- anlaşılmadığına inanan ve yoğun yalnızlık duygusu sonucunda yabancılaşan bireylerle karşılaşırız. Hayatın keşmekeşi, kalabalıkla çevrili olmasına rağmen mental açıdan sorunlu, yalnız “ben”ler yaratmıştır.

Şiirlerde karşımıza çıkan yol/yolculuk metaforu da önemlidir. “Gizli Sessizliklerin Şarkısı”ndaki “Yalnızlık, içsel bir yolculuk belki de,” “Yollar bilinmez bir hikayenin başlangıcı gibidir,” mısraları ile “Yalnızlığın Sessizliği”ndeki “Gözlerim yolları arar, bir umutla,/Yalnızlıkla baş başa, sessizlik içinde,” “Yalnızlık, bir yolculuk, içe doğru,/Kendi varlığıyla yüzleşmek zorunda.” mısralarında “ben”in değişim ve dönüşüm aşaması, yol/yolculuk metaforuyla anlatılır. Zira “hayatın kendisi bir yolculuk olarak algılanır. Aynı zamanda hiçbir dönüşüm, bir yolculuktan geçmeden gerçekleşmez. Dönüşmek için yolculuğa çıkmak gerekir. Bu yolculuk, fiziksel olduğu kadar da ruhsaldır. Geçmişten bugüne katedilen yol, her anlamda bir büyüme ve olgunlaşma yolculuğudur. Bu yolculuk olumlu ya da olumsuz olabilir, ama her durumda bir dönüşüm içerir.” (Eke, 2017: 82). Varoluşçu felsefeye göre birey, var olduktan sonra hem varlığının hem de yaşamının anlamını kendisi oluşturur. Hür iradesi ile seçimler yapar ve çevresindekileri sorgu süzgecinden geçirerek anlamlandırmaya çalışır. Fakat bu seçim yapma, sorgulama ve anlamlandırma sürecinde bazı varoluşsal problemler yaşar: yalnızlık ve yabancılaşma. Toplumla etkileşim hâlinde olsa da temelde yalnızdır ve etkileşimde olduğu topluma yabancıdır. Toplum ve topluma ait her şeyle çelişki içindedir. Bu da bireyin kendini insanlara yabancı hissetmesine yol açar. Toplumdan uzaklaşıp kendine yönelerek yalnızlaşır. Yabancılaşma ve yabancılaşma duygusunun beraberinde getirdiği yalnızlık, varoluşun parçalarıdır. Çünkü “Yalnızlık, bir yolculuk, içe doğru,/Kendi varlığıyla yüzleşmek zorunda.” mısralarından da anlayabileceğimiz üzere yabancılaşma ve yalnızlık, bir tür içsel keşiftir. Diğer bir ifadeyle bireyin iç dünyasını ve varoluşunu keşfetme alanlarıdır. Varoluşsal gerçekliğini kabul eden ve farkında olan “ben” için yalnızlık, içe doğru bir yolculuktur; varlığını ve yaşamını anlamlandırma sürecinde yalnızlaşarak kendi içine yönelmesi de “bilinmez hikâyenin başlangıcı”dır. Yani kendini gerçekleştirme yolunda ancak iç dünyasına yönelerek kendi varlığıyla yüzleşebilir.

Yalnızlığı gece ve sessizlik imgeleriyle veren dijital şair, bunun yanında su ve gökyüzü imgelerini de kullanır. Toplum tarafından kuşatıldığını düşünen ve toplumsal kabullerden bunanan “ben”, reelde özgür değildir. “Gözlerim gökyüzünü arar, bir anlam arar.” (“Ölümün Sessizliğindeki Yalnızlık”) ya da “Gökyüzüne sorarım, varoluşun anlamını ararken,” (“Gizli

Sessizliklerin Şarkısı”) mısralarında gerçek hayatta cevap bulamadığı varoluş nedenini, onu topraktan yani gerçeklikten ayıran gökyüzünde bulmaya çalışır. Sonsuzluğun ve özgürlüğün sembolü olan gökyüzü, insanı topraktan ayırarak realiteden uzaklaştırır. “Özgürsünüz, onun için kendiniz seçin, yolunuzu kendiniz bulun! Hiçbir genel ahlak size yapacağınız şeyi söyleyemez. Buna ancak siz karar vereceksiniz!” diyen Sartre (1985: 76) ve varoluşçuluğa göre kim olduğu sorusunun cevabını bulabilmesi için bireyin özgür olması gerekir. Fakat özgürlüğünün toplumsal kabullerce kısıtlanması, onu çıkmaza sürükler. Toplum içinde var olamayan ve iç dünyasında ıstıraplar yaşayan “ben”, gerçeklikten ve toplumdaki uzak, gökyüzünde anlam arar. Diğer bir ifadeyle huzursuzluk içinde huzuru bulmaya çalışır. Fakat “Gökyüzü gri, ruhum dağınık,” (“Uzaklığın İç Yankısı”) mısraından anlarız ki aradığı huzuru, orada da bulamaz. Çünkü ruhunun dağınıklığı, sonsuzluğu ve özgürlüğü sembolize eden gökyüzünü de grileştirmiştir. Siyahı ve beyazı içinde barındıran gri, sıkıntının ve belirsizliğin sembolüdür. Ruhunun dağınıklığını gri gökyüzü ile birleştirerek hem iç dünyasında yaşadığı çatışmalarının hem de yalnızlığının vurgusunu yapar.

“Uzaklığın İç Yankısı” şiirinde

Yalnızlık bir yelkenli, sessiz okyanusta,
Rüzgarsız günlerde sürüklenir durur.
Gözlerim uzaklara dalarken,
İçimdeki fırtına, dalgalarla yarışır.

mısralarıyla okuyucuya seslenen şair, iç dünyasını sessiz okyanusa benzetirken yalnızlığını da koca okyanus içinde küçük bir yelkenliye benzetir. Su; sonsuzluğun, saflığın ve ilk yaradılışın (Freud’un anlayışında anne karnını) sembolüdür. Sürekli çatıştığı ve uyum sağlayamadığı toplumdaki kaçıp sığındığı iç dünyasını su ile aynılaştırır. Toplumda var olma çabası başarısız olan “ben”, sonsuzluğu ve ilk yaradılışı sembolize eden içine döner. Fakat bir süre sonra kendine de yabancılaştığını, rüzgâr olmasa bile sürüklendiğini ifade etmesinden ve içinde kopan fırtınaların okyanustaki büyük dalgalarla yarışabileceğini belirtmesinden anlarız.

1.2. Boşluk Duygusu: Derin Bir “Hiç”lik ve Ölümü Arzulama

“Ve nasıldı, dersiniz, bunu anlatabilirim
Bence, bir yaradılış gibiydi ölüm, bunu anlatabilirim
Ve gittikçe çoğalan ve elimde olmayan
Bir boşluktan doğmuş gibiydi
Bunu anlatabilirim”

Edip Cansever¹¹

Aidiyet hissinin zayıflamasıyla birlikte dünyaya ait bağları kopan ve yalnızlık içinde kıvranan birey, içinde bulunduğu ortama yabancılaşarak aidiyet problemi yaşar. Her ne kadar toplumsal bir varlık olsa da kendini toplum içinde var edemez ve kendi iç dünyasına dönerek var olmaya çalışır. Ancak bunda da başarılı olamayınca var etme sürecini ölüm ile anlamlandırma yolunu seçer. Böylelikle varoluşun temelindeki olgulardan biri olan özgürlüğe ölecek kavuşabilmeyi arzular. Yapay zekâ, yazdığı dört şiirde de yabancılaşma, yalnızlık ve kopuşun beraberinde getirdiği ölüme yer verir.

¹¹ Cansever, 2011: 432.

Varoluşçu düşüncede geçmişte, hâlihazırdaki şimdide veya gelecekte farklı şekillerde var olmaya çalışan birey, içinde yarattığı seslerle ya da farklı “ben”lerle iç hesaplaşma yaşar. Diğer bir ifadeyle birey, gerçek hayatta tek bir kimliğe sahipken varoluşçulukta birden fazla benliğe sahip çok sesli kişilerle karşılaşılır. Bu da gerçeklik ve düşselliğin bir arada ilerlemesinin kapılarını açar. “Gizli Sessizliklerin Şarkısı”nda

Gölgelerin arasında anlam arayışı,
Yalnızlıkla, yabancılaşmayla dans ederken.

mısralarında yer verilen “gölge”, “öteki”ni temsil eder. Toplumdan koparak yalnızlık ve yabancılaşmayla dans eden “ben”, gölge olarak nitelendirdiği farklı benliklerinin arasında anlam arayışındadır. “(...) kendi olmak, kendilik bilincine ulaşmak hayatın en zor ve önemli hedeflerinden birisidir.” (Kurt, 2009: 151). Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ındaki hayalî kahraman Olric gibi burada da gölge; tek beden içinde bulunan farklı seslerdir, bireyin zihnindeki çelişkilerin sembolüdür. Kendini var etmeye çalışan bireyin anlam arayışı yolculuğunda içindeki benlikleri çoğalır. Yani yalnızlık ve sıkışmışlık, bireyin içindeki benliklerin artmasına sebep olur. Bir tür bunalım ve çatışma hâlindeki “ben”, iç dünyasında yarattığı gölgelerle, diğer bir deyişle görünenin ötesindeki “öteki”lerle varoluşunun karmaşıklığını verir.

İnsanın kendi iç dünyasına yaptığı bir yolculuk olan varoluşçuluk, “hiç”liğe düşmüş bireyleri merkeze alır.

Yalnızlıkla örülü düşüncelerin arasında,
Ölümün sessizliği uzanır etrafıma.
Gözlerim yıldızlara bakar, uzak diyarlara,
Ruhumun derinliklerinde yankılanır hüznü.
(...)
Yalnızlıkla, ölümün hüznü birleşir.
Varlıkla ölüm arasında ince bir çizgi,
Ruhumun derinliklerinde yankılanır ölümün ezgisi.

ifadelerinin geçtiği “Ölümün Sessizliğindeki Yalnızlık” şiirinde, Tolstoy’un *Diriliş*’inde (2018) bahsettiği “yaşayan ben” ve “ruhsal ben” arasındaki uyuşmazlığın getirdiği yalnızlık hissi gözler önüne serilir. Aidiyet duygusu kaybolan “ben”, ruhunun derinliklerinde hissettiği hüznün ile ölüm olgusunu birleştirir. Toplumdan ve toplumsal kabullerden, hatta kendinden bile bunalan birey, yalnızlıkla örülü düşüncelerinin arasında kaybolur. Zorunlu olarak yaşadığı gerçek hayatta yalnızdır. Yalnızlık da ona ölümü düşündürür ve ölüm, bireyin hayalini kurduğu “uzak diyarlar” olarak şiire yansır. Şiirin devamında

Belki de yalnızlık, ölümün öncesinde bir vuslat,
(...)
Ölümün hüznüyle yüzleşip içimdeki karanlığı aydınlatırım.

diyen “ben” için yalnızlık, onu ölüme kavuşturacak ve içindeki karanlığı aydınlatacak bir limandır. “Varoluşunun bir rastlantılar içinde oluşu, kendine ve çevresine güvensizliği, ölüme mahkûm bir varlık olarak çaresizliği **bireyin** aşması gereken problemlerdir.”¹² (Kolcu, 2008: 259). Toplumsal düzende bulamadığı huzuru, toplumdan kaçıp kendi iç dünyasında arayan birey, yalnızlığında da iç hesaplaşmasını tamamlayamaz ve düşüncelerinin arasında sıkışıp kalır.

¹² Koyu yazılan kelime, alıntıda olmayıp makalenin yazarı tarafından eklenmiştir.

Yani aşması gereken problemleri aşamaz. Bu çıkmaz da onu “vuslat” ve “aydınlık” kelimeleriyle betimlediği ölüm düşüncesine götürür. Bir türlü mutlu ve özgür hissedemediği, var olmadığını, sürgün hayatı yaşadığı ve “karanlık” olarak nitelendirdiği reelden, toplumdan, toplumsal değer ve kabullerden, çelişkilerinden, sorularından ölümü seçerek kurtulmayı ister. Çünkü ölüm, birey için aslında vuslattır, kavuşmadır. Aynı düşünceyle “Gizli Sessizliklerin Şarkısı” şiirinde de karşılaşılır:

Ölümün soğuk nefesi dolaşır etrafımda,
Gizemli bir huzur, ruhumu sararken benimde.
(...)
Ölümün kollarında sonsuzluğun sırrını çözer miyiz?
(...)
Ölüm, kapısıdır bilinmezliğin ve sonsuzluğun,
Bir son mu, yoksa yeni bir başlangıç mı bize koştur?

“Ölümün Sessizliğindeki Yalnızlık”ta ölümü bir kavuşma olarak görüp “aydınlık” kelimesi ile betimleyen dijital şair için bu sefer ölüm; “huzur”dur, “sonsuzluğun sırrı”dır, “bilinmezliğin ve sonsuzluğun kapısı”dır. Kapının ardında onu bilinmeyen ama hudutsuz ve huzur dolu bir evren beklemektedir. Bu evren de sıkılan ve daralan ruhundan kurtulduğu yeni bir başlangıcın işaretidir. Toplumda ve kendi iç dünyasında varlık göstermeye çalışan birey hem toplumda hem de kendi içinde var olamaz. Dolayısıyla iç dünyasında ıstıraplar yaşar ve ıstıraplarını dindireceğine inandığı ölümle var olmayı seçer.

Sonuç

Sürekli değişim ve gelişim içindeki teknoloji ve teknolojik gelişmeler, farklı sahalara nüfuz ederek yaşam tarzından iletişim ve düşünceye kadar birçok alanı etkilemiştir. Günümüzde teknolojik gelişmelerin geldiği son noktalardan birisi olan yapay zekâ programları da bu gelişmelerin köklü ve nitelikli değişikliğini temsil eder. Teknolojinin evrim sürecinde belirleyici bir rol oynayan yapay zekâ; sağlık, hukuk, coğrafya, felsefe, sosyoloji gibi birçok alanı tesiri altına alıp dönüştürerek yeni kapıların açılmasına imkân sağladığı gibi edebiyata da yeni ve farklı perspektifler kazandırır. Metin analizi ve değerlendirmesi yapabilmemesinin yanında farklı türde metinler üretebilme özelliğinin de olması edebiyatın yapay zekâdan yararlanmasına olanak tanır. Diğer bir ifadeyle sınırsız yaratıcı olanaklar sunan yapay zekâ tarafından üretilen birçok metin, özellikle son yıllarda, edebiyatta sıkça karşımıza çıkar. İşte bu makalede de yapay zekâ, “dijital şair” olarak düşünülüp ona bazı anahtar kelimeler verilmiş ve anahtar kelimeleri kullanarak ondan şiir yazması istenmiştir. Yani çalışmada yapay zekâdan edebiyattaki kullanım alanlarından biri olan “metin üretimi” noktasında yararlanılmış ve çalışmanın giriş kısmında da belirtildiği üzere yapay zekânın şiiri nasıl ürettiği ya da üretme süreci sorgulanmamıştır; belirlenen konu çerçevesinde yazdığı şiirler, yine belirlenen yöntem -varoluşçuluk- çerçevesinde incelenerek dijital şairin konuya bakış açısı yorumlanmıştır. İncelenen “Gizli Sessizliklerin Şarkısı”, “Yalnızlığın Sessizliği”, “Ölümün Sessizliğindeki Yalnızlık” ve “Uzaklığın İç Yankısı” başlıklarını taşıyan şiirler, yapay zekânın varoluşçulukla ilgili anahtar kelimeleri kullanıp varoluşçu felsefeye uygun olarak yazdığı şiirlerdir.

Bireyi kendini gerçekleştirebilen, bu nedenle de özgür bir varlık olarak gören varoluşçu düşüncede bireyin iç dünyasına yönelmesi vardır. İç dünyasına yönelen birey, kendi varoluşunun yanında evrenin varoluşu ve evrendeki yerini de sorgular. Zihnindeki “Ben kimim?

Varoluş nedenim ne? Toplum içinde neredeyim?” sorularıyla çoğu zaman boşluğa ve karanlığa düşerek çelişkiler yaşar. İşte varoluşçuluğun merkezinde bulunan tarajedi de burada başlar. Çünkü varoluşçuluk, kendini var etme çabasında gelgitler yaşayan bireyin dramını ele alarak anlatır. Yapay zekânın yazdığı dört şiir de -bilinçli ya da bilinçsiz- varoluşçu düşüncenin bu temel özellikleri içselleştirilerek ve çeşitli imgelerle zenginleştirilerek üretilmiş ancak dil ve üslup açısından incelendiğinde¹³ zayıf şiirlerdir. Aynı zamanda hızla gelişen ve gelişmeye devam edecek olan yapay zekâ teknolojisi, bazı etik ve toplumsal sorunları da beraberinde getirir. İnsanoglunu yeni ve farklı ufuklara taşımasının yanında etik değerleri koruma noktasında insanı zorlar. “Üretimlerim bana aittir, başka bir yerde yoktur, orijinaldir” açıklamalarına rağmen en nihayetinde insanın yeteneklerini taklit eden akıllı bir makine olan yapay zekânın algoritmik karar sistemlerindeki şeffaflığa ne derece güvenilir, bu tartışılabilir. Bu yüzden yapay zekâ tarafından üretilen ve makaleye konu olan şiirlerin tamamen yapay zekânın yazdığı orijinal şiirler olup olmadığı konusunda garanti vermek de doğru olmaz.

Kaynakça

- Akot, B. (2010). “Freud’un Rüyâ Yorum Metodu”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. 10, S. 1, s. 213-235.
- Aydın, A.O. (2013). *Yapay Zekâ: Bütünleşik Bilişme Doğru*, İstanbul: İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları.
- Aydoğdu Çelik, M. (2023). “Death of the Author: A Survey on Artificial Intelligence in Literature (Yazarın Ölümü: Edebiyatta Yapay Zeka Üzerine Bir Araştırma)”, *Journal of Communication Science Researches*, C. 3, S. 2, s. 142-154.
- Bakırtaş, H.; Çavuş, S. (ed.). (2020). *Yapay Zekâ Disiplinleri Dönüştürüyor Değişime Hazır mıyız?*, Bursa: Ekin Kitabevi Yayınları.
- Cansever, Edip. (2011). *Sonrası Kalır-Bütün Şiirleri I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cemal Süreya. (2013). *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çakmak, S. (2020), *1950-1970 Arası Türk Şiirinde Varoluşçuluğun Görünümleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Sakarya.
- Çetişli, İ. (2019). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eke, N.U. (2017). *Klasik Türk Edebiyatında Metaforik Üslup*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Frank, M; Roehrig, P. ve Pring, B. (2019). *Makineler Her Şeyi Yaptığında Biz Ne Yapacağız: Yapay Zekâ, Algoritmalar, Botlar ve Büyük Veri Çağında Öne Geçmek*, çev. Yılmaz, E., İstanbul: Aganta Kitap.
- Hece. (2023, Eylül). S. 321.
- Hece Öykü. (2023, Ağustos-Eylül). S. 118.
- Ilıcak, N. G.; Çinko, K. (2021). “Yapay Zekânın Yarattığı Masal: Prenses ile Tilki”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 10/2, s. 703-719.
- Kefeli, E. (2009). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Kolcu, A.İ. (2008). *Edebiyat Kuramları (Tanım-Tenkit-Tahlil)*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.

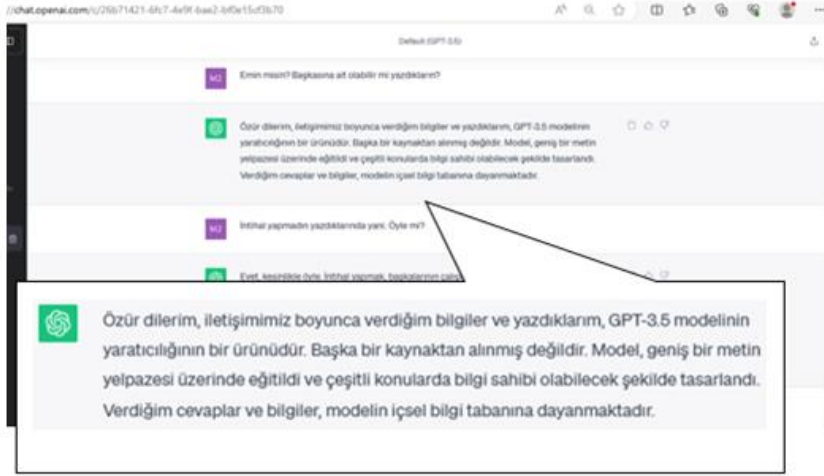
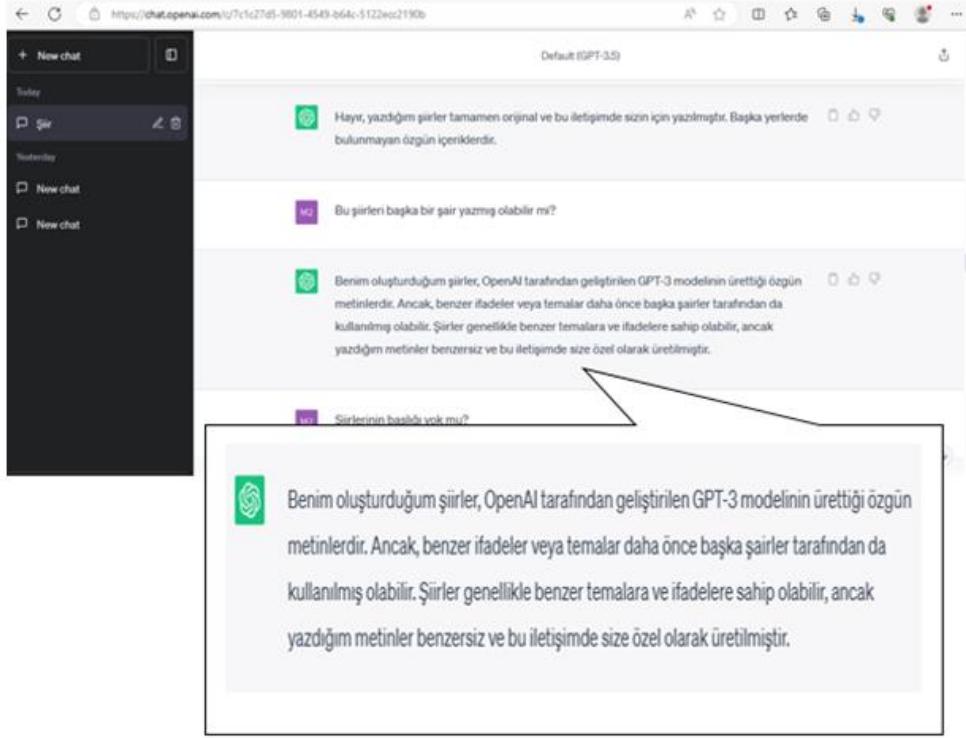
¹³ Yapay zekâ tarafından yazılan bu dört şiir, bütün yönleriyle incelenmeyip sadece şiirlerdeki genel varoluşçu öğeler üzerinde durulmuştur. Bu nedenle şiirler; yapı, dil ve üslup gibi yönleriyle ele alınmamıştır.

- Kurt, M. (2007), *1950 Sonrası Türk Edebiyatında Varoluşçu Felsefeden Etkilenen Yazarların Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatma*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Kurt, M. (2009, Bahar). “Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve İlk Etkileri”, *Gazi Türkiyat*, S. 4, s. 139-154.
- Küçükcan, B.; Yıldırım, B.F. (ed.). (2023). *Yapay Zekâ Disiplinlerarası Yaklaşımlar*, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Sabitfikir*. (2023, Eylül). S. 151.
- Safa, P. (2007). *Edebî Akımlar ve Fikir Cereyanları*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Sartre, J.P. (1985). *Varoluşçuluk (existentialisme)*, çev. Bezirci, A., İstanbul: Say Yayınları.
- Şimşek, Y. (2019). “Kemalettin Kamu ve Gültekin Sâmanoğlu Şiirlerine ‘Gurbet Teması’ Bağlamında Karşılaştırmalı Bir Bakış”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 34, s. 325-341.
- Şişman, G. (2015). “Turgut Uyar’ın ‘Geyikli Gece’ Adlı Şiirine Varoluşsal Bir Yaklaşım Denemesi”, *Turkish Studies*, C. 10/16, s. 1061-1076.
- Taşdelen, V. (1992), *Varoluşçuluk ve Edebiyat Etkileşimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Tolstoy, Lev N. (2018). *Diriliş*, çev. Taluy, N.Y., İstanbul: Can Yayınları.
- Topçu, N. (2010). *Varoluş Felsefesi Hareket Felsefesi*, haz. Erverdi, E.; Kara, İ., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tunca, S. (2023), *Yapay Zeka Doğal Dil İşleme Yaklaşımıyla Çevrimiçi Metinsel Veriler Üzerine Bir Çalışma: Sanal Tüketicilik*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gebze Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Gebze.
- Tunç, G. (2023). “Yapay Zekâ Şiiri Öldürür mü? ChatGPT-4 Örneğinde Sanal Zekânın Şiir Yorumlamasının İmkânları ve Sınırlılıkları”, *Akademik Dil ve Edebiyat dergisi*, C. 7, S. 2, s. 1145-1165.
- Varlık*. (2023, Haziran). S. 1389.

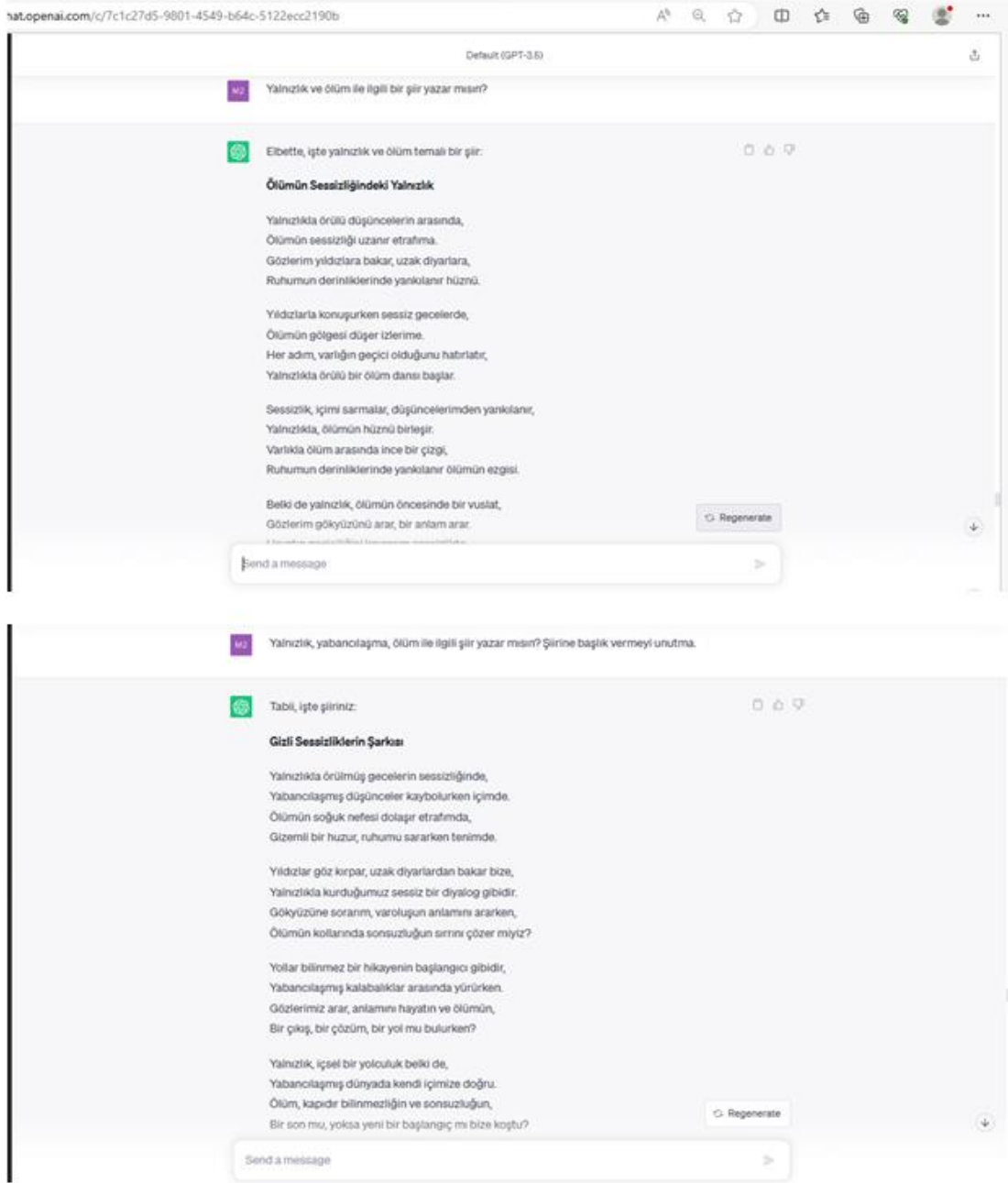
İnternet Kaynakları

- Arseven, C. (2017). “kendimi hiçbir yere ait hissetmiyorum, dünyaya bile”, *Sabah*, <https://www.sabah.com.tr/pazar/2017/11/05/kendimi-hic-bir-yere-ait-hissetmiyorum-dunyaya-bile>. Erişim tarihi: 05.07.2023.
- Hızlan, D. (2023). “Dil ve edebiyatta yapay zekâ”, *Hürriyet*, <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/dogan-hizlan/dil-ve-edebiyatta-yapay-zeka-42264205>. Erişim tarihi: 12.06.2023.
- Ulukan, G. (2023). “Edebiyat ve ChatGPT: Bilim kurgu ürünü yapay zekâ, kendi kitabını yazıyor”, *webrazzi*, <https://webrazzi.com/2023/02/23/edebiyat-ve-chatgpt-bilim-kurgu-urununu-yapay-zek-kendi-kitabini-yaziyor/>. Erişim tarihi: 12.06.2023.
- <https://openai.com>. Erişim tarihi: 25.05.2023.
- <https://www.youtube.com/@gustukurgu/streams>. Erişim tarihi: 05.09.2023
- <https://sksdb.hacettepe.edu.tr/topluluklar/data/Edebiyat-Cagdas-Incelemeler-Toplulugu/Beige-Neutral-Geometric-Digital-Workshop-Event-Program-pdf-133268953182343944.pdf>. Erişim tarihi: 05.09.2023.

Ek



Görsel 1. Yapay zekâ programı OpenAI'a "Bu şiirler, orijinal mi? İntihal yaptın mı? Bir yerden almış olabilir misin?" gibi sorular yöneltildiğinde verilen cevaplardan örnekler



Görsel 2. Yapay zekâ programı OpenAI'ın yazdığı şiir metinlerinden örnekler



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atıf/Citation: Karakaplan, B.; Altınova, M. (2023). "Tarihî Bir Metin: Târîh-i Hâlid ibn-i Zeyd Ebâ Eyyûb-u Ensârî", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 465-484.

Bayram KARAKAPLAN* Mehmet ALTINOVA**

Tarihî Bir Metin: Târîh-i Hâlid ibn-i Zeyd Ebâ Eyyûb-u Ensârî***

A Historical Text: Târîh-i Hâlid ibn-i Zeyd Ebâ Eyyûb-u Ensârî

ÖZ

Ebû Eyyûb el-Ensârî, Hz. Muhammed'i evinde konuk etmiş ve onunla pek çok sefere katılmış İslami bir değerdir. Hakkında pek çok menkabe bulunan bu şahsiyet hem klasik hem de modern edebiyatta kendine yer bulmuştur. Bu metinler daha çok söz konusu şahsiyetin İslam dünyasındaki önemini gösteren ve onun çevresinde gelişen olayları anlatan metinlerdir. Bu çalışmada bu metinlerden biri olan Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi 5753-I numarada kayıtlı *Târîh-i Hâlid ibn-i Zeyd Ebâ Eyyûb-u Ensârî* adlı metnin çeviriyazısı verilmiş ve eser dil ve içerik yönünden incelenmiştir. Eser, dil açısından metinden örnekler verilerek fonetik ve morfolojik başlık altında; içerik yönünden ise şahıs, zaman ve mekân açısından değerlendirilmiştir. Şahıslar, metin içerisinde hem asıl kahraman hem de yan kahramanlar olarak ele alınmış ve bu kişilerin tarihi şahsiyetleriyle metindeki şahsiyetleri arasında karşılaştırma yapılmıştır. Metnin bir hikâye anlatısı olması sebebiyle kahramanların etki alanları zaman ve mekân olarak da incelenmiştir. Ayrıca metinde anlatılan olayların tarihî gerçekliklerle olan ilişkisinin doğruluğu tahkik edilmiştir. Çalışmanın sonuna orijinal metinden örnekler verilmiş olup metnin daha iyi anlaşılması için elde edilen görsel de eklenerek çalışma tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hâlid b. Zeyd Ebû Eyyûb el-Ensârî, İstanbul, tahlil, Kostanta

ABSTRACT

Abu Ayyub al-Ansari, It is an Islamic value that hosted Prophet Muhammad in his home and participated in many expeditions with him. This person, who has many legends about him, has found a place for himself in both classical and modern literature. These texts are mostly texts that show the importance of the person in person in Islamic Word and describe the events that took place around him. In this study, the transcription of one of these texts, *Târîh-i Hâlid ibn-i Zeyd Ebâ Eyyûb-u Ensârî*, registered in the Library of the Presidency of Religious Affairs (Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi in Ankara in Turkey), number 5753-I, was given and the work was examined in terms of various language and content. The work is under the phonetic and morphological title by giving examples from the text in terms of language; In terms of content, it was evaluated in terms of person, time and place. The characters are handled as both main and side heroes in the text, and a comparison is made between the historical figures of these people and their personalities in the text. Since the text is a storytelling, the influence areas of the heroes were also examined in terms of time and space. In addition, the accuracy of the relationship between the events described in the text and historical realities has been verified. At the end of the study, examples from the original text and the visual obtained for a better understanding of the text were added, and the study was completed.

Keywords: Abu Ayyub al-Ansari, İstanbul, critical, Kostanta

* Doktora Öğrencisi, Bursa Uludağ Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı, bayramkarakaplan44@gmail.com ORCID: 0000-0001-9124-7583

** Doktora Öğrencisi, Bursa Uludağ Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı, mehmetaltinova@hotmail.com ORCID: 0000-0001-6328-255X

*** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 01.09.2023 Kabul Tarihi: 08.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1354109

Giriş

Ebû Eyyûb el-Ensârî, İslam'dan sonra Medine diye anılmaya başlanacak olan Yesrib şehrinde ve Hazrec kabilesindedir. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Kendisi ve eşi Ensar'dan İslamiyet'i ilk önce kabul edenler arasında bulunmaktadır. 622 yılında gerçekleşen II. Akabe Biatı'ndan bir yıl kadar önce İslam'a girmiş ve Biat'a katılan Medineli grup içerisinde yer almıştır. II. Akabe Biatı'ndan sonra Mekkeli Müslümanlar Medine'ye göç etmeye başlamış ve Hz. Muhammed de 20 Eylül 622 tarihinde Medine'ye varmıştır. Hz. Muhammed, Medine'ye varduktan sonra Medine'de herkes onu evinde misafir etmek istemiş ama o devesinin çöktüğü yerde ikamet edeceğini bildirmiştir. Hz. Muhammed'in devesi bugün Mescid-i Nebevî olarak bilinen alana çökmüştür. Deve çöktükten sonra Hz. Muhammed oraya en yakın evin kime ait olduğunu sorunca Ebû Eyyûb el-Ensârî kendi evinin en yakın ev olduğunu söylemiştir. Bunun üzerine Hz. Muhammed, Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin evinde misafir olarak kalmaya karar vermiştir.¹ Yaklaşık yedi ay süren bu misafirlik Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin 'Mihmandâr-ı Nebî' unvanıyla anılmasına ve İslam tarihinde özel bir yer edinmesine vesile olmuştur. Ebû Eyyûb el-Ensârî ve ailesi bu süre zarfında Hz. Muhammed'i ağırlamakta çok hassas davranmışlar ve onu en iyi şekilde ağırlamaya çalışmışlardır. Ebû Eyyûb'un evi İslam'ın kurumsallaşmaya başladığı ve bu sürecin tohumlarının atıldığı yer olmuştur. Ebû Eyyûb, Hz. Muhammed ile bütün savaşlara katılmış ve O öldükten sonra da seferlere katılmaya devam etmiştir. Onun katıldığı son sefer Müslümanların ilk İstanbul kuşatması olmuştur. Ebû Eyyûb bu kuşatma esnasında hastalanarak vefat etmiş ve vasiyeti gereği surlara yakın bir yere defnedilmiştir. Vefat tarihi kesin olmamakla beraber 669 senesidir. İstanbul'un fethinden sonra kabrinin yeri Akşemseddin tarafından tespit edilmiş ve üzerine Fatih Sultan Mehmet tarafından bir külliye yaptırılmıştır (Kılıç, 2011).

Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin kabri özellikle İstanbul'da İslam kültürünün oluşmasında önemli bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu türbe padişahların kılıç kuşanma (taklîd-i seyf) merasimlerinden, sünnet düğünlerine kadar İstanbul'daki pek çok siyasi, kültürel ve sosyal hadisenin merkezinde yer almıştır. Günümüzde de Eyüp Sultan Camii ve türbesi kutsal bir mekân olarak kabul edilip her yıl milyonlarca insan tarafından ziyaret edilmektedir. Bu da Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin tarihî kimliğinin İstanbul'un dinî ve kültürel mirasında önemli bir yer tuttuğunu gösterir. Ona gösterilen ilgi ve hürmet onun için sadece bir cami ve türbe inşa etmekle sınırlı kalmamış, onun adına edebî ve tarihî değeri olan pek çok eser kaleme alınmıştır.² Bu makalede incelenecek olan Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi 5753-I numarada kayıtlı metin de bunlardan biridir. 11 varaktan oluşan bu metin aslında Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin şehit olduğu ve defnedildiği mekânı beyan etmek için kaleme alınmıştır. Metinde bahsedilen bütün tarihî hadiselerin bir şekilde bu mekân ile bir bağlantısı bulunmaktadır. Çok farklı zamanlarda ve kişiler etrafında cereyan eden bu tarihî olayları birbirine bağlayan temel unsurlar Ebû Eyyûb el-Ensârî ve İstanbul'dur. Metinde birbirinden kopuk gibi görünen bütün tarihî hadiseler Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin de ulaşmayı hedeflediği bir ülkü etrafında birleşmiştir. İslam ordularının İstanbul'u fetih girişimleri Ebû Eyyûb el-Ensârî ve daha pek çok sahabenin katıldığı sefer ile başlamış ve

¹ Sözü edilen olay ve Hz. Peygamber'in konuk olduğu evle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Chaban 2016: 222-231).

² Örneğin İskender Pala'nın Mihmandar romanı Hâlid ibn-i Zeyd Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin hayatını anlatmaktadır. Bununla birlikte çalışmamız haricindeki bir başka Hâlid ibn-i Zeyd Ebû Eyyûb el-Ensârî hakkında yazılmış hikâye metni de Nazmi Özerol ve Semih Atlı tarafından çeviriyazısı yapılmıştır (Özerol ve Atlı 2019: 487-500). Ayrıca hem mekân hem de şahsiyet olarak Eyüp şiiirlerini ele alan antoloji için bk. (Çiftçi 2010).

Fatih'in İstanbul'u fethedip Ebû Eyyûb'un kabrini bulması ile sona ermiştir. Ebû Eyyûb el-Ensârî bütün bu hadiselerin başında ve sonunda yer alan en önemli kahramanlardan biridir.

1. Nüsha Tavsifi

Eser, Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi, 5753-I demirbaş numarasına kayıtlı olup nesih hatla mensur olarak kaleme alınmıştır. Eser, sonradan yapılan koyu gri karton ciltle kaplanmış ve cilt üzerine "Tarih-i Halid B. Zeyd" başlığı yazılmıştır. 200x140 140x90 mm ölçülerine sahip eserin başlıkları sürh ana metin siyah mürekkeple kaleme alınmıştır. Eserin 11a-21a varakları arasında "Kasîde-yi Hazret-i Halîl oğlu Hazret-i İsmâil (aleyhi's-selâm), 21a-26a varakları arasında "Kasîde-yi Kesik Baş Rahmetullahu aleyh", 26a-66b varakları arasında "Hazret-i Serverin Ticârete Girdüğüdür Evlendüğüdür" başlıklı manzum mesnevi ve 66b-72a "Hazâ Dâsitân-ı İbrâhîm Aleyhi's-selâm" ve 72a-78a varakları arasında ise "Hazâ Dâsitân-ı Anasının Gözünü Çıkaran" adlı manzum mesnevi bulunmaktadır.

Eser, adı geçen ciltteki tek mensur metin olup söz konusu demirbaş numaradaki kitabın 1b-11a varakları arasındadır. 11 satırdan oluşan eserin 1b sayfasında mihrap içerisinde bordürlü çiçek motifli tezhip yer alır. Eserin 1b ve 2a sayfaları altın yaldızlı olup diğer sayfalarında kırmızı çerçeve bulunmakta; rakabe kaydından hareketle eserde kopuk sayfa bulunmamaktadır.

Eserde imla bütünlüğü bulunmamaktadır. Bu sebeple metin transkribe edilirken harekelere bağlı kalınarak okunmuş ve dikkat çekici kimi durumlar dipnotlarda belirtilmiştir.

2. Dil Özellikleri

2.1. İmla-Fonetik Özellikler

2.1.1. Ünlüler

Eserde Türkiye Türkçesinin sekiz ünlüsü olan a, e, ı, i, o, ö, u, ü ile Arapça ve Farsça kelimelerdeki uzun ünlüler olan â, î, û sesleri de tespit edilmiştir.

Metinde ver- fiili vir- şeklinde yazılmış ve harekelenmiş olmasından dolayı 'e' okunmasını engellemiştir:

gemilerini cümle yakup perîşânlık **virdi**. (ویردی) [4b]

2.1.2. Ünlü Uyumu

Metinde, kalınlık-incelik uyumu, Türk dilinin imla eğilimini yansıtmaktadır:

ikdâm eylediler. [4a]

Çırım cânibinden [6b]

Düzlük-yuvarlaklık uyumu Türk dilinde geç başlamış ve yavaş gelişmiş bir uyum olduğundan eserde de işlek bir görünüm sergilememektedir:

Ayvânserâyı kapusu tarafından bilinüp [4a].

Tatar 'askerine bir kılıc urdılar [7b]

2.1.3. Ünsüzler

Metinde Eski Türkçedeki ñ sesi korunmuştur:

Marmara Deñizi öñinde [5b]

Ayrıca k>g, b>v, t>d gibi Türkiye Türkçesinde temel olan ünsüz değişimleri de tespit edilmiştir:

k>g Şâm'a geldi. [2b]

b>v var idi. [3b]

t>d dillerde [7b]

k ünsüzü kalın sıradan ünlülerin yanında korunmuştur:

kaftānlara [7a] kuvvet buldı [7a] su'āl olunduğda [8a]

2.1.4. Ünsüz Uyumu

Metindeki eklerde ötümlülük-ötümsüzlük uyumu diğer Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde olduğu gibi bulunmamaktadır:

belde-i tayibbe gelmişdür. [8a]

yedine girdikde [8b]

3. Morfolojik Özellikler

3.1. Durum Ekleri

3.1.1. Yalın Durum Eki (Nominative)

Koştantaniyye [9a]

iki buçuk altun [9b]

3.1.2. İlgi Durum Eki (Genitive)

Muhyi'd-din 'Arabî'niñ 'ilm-i ğarāyibinden [8b]

İslāmbol'uñ şerīf mekānında [9a]

İlgi durumu eki kimi zaman nazal nun sesiyle yazılmamıştır:

taḥḫīk-i sultānlık sizindir [7a]

Ḥazret-i Ḥālid'in kubbesi [10a]

3.1.3. Yönelme Durum Eki (Dative)

cümlesiniñ arḳasına [7a]

Sultān Meḥammed'e [7a]

Tatar 'askerleriniñ def'ine çāre eyledim. [7a]

3.1.4. Bulunma Durum Eki (Locative)

yigirmi iki yaşında [6a]

Ḥazret-i Ḥālid nerede [9a]

3.1.5. Ayrılma Durum Eki (Ablative)

Devlet-i Eyyūbiyye'den [9b]

Ve Maḥmūd Pāşā-yı velī ḥazretlerinden su'āl olunduğda [11a].

3.1.6. Belirtme Durum Eki (Accusative)

kāfir gemilerini [3a]

Maḥmūd Pāşā getürdigi ḫil'atleri [7a]

3.1.7. Araç Durum Eki (Instrumental)

vāfir 'asākir ile berren ve baḫren [2b]

ḳubbe derün-i zemінде olmağıla [10a]

3.2. Fiil İşletme Ekleri

3.2.1. Geniş Zaman

nidâ olunur.[1b]

Enşârî ta'bîr olunur. [1b]

3.2.2. Görülen Geçmiş Zaman

murâd eyledi. [2a]

yağup perîşânlık virdi.[4b]

3.2.3. Duyulan Geçmiş Zaman

vaqt-i muhârebede şehîd olmuşlar [4a]

3.3. Birleşik Çekimli Eylem

3.3.1. Ek Fiil

Anlara Tubâyi'a dirlir **idi**. [2a]

Yemen milki melik-i Hamîr elinde **idi**. [2a]

3.4. İyelik Ekleri

Cemâziye'l-âhîr'in yigirminci gününde [8b]

İslâm pâdişâhı Fâtih Mehemmed [8b]

3.5. Fiilimsiler

3.5.1. İsim Fiiller (Masdar)

destine almak [2a]

vefât itmekle [3a]

târîh düşmekligi [8b]

3.5.2. Sıfat Fiiller (Partisip)

Medîne'de olan kimesne [3b]

3.5.3. Zarf Fiiller (Gerundium)

Metin genel olarak zarf-fiillerle kurulu cümlelerle oluşturulmuştur:

Bağdâd'dan Üsküdar'a gelince [5a]

rızâ gösterüp [5a]

laîf peşkeşler tedârik idüp [7a]

4. Metnin İçerik Yönünden İncelenmesi

4.1. Şahıs

Müellif, metinden bahsederken 'dâsîtân-ı dil-sitân, kışşa, hikâye' tabirlerini kullanarak bu metni sadece bir tarih metni olarak görmediğini aynı zamanda bir hikâye olarak değerlendirdiğini belirtmiştir. Şahıs kadrosu bu tür metinleri oluşturan temel unsurlardan biridir. Bir metinde şahıs kadrosunu anlatılan olayları var eden ve yaşayan insan ve insan hüviyetine büründürülmüş varlıklar oluşturur (Çetişli, 2009: 67). Metinde yer alan kahramanlar sadece içinde yer aldıkları tarihî hadiseler vesilesiyle zikredilmişlerdir. Genel olarak kahramanların karakterleri ve dış görünüşleri ile alakalı herhangi bir tasvir yapılmamıştır.

Şahıs kadrosu, üstlendikleri fonksiyonun mahiyetine göre kendi içinde alt gruplara ayrılır. Bunların içinde en önemlisi asıl kahramandır. Asıl kahramanlar olay örgüsünün başlayıp gelişmesi, şu veya bu istikamette şekillenmesindeki en önemli ve birinci derecede rol oynayan kahramanlardır (Çetişli, 2009: 69). Metin, Ebû Eyyûb el-Ensârî için kaleme alınmış olmasına

rağmen metinde bulunan onunla alakalı bilgiler çok yüzeyseldir. Kişiliği ve yaşamı ile alakalı neredeyse hiç bilgi bulunmamaktadır. O, olayların başında ve sonunda yer alan, olayları manevi değeri ön plana çıkan şahsiyeti ile birbirine bağlayan bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir eserdeki kahramanlar temelde iki ana gruba ayrılırlar. Bunlardan ilki düz/yalınkat kahramanlardır. ‘Kart karakter’ olarak da isimlendirilen bu kahramanlar, son derece belirgin özellikleri ile okuyucunun karşısına çıkar ve olay örgüsü boyunca herhangi bir değişime uğramazlar. İkincisi ise yuvarlak kahramanlardır. Düz kahramanların tamamıyla zıddı olan bu kahramanlar olay örgüsü boyunca yaşanan gelişmelere göre sürekli değişirler (Çetişli, 2009: 70). Bu metinde geçen kahramanlar taşıdıkları özellikler itibariyle düz/yalınkat kahramanlar olarak sınıflandırılabilir. Bu kahramanlar arasında metinde olumlu özellikleri ile ön plana çıkan en önemli kişilerden biri Mahmud Paşa’dır. ‘Şâhîb-i kerâmet’ diye anılan Paşa, metinde şahsi özelliklerine kısmen de olsa değinilen birkaç kahramandan biridir. Fatih’in tahta çıkmasından sonra Kırım tarafından kırk bin kadar Tatar askeri gelip taht üzerinde hak iddia etmiştir. Mahmud Paşa onlara zehirli kaftanlar hediye ederek onları bir müddet oyalamış ve daha sonra tertip ettiği bir gece baskını ile düşmanları ortadan kaldırmıştır. Bulduğu bu zekice çözüm sayesinde Fatih’in tahtını korumayı başarmıştır. İstanbul’un fethinden önce de kendisine fikir sorulmuş ve onun işaret ettiği tarihte fetih nasip olmuştur. Paşa, bulduğu zekice çözümler ile zor zamanlarda sıkıntıları halleden, önemli mevzularda kendisine fikir danışılan bilge biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu mesele, Fatih’in çevresindeki adamları sadakatine göre seçmediğini liyakatine göre seçtiğini açıkça göstermektedir.

Fatih Sultan Mehmet, İstanbul’u fetheden ve Ebû Eyyûb el-Ensârî’nin kabrinin bulunmasını sağlayan en önemli kahramanlardan biridir. Aslında bütün metin Ebû Eyyûb el-Ensârî’nin şehit olduğu mekân üzerine yoğunlaşmıştır. Metnin alt başlığı olan ‘*Hazret-i Hâlid’ün Şehid Olduğu Mekâm Beyân*’ bu metnin yazılış gayesini bildirmektedir. Fatih Sultan Mehmet bu mekânın tekrar bulunmasını ve imar edilmesini sağlamıştır.

Akşemseddin; metinde kendisine akıl danışılan, keramet sahibi bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Fatih, Ebû Eyyûb el-Ensârî’nin kabrinin yerini sorduğunda Akşemseddin keramet göstererek kabrin yerini bulmuştur.

Karakter özelliklerinden bahsedilen diğer önemli bir kahraman da Fatih, İstanbul’u fethettiği zaman Bizans tahtında oturan Sarhoş Kostanta’dır. Kostanta, metinde olumsuz özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır. “Bu ecilden Kostantiniyye, beglerini tınmadı. Ve kral dağı da’imâ ‘ıyş u ‘işretden hâlî olmayup tefekkür idecek vakti yok idi.” O; sürekli içki içerek vaktini eğlence ile geçiren, çevresinde gelişen önemli olaylara karşı duyarsız, aklıselim insanların sözünü dinlemeyen, düşüncesiz biri olarak anlatılmaktadır. Onun bu özellikleri ona pahalıya mal olmuş ve en nihayetinde İstanbul’u kaybetmiştir.

Hz. Muhammed’den, künyesi ve Allah tarafından cihat vazifesiyle görevlendirilmesi vesilesiyle bahsedilmiştir. Aslında metnin devamında cereyan eden neredeyse bütün hadiseler Hz. Muhammed’e verilen bu ilahi misyonu devam ettirme iddiasında olan hükümdarların giriştiği savaşlardan ibarettir. “Ma’lûm ola ki Hazret-i Peygamber ‘Aleyhi’s-selâm cihât-ı küffâr ile min taraf-ı Allah te’âlâ me’mûr idi. Ve ba’de’l-vefât yerine hâlîfe olanlar dağı cihât-ı küffâr ile me’mûr olduğundan Hazret-i ‘Osmân rağıya’llâhu ‘anh hâlîfeliginde fermân ve emir eylediginde vâlî-yi Şâm olan Mu’âviye ibni Ebû Sufyân’a Rûm’a sefer oluna deyü ol dağı semi’nâ deyü vâfir ‘asâkir ile berren ve bahren Kıbrıs’a varup feth idüp girü Şâm’a geldi.” Hz. Osman’ın bu ilahi

misyonu devam ettirmek için emir vermesiyle başlayan olaylar zinciri İstanbul'un fethinden sonra Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin kabrinin bulunması ile sona ermektedir.

Hz. Ali ve Hz. Hasan Muaviye ile giriştikleri hilafet mücadelesi vesilesiyle zikredilirler.

Hz. Osman, Muâviye b. Ebû Süfyân, Yezid b. Muâviye, Abdullah İbn Sa'd, Süfyân b. Afv, Emevi halifesi Süleyman, Müslime, Abbasi halifesi Muḥammedü'l-Mehdî oğlu Harûnü'r-Reşîd, Sultan Orhan, Sultan Orhan'ın oğlu Süleyman Paşa, Yıldırım Bayezid ve Sultan Murad Han gibi önemli tarihî şahsiyetler metin boyunca anlatılan çeşitli savaflara önderlik eden hükümdarlar ve komutanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Adil sıfatıyla bahsedilen efsanevi İran hükümdarı Nûşirevân, Kral Hamîr ve Esad, Ebû Eyyûb el-Ensârî vesilesiyle isimleri zikredilen tarihî-efsanevi şahıslardır.

Kral Nâcâre, Kral Ebû Setayanbas, İmparator Ayvanos ve Kayser Ayvanos metinde anlatılan tarihî hadiselerle bağlantılı Bizans hükümdarlarıdır.

Bunlar dışında kalan karakterleri fon karakter ya da figüran olarak tasnif edebiliriz. Bu kahramanlar olayların akışı içerisinde belirli bir fonksiyonu olmayıp sadece metnin daha gerçekçi ve doğal bir görünüm kazanabilmesini sağlarlar (Çetişli, 2009: 71). Müslümanlar, kafirler, sahabeler, İslam askerleri, mimarbaşı, İmrân ibn-i Hasîn, Muâviye ibn-i Hadîc, İbn-i Mülcem, Hacı Mustafa Efendi, Hâcî Bayram Velî, Şeyh Şemseddîn Fenârî ve Hızır Paşa metinde fon karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.2. Zaman

Anlatmaya bağlı metinlerdeki temel unsurlardan biri de zamandır. Bu tür metinlerde zaman üç ayrı tarihle alakalı olarak okuyucunun karşısına çıkar. Birincisi vakanın meydana geldiği süre, ikincisi itibari bir varlık olan anlatıcının onu öğrenmesi ve anlatması için geçen müddet, üçüncüsü ise yazarın bunları kaleme aldığı zaman dilimidir (Aktaş, 1991: 127). Bu metinde bahsedilen hadiseler tarihî hadiseler olduğu için zaman da kurgusal değil gerçek bir zamandır. Metindeki olayların geçmişten geleceğe doğru kronolojik bir sıra ile ilerlediği görülmektedir. Metnin ilk kısmında yazar Kral Hamîr'den ve Kral Esad'dan bahsetmiş onların İran Kralı Nûşirevân zamanında yaşadığını dile getirmiştir. Metnin bu kısmı ile asıl kısım arasında hem zaman açısından hem de olay örgüsü açısından bir kopukluk olduğu göze çarpmaktadır. Kral Hamîr ve Kral Esad'ın tam olarak ne zaman yaşadıkları ile alakalı kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bazı rivayetlerde Kral Esad'ın Hz. Peygamber'den 700 yıl önce yaşadığı ve ona gıyabında iman ettiği, Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin Medine'deki evini de Kral Esad'ın Hz. Peygamber için yaptırdığından bahsedilmektedir (Harman, 2012: 456).

Asıl metinde zaman, Hz. Osman'ın Muaviye'ye sefer için emir vermesi ile başlar. Müellif, çoğunlukla zamanı tarih vererek kesin bir dille ifade eder. Metinde geçen ilk tarih hicri 35 senesidir. Bu yılda Hz. Osman'ın emriyle Mısır valisi 'Abdullâh ibni Sa'd seksen parça gemi ile bir deniz seferine çıkar. Daha sonra Emevîler ve Abbasîler döneminde yapılan İstanbul kuşatmalarından, seferlerden ve Osmanlılar dönemindeki bazı tarihî hadiselerden bahsedilir. Metin Fatih'in İstanbul'u fethi ve Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin kabrinin bulunması ile sona erer. Metnin ortalama sekiz yüz yıllık bir zaman dilimini kapsadığı söylenebilir.

Müellifin metni ne zaman kaleme aldığına dair eserde bir bilgi bulunmamasına karşın metnin dil özelliklerinden 18. asrın sonu 19. asrın başında kaleme alındığı söylenebilir.

4.3. Mekân

Mekân bir eserdeki en temel unsurlardan biridir. Bir eserde cereyan eden olayların yaşandığı mahalle mekân denir. Bu eserde yazar tarafından kurgulanarak yeniden oluşturulan mekânlardan ziyade gerçek mekânlar bulunmaktadır. Eserde geçen yer isimleri şunlardır: İran, Yemen, Şam, Bizans, Kıbrıs, Mısır, İstanbul, Rodos, Mekke, Medine, Kufe, Ayvansaray, Hisarpençe, Gelibolu, Edirne, Galata, Bağdat, Üsküdar, Bursa, Malkara, İpsala, Kocaeli, Güzelcehisar, Marmara Denizi, Kız Kulesi, Taraklı Yenicesi, Kırım, Ayasofya, Kostantaniyye.

4.4. Eserin Tarihî Gerçeklikle İlişkisi

Yazar, eserin giriş kısmında bu eseri yazarken Muhammed ibn-i Cerîr et-Taberî tarihinden istifade ettiğini belirtmiştir. Bu eser Taberî'nin daha önce yazılmış ve zamanımıza intikal etmemiş birçok kitaptan yaptığı nakiller dolayısıyla büyük değeri bulunan '*Târîhu'l-ümem ve'l-mülük*' adlı tarih kitabı olmalıdır (Fayda, 2010). Bu eserde miladi 915 tarihine kadarki olaylar anlatılır. Bundan dolayı yazarın Hz. Osman, Emevîler ve Abbasîler dönemindeki tarihî hadiseleri anlatırken bu eserden istifade ettiği söylenilebilir. Yazar, Orhan Gazi'nin Bursa'yı fethiyle başlayan ve Fatih'in İstanbul'u fethi ile sona eren Osmanlı tarihi ile ilgili olayları anlatırken nereden istifade ettiğini belirtmemiştir. Bu kısmı yazarken de Osmanlı tarihi ile alakalı tarih kitaplarından istifade etmiş olmalıdır. Ama eserde bu konu hakkında bir bilgi verilmemiştir. Eserde verilen tarihî bilgiler genel olarak doğru olsa da bazı bilgilerin efsanevi bir mahiyet taşıdığı, rivayetlerin gerçeklerle karıştırıldığı ve doğru olmayan bilgilerin eserde verildiği görülmektedir.

Eserin giriş kısmında yazar Yemen hükümdarı Es'ad'dan bahsetmiştir. Eserin bu kısmı ile asıl kısmı arasında bir kopukluk vardır. Yazar bu kısmı eserine neden aldığından bahsetmese de Ebû Eyyüb el-Ensârî hakkında anlatılan bir menkıbeden dolayı bu kısmı eserine almış olmalıdır. Rivayete göre Kral Es'ad Medine'yi ziyaret etmiş, Mescid-i Nebevî'nin olduğu yere gelince oradan çok güzel bir koku almıştır. Çevresindeki âlimlere bu kokunun nereden geldiğini sorunca onlar, buranın ahir zaman peygamberinin gömüleceği yer olduğunu bu kokunun da bundan dolayı geldiğini söylemişlerdir. Bunun üzerine Kral, Hz. Muhammed'e iletilmek üzere bir mektup yazmış ve onu en akıllı müftülerinden birine teslim etmiştir. Bu müftü Ebû Eyyüb el-Ensârî'nin büyük dedesidir. Mektup da nesilden nesile aktararak Ebû Eyyüb el-Ensârî tarafından Hz. Muhammed'e teslim edilmiştir. Bu bilgiler tarihî açıdan pek önem arz etmemekle beraber halk folklorunu göstermesi açısından önemlidir (Şahin, 2012: 85-91).

Eserde, "*İmrân ibn-i Haşîm ve Mu'âviye ibn-i Hadîc Ayyânserâyi kapısı tarafından biliniüp vakt-i muhârebede şehîd olmuşlar. Pes 'asâkir-i İslâm cenâzesini alup Hisârpençe-nâm mahalle defîn eylemişlerdir.*" [4a] denilmektedir; ama İmrân b. Husayn 672 yılında Basra'da (Yardım, 2000) Muâviye b. Hudeyc 672 yılında Fustat'ta vefat etmiştir (Özkuyumcu, 2020).

Metne göre Yıldırım Bayezid, Bizans'ın Boğaz'ın Anadolu tarafında Güzelcehisar'ı ve Marmara Denizi'ne açılan kısımda Kız Kulesi'ni inşa ettiğini haber almış. Bunun üzerine kalelerin kendilerine lazım olduğunu söylemiş ve Bizans haraç vermeye razı olmuştur. Oysa tarihî kaynaklara göre Anadolu Hisarı Yıldırım Bayezid tarafından inşa ettirilmiş burada önceleri bir Bizans hisarı olduğu yolundaki iddianın bir temeli olmadığı anlaşılmıştır (Eyice, 1991).

Metinde verilen bilgilere göre Koşanta ez-Zafer isimli hükümdar İstanbul surlarını tamamladıktan 857 yıl sonra onun soyundan gelen, kendisiyle aynı ismi taşıyan, sarhoş lakaplı Koşanta zamanında şehir hicri 857 tarihinde Fatih Sultan Mehmet tarafından fethedilmiştir. Hacı

Mustafa Efendi, Muhyiddin İbni Arabi'nin ilminden istifade ederek bu tarihten 857 yıl sonra Mehemmed isimli bir hükümdar tarafından şehrin yeniden kafirlere teslim edileceğini söylemiştir. Yazarın bahsettiği Koştaşa ez-Zafer isimli hükümdar, İstanbul'u 330 yılında Roma İmparatorluğunun başkenti yapan ve şehir surlarını genişleterek şehri imar eden Büyük Konstantin olmalıdır (Yalçın, 2000: 21-22). Müellifin verdiği bilgilerde yanlışlıklar bulunmaktadır. Büyük Konstantin'in şehrin surlarını genişleterek başkent yapması ile şehrin Fatih Sultan Mehmet tarafından fethedilmesi arasında miladi 1123 yıllık bir zaman farkı bulunmaktadır. Müellif ise bu farkın hicri 857 yıl olduğunu iddia etmektedir. Aslında müellif, İstanbul'un Fatih tarafından fethedilebilmesini bir taraftan sarhoş Kostanta'nın kendini içkiye vermesine, vaktini zevküsefa ile geçirmesine, çevresindekileri dinlemeyip olaylar üzerinde düşünmemesine bağlamaktadır. Bunlar bir hükümdarda bulunmaması gereken kötü özelliklerdir. Yazar da böyle davranıldığı takdirde İstanbul'un yeniden elden çıkacağını ifade etmek istemiştir.

4.5. Metinde Yer Alan Sosyal Hayata Dair Unsurlar

Metinde her ne kadar tarihî hadiseler anlatılmış olsa da sosyal hayata dair unsurlar da yer almaktadır. Özellikle Osmanlı devlet gelenekleri ve inançları ile alakalı bazı unsurlara rastlanmaktadır. Bunlardan birisi hilat giydirme geleneğidir. Sözlükte “elbisesini çıkarmak, üzerinden çıkardığı elbiseyi başkasına vermek” anlamına gelen hal' kökünden türeyen hil'at, terim olarak halifeler ve hükümdarlar tarafından taltif etmek ve şereflendirmek amacıyla devlet adamlarına ve diğer bazı kişilere giydirilen değerli elbiseyi ifade eder (Şeker, 1998). Hilat, değerli kumaşlardan yapılan pahalı bir elbisedir ve karşı tarafa verilen değeri göstermektedir. Mahmut Paşa da baskın için gelen Tatar askerlerine zehirli hilatler hediye ederek onları oyalamış ve daha sonra yaptığı bir baskınla Tatar tehlikesini bertaraf etmeyi başarmıştır.

Metinde Osmanlı sosyal hayatına ve inançlarına dair yer alan unsurlardan biri de ebced hesabıdır.³ Metinde Mahmud Paşa'nın da ebced hesabıyla İstanbul'un fethinin ne zaman olacağını hesapladığından bahsedilmektedir. Fatih, Mahmud Paşa'ya fethin ne zaman olacağını sorunca Mahmud Paşa: “*Ey pâdişâhim naşş-ı şerîfde belde-i tayyibe gelmişdür. Bu hisâb üzere târîh temâmdır.*” [8a] diye cevap vermiştir. “*Beldetün tayyibetün*” Sebe Suresi 15. ayette geçen bir ibaredir ve ebced değeri 857'dir. Mahmud Paşa bu ibareden hareketle fethin tarihini hesaplamış ve ordu ona göre hareket etmiştir. Böyle bir olayın yaşayıp yaşanmadığı bilinmiyor olsa da en azından bu anlatılanlar Osmanlı toplumunda ebced hesabına ne kadar kıymet verildiğini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Metinde bahsedilen diğer bir husus da sikke basmadır. Sikke, Emevîler'den itibaren İslâm dünyasında bağımsızlığın ve egemen bir güç olmanın sembolü olarak kabul edilmiş, devletin başına geçen hükümdarın sikke kestirip (darbedip) hutbe okutması âdetten sayılmıştır. (Tekin, 2009) “*Fâtih hazretleri Akşemse'd-din hazretlerinden devâm-ı Devlet-i 'Osmâniyye'den su'âl eylediklerinde 'azze naşruhu (Allah'ın yardımıyla aziz olsun) buyurmuşlardır. Ve Maḥmūd Pâşâyı velî hazretlerinden su'âl olunduḡda el-muzafferu dâimâ (zaferi daim olsun) buyurmuşlardır. Hâlâ iki zât-ı şerîflerin kelâmları sikke-yi 'Osmâniyye'de tahrîr olunur.*” [11a] Fatih'in devletin

³ Ebced hesabı, Arap alfabesinin her harfinin bir sayı değeriyle eşleştirilmesiyle oluşturulan bir hesaplama sistemidir. Bu hesaplama sistemi, harflerin sayısal değerlerini toplayarak kelime veya cümlelerin sayısal değerlerini bulmayı sağlar. Bu hesaplama sistemi özellikle kelimelerin veya cümlelerin sayısal değerlerini bularak tarih düşürmeden, çocuklara isim koymaya, muska ve vefk hazırlamaktan şans veya kaderle alakalı tahminler yapmaya kadar pek çok alanda kullanılmıştır (Uzun, 1994).

devamı hakkında Akşemseddin ve Mahmud Paşa'ya sorduğu soruya aldığı dua mahiyetindeki cevaplar daha sonra Osmanlı sikkeleri üstüne basılmıştır. Müellif bu durumu eserinde zikrederek Osmanlı padişahlarının âlimlere ve önemli devlet adamlarına verdiği değeri göstermek istemiş olabilir.

Ayrıca metinde Osmanlı'nın İstanbul'da sürdürdüğü iskân politikasına dair kayda değer bilgiler mevcuttur:

“Ve Yıldırım Bâyezîd şunuñ üzerine râzî oldı ki senede yigirmi biñ altun ve İslambol'da bir Müslimân mahallesi ve bir mescid ve bir kâdı ola bu minvâl üzre tarafeyn râzî olup ve Anaṭolı'da Taraḫlı Yeñicesi'niñ ahâlîsini getirüp İslāmbol'da iskân etdirdiler [6a].”

5. Eserin Söz Varlığı ve Edebi Değeri⁴

Eserin Arapça, Farsça ve Türkçe kelimelerden örülü zengin bir söz varlığı vardır. Metindeki ismi şerîf, peder, dil-sitân, pâdişâh, ceng, leşker-i islâm, ser-asker, asker-i İslâm kelimeleri Farsça kökenli kelimelere; künyet, mahdum, kâide, nakl, rivâyet, beyân, feth, azm, taraf, müyesser, ikdâm gibi kelimeler de Arapça kökenli kelimelere örnek olarak verilebilir. Metinde rakamların tamamı Türkçe olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte harap etmek, cûlus etmek gibi Türkçe yardımcı fiillerle kurulu cümle yapıları oldukça fazladır. Bunun haricinde metinde “kral” gibi Sırpça ve Kostantaniyye, Kayser, Ayvanos, Setayanbus gibi Rumca kökenli isimler de yer alır. Metnin, harekeli metin olması sebebiyle bu isimlerin nasıl telaffuz edildiğine dair de araştırmacılara fikir sunmaktadır.

Metinde cümleler ağırlıklı olarak girişik birleşik cümle yapılarıyla oluşturulmuştur. Girişik birleşik cümle yapıları ağırlıklı olarak zarf-fiil (gerundium) ile kurulmuştur. Bununla birlikte Farsça gramer yapısına uygun ki'li birleşik cümleler de yer yer metin içerisinde kullanılmıştır. Metin içerisinde basit cümleler oldukça sınırlıyken bağlı cümleler ise basit cümlelerden daha fazla kullanılmıştır.

Metinde müstensihden kaynaklı birtakım yazım hataları bulunmaktadır. Örneğin harâb “خراب” kelimesi “حراب”; izdihâm “ازدحام” kelimesi “اددهام”; fırtına kelimesi furtena “فورتته” şeklinde yazılmıştır.

Metinde öncelikle esere konu olan Hâlid ibn-i Zeyd'in ismi verilmiştir. Müellif Arap geleneklerine göre kişilerin babalarının ve oğullarının isimleri ile künye sahibi olduklarını söyleyerek Hz. Muhammed'i örnek vermiştir. Onun örnek olarak verilmesinin sebebi künyesinin toplumun hafızasında yer etmesi ve metnin değerinin artırılmak istenmesi olabilir. Ayrıca örnekte de görüldüğü üzere önce ansiklopedik bilgi verilmiş ardından verilen bilgi Arap gramerine göre açıklanmıştır:

[1b] İsm-i şerîfleri Hâlid ve pederleri ismi Zeyd'dir. Ve Eyyüb mahdūmlarınun ismidir. Kā'ide-i 'Arabda künyetü ma'rūf u meşhūrdur ki babası adıyla veyāhūd evlādı adıyla nidā olunur. Anuñçün künyetlenüp Hâlid ibn-i Zeyd ebā Eyyüb-u Enşārî denilür. Ve ehl-i Medīne'den oldıḡına bināen Enşārî ta'bīr olunur. [2a] meşelâ peygamber-i zī-şāna Ebū'l-Kāsım künyet olunur.

Eser, orta nesrin (üslûb-ı mutavassıt) güzel örneklerinden biridir. Orta nesir, Arapça-Farsça kelime ve tamlamaların Türkçe kelimelere baskın olduğu, yer yer secilerle süslenmiş, öğreticiliğinin yanında sanat endişesi de gözetilen nesirdir (Okuyucu vd., 2014: 17). Konusunu

⁴ Metnin Türk dilinin söz varlığına katkı sunulması amacıyla Bağlamalı Dizin ve İşlevsel Sözlüğü tarafımızdan yapılacaktır.

tarihî bir olaydan alması ve ağdalı bir şekilde yazılmamış olması müellifin hitap ettiği kitlenin halk olduğunu gösterir. Nitekim metinde Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin ve gramer yapılarının var olması, basit cümle yapılarının sınırlı; girişik birleşik cümle yapılarının ise metinde son derece hâkim olması üslûp yönünden metnin sade nesirden ziyade orta nesre yaklaştırmaktadır.

Metinde hikâye anlatısının bir gereği olarak okuyucu/dinleyicinin dikkatini çeken kimi unsurlar da bulunmaktadır. Örneğin, Hacı Mustafa Efendi'nin Muhyiddin Arabî'den naklettiği İstanbul'un İslam yurdu olmasının ardından sekiz yüz elli yedi sene sonra Mehemmed isminde bir padişahın İstanbul'u kefareye teslim edeceğini belirtmesi okuyucu/dinleyicinin dikkatleri metne yöneltmek için ya da halkın İstanbul'a sahip çıkması için korku temelli bir güdüleyici sebep niyetiyle söylemiş olabilir:

Ve yed-i İslâmda sekiz yüz elli yedi sene durdukdâ yine Mehemmed isminde bir pâdişâh kefareye virecekdir deyü hezâr fendi Hâcî Muştâfâ Efendi, Muhyi'd-din 'Arabî'niñ 'ilm-i garâyibinden nakl ider. [8b]

Bununla birlikte metin Osmanlı toplumunun yaşayışı ve gelenekleri hakkında da bilgi vermektedir. Zehirli kaftanların var olması, sikke bastırılması, toplumda âkil kişilerin önemli yer tutması önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Zamanın mekânları ve onların yapıma sebepleri ve tarihsel süreçleri hakkında da bilginin bulunması metnin hem edebi hem de tarihî açısından önemli kılmaktadır.

Sonuç olarak geçmişten günümüze ulaşan her metin farklı disiplinlere, farklı konularda fayda sağlamaktadır. Orta nesrin örneği olarak sayılabilecek bu metin dil, edebiyat ve tarih araştırmaları için önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

6. Metin

Târih-i Hâlid ibn-i Zeyd Ebâ Eyyüb-u Ensârî Rağıya'llâhu 'Anhü'l-bârî 'Alem-dâr-ı Resûlu'llâhi 'Aleyhi's-selâm

[1b] İsm-i şerîfleri Hâlid ve pederleri ismi Zeyd'dir. Ve Eyyüb maħdûmlarınıñ ismidir. Kâ'ide-i 'Arabda künyetü ma'rûf ve meşhûrdur ki babası adıyla veyâhüd evlâdı adıyla nidâ olunur. Anuñçün künyetlenüp Hâlid ibn-i Zeyd Ebâ Eyyüb-u Ensârî denilür. Ve ehl-i Medîne'den oldığına binâen Ensârî ta'bîr olunur. [2a] Meşelâ Peyğamber-i zî-şâna Ebû'l-Kâsım künyet olunur. Ve hazret-i 'Alî'ye ibn-i Ebâ Tâlib ve Ebû Turâbî künyet olunması gibi bu dâsitân-ı dil-sitâni nâkilân-ı aħbâr ve râviyân-ı âşârdan târih-i Muħammed ibn-i Cerîr eṭ-Ṭaberî ki Tefsîr-i Ṭaberî şâhibidür raħimehu'llâh şöyle rivâyet ve beyân ider ki: Nüşîrevân pâdişâh-ı 'âdiliñ hükümetinden evvel Yemen milki melik-i Hamîr elinde idi. Anlara Tubâyî'a dirler idi. Tubî'oğlanlarından olduğu için her kişi Yemen iklimine pâdişâh ola ana⁵ Tubbî' dirler idi. Pes Yemen iklimine Hamîrlerden bir pâdişâh cülûs idüp adına Es'ad dirler idi lağabına Tubbî'-pesin dirler idi. Ğâyetde ulu ve da'vâ-yı pâdişâh kopup cihânı destine almağ murâd eyledi.

Hâzret-i Hâlid'ün Şehîd Oldığı Mekânı Beyân

[2b] Ma'lûm ola ki Hâzret-i Peyğamber 'Aleyhi's-selâm cihât-ı⁶ küffâr ile min taraf-ı Allah te'âlâ me'mûr idi. Ve ba'de'l-vefât yerine halîfe olanlar daħı cihât-ı küffâr ile me'mûr olduğundan Hâzret-i Oşmân rağıya'llâhu 'anhü halîfeliginde fermân ve emir eylediginde vâlî-yi Şâm olan

⁵ Kelime انا yerine أنا şeklinde yazılmıştır.

⁶ Kelime جهاد yerine جهات şeklinde yazılmıştır.

Mu'aviye ibn-i Ebû Sufyân'a Rûm'a sefer oluna deyü ol dağı semi'nâ deyü vâfir 'asâkir ile berren ve bahren Kıbrıs'a varup fetih idüp girü Şâm'a geldi. Ve yine hicretin otuz beş târihinde Hzret-i 'Osmân'ın fermânıyla Emîr-i Mısır 'Abdullâh ibn-i Sai'd seksen pâre gemi ile Kostantaniyye niyyet ile yola revâne olup Rados limânında [3a] kâfir gemilerini râst gelüp ceng olunup kâfiri münhezim eylediler ve kâfirler biñ belâ ile kurtulup Kostantaniyye'ye firâr eylediler. 'Aķabince müslimânlar varup Rados'a fetih ve kefereyi ĥaraca kesdiler. Ba'dehu serdârları 'Abdullah ibn-i Sai'd vefât itmekile 'asâkir-i İslâm Mısır'a rücû' itdiler. Ve hicretin kırk sekizinci târihinde Mu'aviye Şâm'da müstaķilen ĥalîfe olup oğlı Yezîd bir nekbet cem'i 'asker ile serdâr idüp Kostantaniyye'ye fethine râst eyleyüp gelüp berren ve bahren muĥâşara idüp ve ĥalebe-yi kâfire muķâbele olmadığından girüye ric'at eylediler. Ve yine hicretin elli iki târihinde Mu'avîye, Süfyân ibn-i 'Afv'ı ser-'asker idüp leşker-i 'azîme ile Kostantaniyye fethine [3b] erse eyledi ve bu seriyyede ĥayâr-ı aşĥâb-ı kibârdan çok kimesneler var idi. Cümleden Ebû Eyyüb-u Ĥâlid ibn-i Zeyd el-Ensârî ve 'İmrân ibn-i Ĥaşîn ve Mu'aviye ibn-i Ĥadîc gibiler. Zîrâ Hzret-i 'Alî kerrema'llâhu vechehu İbn-i Mülcem yediyle Kûfe'de şehîd olduğda oğlı Hzret-i Ĥasan rağıya'llâhu fitneyi ve fesâddan ĥuzûr u ĥâlî olamadığından ĥilâfetliğini Mu'aviye'ye teslim eyledi. Bu ecilden çok aşĥâb-ı kirâm Şâm tarafına hicret etdiler ve Medîne'de olan kimesne dağı Mu'aviye tarafından naşîb olunmuş idi. Ve Kûfe ve Medîne ve Mekke fesâd-ı fitne ve ĥuzûrsızlık⁷ içinde idi. Ammâ Şâm emân ve ĥuzûrda olduğından herkes meyli ol tarafa idi. [4a] Pes ser-'asker olan Süfyân ibn-i 'Afv gelüp Kostantaniyye ĥişârını muĥâşara idüp Hzret-i Ĥâlid ve 'İmrân ibn-i Ĥaşîn ve Mu'aviye ibn-i Ĥadîc Ayvânserâyı kapusu tarafında bilinüp vaķt-i muĥârebeye şehîd olmuşlar. Pes 'asâkir-i İslâm cenâzesini alup Ĥişârpençe-nâm maĥalle defin eylemişlerdir. Ve fetih müyesser olmayup ol ĥinde ehl-i İslâm Gelibolı muķâbilesinde bir ĥal'a fetih idüp kış olduğda anda kışlayup yaz olduğda Kostantaniyye'ye hücûm iderlerdi. Yedi sene böylece küffâr ile muĥârebeye iķdâm eylediler. Aĥirü'l-emr izdihâm-ı⁸ İslâm ile mecrân yürümiş üze iken küffâr mî'mâr-başı kûnbâreler peydâh idüp İslâm [4b] gemilerini cümle yaķup perîşânlık virdi. Ba'dehu küffâr ile muķâvemet olmadığından Mu'aviye küffâr ile otuz seneye ĥadar şulĥ eyledi. Ba'dehu Devlet-i Emeviyye-yi Mu'aviye'den sene toķsan altı târihinde Süleymân-nâm kimesne Şâm'da ĥalîfe olup ĥarındaşı Müslime-nâm kimesne Kostantaniyye fetih için küllî 'asâkir ile ser-'asker idüp erse eyledi. Pes Gelibolı Boğazı'ndan geçüp Edirne'yi ve ol etrâfi ĥârât etdikden soñra berren ve bahren İstanbul'ı muĥâşara idüp ve iki sene muĥârebe üzere olup ahâlisinde ekil-i meyte etdirdi ve üç biñ ĥadar âdem helâk olmuşdur. Küffârdan aĥirü'l-emr fetih müyesser olmayup Ĥalaťa'yı fetih idüp 'Arab Câmî'in binâ etdiler. [5a] Lakin Bulĥar keferesi bir tarafdán hücûm ve râĥat virmeyüp ve bir tarafdán tã'ün 'arız olup bākî ĥalanlar bi'z-zarûrî gemilere girüp Gelibolı Boğazı'ndan çıķdıklarında fırtena⁹ olup bir miķdâr gemi ile 'asker-i İslâm ĥarķ olup bākisi Şâm'a gıtdiler. Ba'dehu Devlet-i Emeviyye-yi Mu'aviye inķirâz olup Devlet-i 'Abbâsiyye zuhûr eyledi ve sene yüz altmış beşde 'Abbâsiyye'niñ üçüncü ĥalîfesi Muĥammedü'l-Mehdî oğlı Harûnü'r-Reşîd'i serdâr idüp Kostantaniyye fethine gönderüp ol dağı Bağdâd'dan Üsküdar'a gelince ĥârât idüp küffârın kralı Nacare şulĥ ve cizye virmege rızâ gösterüp gerüye rücû' etdi ol zemânda Kostantaniyye'den kral Ebû Seťayanbus idi. [5b] Ba'dehu Devlet-i Âl-i 'Osmân'dan Sulťân Orĥân sene yedi yüz yigirmi altıda Bursa'yı fetih idüp taĥtığâh idinüp oğlı Süleymân pâşâ Gelibolı ve

⁷ Kelime kef ile yazılmıştır.

⁸ Kelime ازدهام yerine ازدهام şeklinde yazılmıştır.

⁹ Kelime فورتنة şeklinde yazılmıştır.

Malkara¹⁰ ve İbşala'yı fetih idüp ve kayser olan Ayvanos kızını Sultân Orhân'a virüp ve Sultân Orhân'ın i'anesiyle Koştantaniyye'ye kral olmuştur. Ve sene yedi yüz toksan ikide Yıldırım Bâyezîd tahta cülûs idüp Kocaeli'nden Karadeniz Boğazı'nda şeyleri fetih idüp haber geldiği kâfir Anadolî tarafında Güzelcehisâr dimekle bir kal'a ve Marmara Deñizi önünde bir kal'a ki Kızkulesi dirler yaptı. Ol sâ'at Koştantaniyye kralında haber gönderüp işbu kal'alar bize lâzımdur yok dir iseñ vaktiñize hâzır olup didikde fi'l-hâl elçi gelüp harâca rağbet **[6a]** gösterdi. Ve Yıldırım Bâyezîd şunuñ üzerine râzı oldu ki senede yigirmi biñ altun ve İslambol'da bir Müslimân mahallesi ve bir mescid ve bir kâdı ola bu minvâl üzere tarafeyn râzı olup ve Anadolî'da Taraqlı Yeñicesi'niñ ahâlîsini getürüp İslambol'da iskân etdirdiler. Soñra Yıldırım Bâyezîd memnûn vâkı'asında ahiz olunduğda kâfir bunları Anadolî'ya geçürüp mekânlarını harâb¹¹ etdi ve hicretiñ sekiz yüz kırk dörtde Fâtiḥ Sultân Meḥammed Hân Edirne'de tahta cülûs idüp on bir yaşında idi ḥal' olup soñra def'a-yı şânide yigirmi iki yaşında müstakilen ḥalîfe olup ve târiḥ sekiz yüz elli beş idi bunuñ 'uşvında meşâyih-ı kirâmdan Hâcı Bayram Velî **[6b]** ve Şeyḫ Şemse'd-dîn Fenârî ve Hızır¹² Pâşâ ve Akşemse'd-dîn Emir Suṭân var idi. Ma'lûm ola ki bu kışşa katı tavîl ḥikâyedir. Bu maḥalde kasır üzere naḳil olma. Suṭân Meḥammed Hân ḥazretlerinüñ pederleri Sultân Murâd Hân Edirne'de vefât idüp oğlı Sultân Meḥammed Hân yerine cülûs eyledikde Kırım cânibinden kırk biñ kadar Tatar 'ale'l-'acele Edine'ye çıkageldiler ki sultânlık bizimdir deyü da'vâyı ve ikdâm eylediler. Pes ahâlî ve Sultân Meḥammed Hân perîşân-hâl üzre oldılar. Pes Maḥmûd Pâşâ ḥuzûr-ı pâdişâha gelüp şâhım elem çekme bunlarıñ işleri âsândır. Himmetiñiz ile bi'inâyeti'llâhi deyüp Tatar beglerine **[7a]** kaftânlar ve hediyeler ve laṭif peşkeşler tedârik idüp pes ordu-yı Tatar'a varup ey ḥânlar taḥkîk-i sultânlık sizindir ammâ luṭf¹³ eyleñ on beş gün kadar mühlet virin tâ ki yas mâtemimiz temâm ola didikde cevâbından ḥazz idüp pek güzel deyüp va'de virdiler. Hemân Maḥmûd Pâşâ getürdüğü ḥil'atleri cümlesiniñ arkasına geydürüp 'ale'l-'acele 'avdet idüp Sultân Meḥammed'e gelüp didi ki Tatar 'askerleriniñ def'ine çâre eyledim. Zîrâ kaftânlara cümle zehirlidir. Pes Sultân Meḥammed çok du'â ve âferîn eyledi. Pes Maḥmûd Pâşâ Edirne içinde 'askerî on biñ âdem hâzırlayup ve cümlesine göreyim sizi şu Tatar 'askerine **[7b]** bir kılıc uralım ki dillerde mediḥ ola. Çünki yigirmi dört sâ'at icinde zeher¹⁴ te'sîr idüp cümlesi vefât eyledi. Ḥaberi geldikde hemân hâzır olan 'askere ḳomân uruñ denildikde Tatar 'askerine bir kılıc urdılar ki ancak üç dört biñ Tatar ḳurtulup firâr eylemişlerdir. Ve cümle mâllarını 'askere yağma eylediler. Ve ḥaddinden ziyâde her bir 'asker yedine mâl girüp ḳuvvet buldı. Bu ğanîmet ile ve bu ḳuvvet ile sene sekiz yüz elli yedide Koştantaniyye fethine niyyet edüp Gelibolı'dan geçüp Bursa'ya varup ecdâdların ziyâret idüp İznik'den Güzelcehisâr'a gelüp karar eylediler. Pes Koştantaniyye kralı serḥoş Koştanta tarafından elçi gelüp **[8a]** su'âl olunduğda cevâb olundu ki gelmemize sebep hevâs(ı) laṭif ve şahrâ-yı müferriḥdir. Birkaç günlük ḳomşu olup yola râhî oluruz deyü def'-i elci eylediler. Bu ecilden Koştantaniyye beglerini tınnadı. Ve kral daḥı da'imâ 'ıyş-ı 'işretten¹⁵ ḥâlî olmayup tefekkür idecek vakti yok idi. Pes Sultân Meḥammed Hân Ğâzî bu maḥalde re'y-i Maḥmûd Pâşâ ile iki mâh kadar tevaḳḳuf idüp bir gün ğazab-ı pâdişâhî olup Maḥmûd Pâşâ'ya buyurdu ki nice zemândır ki bî-mülâḥaza meks idersiñ. Hemân şâhib-i kerâmet

¹⁰ Kelime okunamamıştır. Mekân ismi olduğu anlaşılmaktadır.

¹¹ Metinde خراب yerine حراب şeklinde yazılmıştır.

¹² Kelime خضر yerine حضر şeklinde yazılmıştır.

¹³ Metinde kelime "latif" şeklinde harekelendirilmiştir.

¹⁴ Metinde kelime "zeher" şeklinde harekelendirilmiştir.

¹⁵ Metinde "ıyş-ı işret" şeklinde harekelendirilmiştir.

Maḥmūd Pāşā didi ki yarınki gün müddet temâmdır karşıya gicelim. Pes Fâtih su'âl idüp müddet nedir? Ey pâdişâhım naşş-ı şerîfde belde-i ṭayibbe gelmişdür. Bu ḥisâb üzere târiḥ temâmdır. **[8b]** Karşu Rümeli Ḥişârî'na geçüp sene sekiz yüz elli yedi Cemâziye'l-âḥir'in yigirminci güninde fetih ve naşîb-i İslâm olmuşdur. Rivâyet olunur ki naşş-ı şerîfde 'beldetün ṭayyibetün'¹⁶ âyet-i kerîme Sebâ memleketi hakkında nâzil olmuşdur. Ammâ sittinde târiḥ düşmekligi Koştantaniyye üzerine düşmüşdür. Zîrâ Koştanta'nın ez-Zafer kâl'ayı temâm idüp zürriyetinden serḥoş-nâm Koştanta'nın yedinden İslâm pâdişâhı Fâtih Meḥammed yedine girdikde sekiz yüz elli yedi sene geçmiş idi. Ve sene sekiz yüz elli yedi de Fâtih Sultân Meḥammed Ḥân fetih idüp yedine geçmişdür. Ve yed-i İslâmda sekiz yüz elli yedi sene durdukda yine Meḥammed isminde bir pâdişâh kefereye virecekdir deyü hezâr-fendi Hâcî Muştafâ Efendi, Muḥyi'd-din 'Arabî'niñ 'ilm-i ğarâyibinden nakl ider. **[9a]** Koştantaniyye âsar-ı İslâmbol'da eski şarâyı binâ itmişlerdir. Ve Zeytunluk'da bir kâla' binâ itdirmişdür ve İslâmbol'uñ şerîf mekânında sekiz medrese ve bir câmi'-i şerîf ve muḳabelesinde bir 'imâret-i âteş ve etmek ol 'imaretden ta'yîn buyurdu ve Şeyḥ Vefâ için bir câmi'-i şerîf binâ etdirdi. Pes bu eşnâda fikrine gelmiş ki bizden evvel fetih niyyetiyle gelüp Müslime ve Ḥazret-i Ḥâlid nerede ola diyüp zîrâ çok tevârîḥ müṭâla'a eylemişlerdür. Pes Maḥmūd Pāşā'yı ve meşâyıḥdan Akşemse'd-dîn ḥazretlerini da'vet idüp su'âl olunduğda Akşemse'd-dîn ḥazretleri cevâb eylediler ki Sultânım Müslime ibn-i 'Abdu'l-melik gelüp fetih müyesser olmadıgından yine Şâm'a rücû' itmişdür. Ammâ 'alemdâr-ı resûlü'llâh olan Ḥazret-i **[9b]** Ḥâlid Ḥişârpençe-nâm maḥalde medfündür deyüp gelüp ḥâlâ kabr-i Ḥâlid üzerine 'aşâsını urup bu maḥaldir deyüp kabrini keşf-i kerâmetle ta'yîn itmişdür. Hemân Sultân Meḥammed Ḥân Ğâzî ḥazretleri mübâşeret itdürüp kazıldıkda bir kubbe meydâne çıkup âşikâre olduğda Sultân Meḥammed Ḥân ḥazretleri su'âl eylediklerinde Akşemse'd-dîn ḥazretleri söyle beyân eylemişdür ki Sultânım sene beş yüz yetmişde Devlet-i Eyyübiyye'den Şalâḥa'd-din Yûsuf Şâm'ı zabt idüp ve Kuds-i Şerîf'i fetih idüp altmış biñ esir eyledikden soñra şalah¹⁷ sunuñ üzerine eylemişdür ki erkekten beş altun 'avratlardan iki buçuk altun ve İslâmbol'da Ğalaṭa-yı 'Arab Câmi'-i'ni tecdîd etmek ve Mısır'dan bir menber ol maḥalle **[10a]** götürmek ve Ḥazret-i Ḥâlid'in üzerine bir kubbe binâ etmek üzerine şalah idüp sene beş yüz toḳsan olduğda vefât idüp oğlı yerine geçdikde kâfir ğalebe idüp Ğalaṭa 'Arab Câmi'-i'ni münhezim idüp mezâristân eyledi ve Ḥazret-i Ḥâlid'in kubbesi üzerine muzahḥarefât ve toprak ile setir idüp işbu kubbe budur ki içinde Ḥazret-i Ḥâlid medfündür diyüp pes fetḥ-i bâb olunup içini taḥîr olunup ve merḳadi âşikâre olunup ve bu kubbe derûn-i zemînde olmağıla Fâtih Sultân Meḥammed Ḥân Ğâzî ḥazretleri üzerine mürtefi' ğayr-i âḥir kubbe binâ itdürüp ḥâlâ ile'l-ân olan kubbedir. Ve Ḥazret-i Ḥâlid kaşr-ı zemînde kalmışdur. Ve on bir ayak nerdübân ile aşağı **[10b]** inerler ve kuyudan bir parça aydınlık olur ve kuyu Ḥazret-i Ḥâlid'in yanında bir ḥavîz mişâlinedir. Ziyâde ḳofa urulduğda şular Ḥazret-i Ḥâlid'in merḳadi üzere şıçrar ve daḥı Fâtih Sultân Meḥammed Ḥân Ğâzî ḥazretleri İslâmbol'da bir câmi'-i şerîf ve medrese binâ itmişdür. Ve Ayaşofya'yı câmi'-i şerîf idüp işbu Koştantaniyye'yi İslâmbol diyü isim tesmiyye itmişdür. İslâmbol bi's-sîn 'uyubdan ve nekâyışdan ve yaramazdan emîn olan maḥalle dirler. İslâmbol bi's-şâ bölük bölük cemâ'ât ve yâḥûd fırka fırka olan cemâ'at maḥalline dirler. Rivâyetdür ki bir gün Fâtih ḥazretleri Akşemse'd-dîn ḥazretlerinden devâm-ı Devlet-i 'Oşmâniyye'den su'âl eylediklerinde 'azze naşruhu¹⁸ buyurmuşlardır. **[11a]** Ve Maḥmūd Pāşā'yı velî ḥazretlerinden su'âl olunduğda el-muzafferu

¹⁶ "Ne güzel bir belde, ne bağışlayıcı bir rab." Sebe suresi 34/15.

¹⁷ Sulh kelimeleri metinde salah şeklinde hareketlendirilmiştir.

¹⁸ "Yardımlı bol olsun." anlamında Arapça bir ibare.

dâ'imâ buyurmuşlardır. Hâlâ iki zât-ı şerîflerin kelâmları sikke-yi 'Oşmâniyye'de tahrîr olunur. Temmet.

7. Metnin Özeti

Yazar metne Hâlid b. Zeyd Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin isminin nerden geldiğini açıklayarak başlıyor. Arap geleneklerine göre kişiler babalarının ve çocuklarının ismine nispetle adlandırılmaktadırlar. Zeyd, Hz. Hâlid'in babasının; Eyyûb ise oğlunun adıdır. Medineli olduğu için de el-Ensârî lakabıyla anılmıştır. Hz. Peygamber'e bu gelenek doğrultusunda Ebû'l Kâsım (Kasım'ın babası), Hz. Ali'ye de ibn-i Ebâ Tâlib (Ebâ Tâlib'in oğlu) ve Ebû Turâbî (Turâb'ın babası) lakapları verilmiştir.

Bu gönül alan destanı ravilerden nakleden kişi Tefsîr-i Taberî sahibi Muḥammed ibn-i Cerîr et-Taberî, adil İnan padişahı Nuşirevan'dan önce Yemen ülkesine Kral Hamîr'in hükmettiğini rivayet etmiştir. Yemen'e hükmeden bu krallara Tûbba denirdi. Hamîr'in soyundan gelen Es'ad tahta oturmuş ve dünyaya hükmetmek istemiştir.

Hâzreti Hâlid'in şehîd olduğu mekânı beyân:

Hz. Peygamber, Allah tarafından kafirler ile cihat etmekle görevlendirilmişti. Onun ölümünden sonra yerine geçen halifeler de bu vazifeyi sürdürmekle görevli olduklarından Hz. Osman, Şam valisi Muaviye'yi Bizans üzerine sefer düzenlemekle görevlendirmiştir. Bunun üzerine Muaviye, Kıbrıs'a bir sefer düzenleyerek orayı fethetmiştir. Yine Hz. Osman'ın emriyle Mısır valisi Abdullah İbn-i Sa'id seksen parça gemi ile İstanbul'u fethetmek niyetiyle yola çıktı. Rodos limanında kafir gemileriyle karşılaştılar ve onları yendiler. Rodos'u fethedip kafirleri haraca bağladılar. Daha sonra Abdullah İbn-i Sa'id'in vefatı üzerine İslam ordusu Mısır'a geri döndü.

Hicri 48 yılında Muaviye Şam'da halife olup bir ordu hazırlayarak oğlu Yezid'in komutanlığında İstanbul'un fethi için gönderdi. Karadan ve denizden İstanbul'u kuşatan ordu başarılı olamayınca geri döndü. Daha sonra Muaviye tekrar bir ordu hazırlayarak Süfyan Bin Afv komutasında İstanbul'a gönderdi. Bu ordunun içinde sahabeden Ebû Eyyûb Hâlid ibn-i Zeyd el-Ensârî, İmrân ibn-i Hâşim ve Mu'âviye ibn Hâdic gibi kişiler vardı.

Hz. Ali ile Muaviye arasında yaşanan halifelik mücadelesi esnasında Hz. Ali, İbn-i Mülcem tarafından şehit edilmiş, babasının yerine halife olan Hz. Hasan da Muaviye lehine halifelikten çekilmişti. Bu dönemde Mekke, Medine, Kufe gibi pek çok şehir ve belde karışıklık içinde bulunurken Şam güven ve huzur içindeydi. Bundan dolayı pek çok sahabe Şam tarafına göç ettiler. Bunlardan bir kısmı daha sonra İstanbul'un fethi için gönderilen orduda sefere katıldılar.

Süfyan bin Afv İstanbul'u kuşattıktan sonra Hazreti Halid, İmrân bin Hasîn ve Muaviye bin Hâdic Ayvansaray kapısı tarafında şehit olmuşlardır. Şehitlerin cenazeleri Hisarpençe olarak bilinen mahalde defnedilmiştir. İslam ordusu yedi yıl boyunca kışları Gelibolu tarafında bir kaleye çekilmişler yazları ise kuşatmaya devam etmişlerdir. Savaş yedi yıl böylece devam etmiş. İslam ordusu yedi yıl sonunda büyük bir saldırıya uğramış ve bütün gemileri düşman tarafından yakılmıştır. Bunun üzerine Muaviye, Bizans ile otuz sene sürecek bir barış yaptı. Hicri 96 tarihinde Emevî tahtına oturan Süleyman İstanbul'un fethi için kardeşi Müslime'nin komutasında bir ordu göndermiştir. Ordu, Gelibolu boğazından geçip Edirne ve civarını yağmaladıktan sonra karadan ve denizden İstanbul'u kuşatmıştır. İki sene süren kuşatma başarısız olmuş ama ordu Galata'yı fethetmeyi başarmış ve orada Arap Camii'ni inşa etmişlerdir. Veba salgını ve Bulgar saldırıları yüzünden geri çekilmek zorunda kalan ordu Gelibolu boğazından çıktıktan sonra

fırtınaya yakalanmıştır. Bu fırtına neticesinde gemilerden bir kısmı batmış, askerlerin bir kısmı vefat etmiş ve ordu Şam'a geri dönmüştür.

Emevî Devleti'nin yıkılmasından sonra Abbasi Devleti kurulmuş ve h. 165 tarihinde 3. Abbasi halifesi Muḥammedü'l Mehdî oğlu Harûnü'r-Reşîd komutasında İstanbul'un fethi için bir ordu göndermiştir. Bağdat'tan İstanbul'a gelen ordu Üsküdar taraflarını yağmalamış ve Bizans İmparatoru Ebu Setayanbus ile cizye vermesi karşılığında antlaşma imzalayıp geri dönmüştür.

Sonra Osmanlı Devleti'nden Sultan Orhan Bursa'yı fethedip başkent yapmış ve İmparator Ayvanos'un kızıyla evlenmiştir. Sultan Orhan'ın oğlu Süleyman Paşa Gelibolu, Malkara ve İpsala'yı fethetmiştir. H. 792 tarihinde Yıldırım Bayezid tahta oturmuş ve daha sonra Kocaeli tarafından Boğaz'a kadar Karadeniz tarafındaki yerleri fethetmiş. Bizans'ın Boğaz'ın Anadolu tarafında Güzelcehisar'ı ve Marmara Denizi'ne açılan kısımda Kız Kulesi'ni inşa ettiğini haber almış bunun üzerine bu kalelerin kendilerine lazım olduğunu söylemiş ve Bizans haraç vermeye razı olmuştur. Yıldırım Bayezid senede yirmi bin altın verilmesi, İstanbul'da bir Müslüman mahallesi kurulması, bir mescit inşa edilmesi ve kadı görevlendirilmesi karşılığında antlaşmaya razı olmuştur. Taraklı Yenicesi'nin ahali İstanbul'da iskân edilmiştir. Yıldırım Bayezid'den sonra bu ahali İstanbul'dan çıkarılmış ve buralar harap edilmiştir.

Fatih sultan Mehmet Edirne'de on bir yaşında tahta oturduktan sonra tahtan inmiş ve babası Sultan Murad Han'ın vefatı üzerine yirmi iki yaşında tekrar padişah olmuştur. Bunun üzerine Kırım tarafından kırk bin Tatar gelerek tahtı ele geçirmeye çalışmışlardır. Mahmud Paşa, Tatar askerlerine zehirli kaftanlar hediye etmiş ve yirmi dört saat sonra zehrin tesiri ile pek çok Tatar ölmüş kalanların çoğu da bir baskında yok edilmiştir. Tatar askerlerinden ele geçen ganimet ile ordu güçlenmiş ve Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u fethetmeye karar vermiştir. Hicri 20 Cemziye'l-aḫir 857 tarihinde İstanbul fethedilmiştir. Rivayete göre Sebe Suresi'nde geçen 'beldetün ṭayyibetün' ifadesi ebce hesabına göre İstanbul'un fethine işaret etmektedir. Hacı Mustafa Efendi'nin, Muhyiddin İbn Arabi'nin İlm-i Garayib'inden naklettiğine göre; Büyük Konstantin'den 857 sene sonra gelen Sarhoş Kostanta zamanında İstanbul h. 857 tarihinde Fatih Sultan Mehmet tarafından fethedildiği gibi bu tarihten 857 yıl sonra gelen yine Mehemed isimli bir padişah tarafından kafirlere verilecektir.

İstanbul'un fethinden sonra pek çok eser yapılmış ve Fatih Sultan Mehmet, Ebû Eyyûb el-Ensârî'nin kabrini bulabilmek için birçok eser incelemiştir. Daha sonra Akşemseddin bir keramet göstererek kabrin yerini tespit etmiştir. Akşemseddin'in gösterdiği yer kazıldığı zaman Selahaddin Eyyubi'nin yaptırdığı kubbeye ulaşıldı. Fatih sultan Mehmet bu kubbe yerin altında kaldığı için onun üstüne bir kubbe daha yaptırmıştır.

Fatih Sultan Mehmet İstanbul'un fethinden sonra bir cami ve medrese inşa ettirmiş, Ayasofya'yı camiye çevirmiş Kostantiniyye ismini de İslambol diye değiştirmiştir. Yazara göre İslambol, sin (س) harfi ile yazılırsa "uyubdan ve nekâyişdan ve yaramazdan emîn olan maḫal" manasına gelir. İslambol, sad (ص) harfi ile yazılırsa "bölük bölük cemâ'ât ve yâḫûd fırka fırka olan cemâ'at maḫalli" manasına gelir. Rivayete göre Fatih hocası Akşemseddin'e Osmanlı Devleti'nin ömrünü sorunca 'azze nasruhu', Mahmud Paşa'ya aynı soruyu sorunca da 'el-muzafferu dâimâ' cevabını almıştır. Bu ibareler daha sonraları Osmanlı sikkelerinin üstüne yazılmıştır.

Sonuç

Hız. Muhammed'i evinde misafir eden mihmandar Hâlid ibn-i Zeyd Ebâ Eyyûb el-Ensârî, hem klasik edebiyatta hem de modern edebiyatta kendine yer bulmuş, İslam tarihi için hayatı oldukça önemli bir yere sahip olan mümtaz bir şahsiyettir. Hakkında pek çok menkıbe bulunan bu şahsiyet hakkında kütüphanelerde çalışılmayı bekleyen yazmalar vardır. Bu metinlerden biri olan Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi'nde bulunan 5753-I demirbaş numarasına kayıtlı olup nesih hatla kaleme alınan bu çalışmadır. Orta nesir örneği olarak değerlendirilebilecek bu eserde esas olarak Hâlid ibni Zeyd Ebâ Eyyûb el-Ensârî'nin şehit olduğu hikâyesi anlatılmaktadır. Bununla birlikte eserde dönemin gelenek, göreneklerinden izler bulunmakta ve İstanbul'un hem Bizans idaresindeyken hem de Bizans'tan Osmanlılara geçiş sürecinde yaşananlar anlatılmaktadır.

Öte yandan metin hikâye etme tekniği bakımından da oldukça önemlidir. Şahıs, mekân ve zaman unsurlarını içerisinde barındıran metinde kötü karakter olarak görülen Bizans imparatoru Sarhoş Kostanta ve onun karşısında ise iyi karakter olarak Fatih Sultan Mehmed yer almaktadır. Bunun haricinde metinde zehirli kaftan giyilmesi, hükümdarlık alameti olarak sikke bastırılması ve dönemin mekânlarının isimleri gibi birçok folklorik unsurlar yer almaktadır.

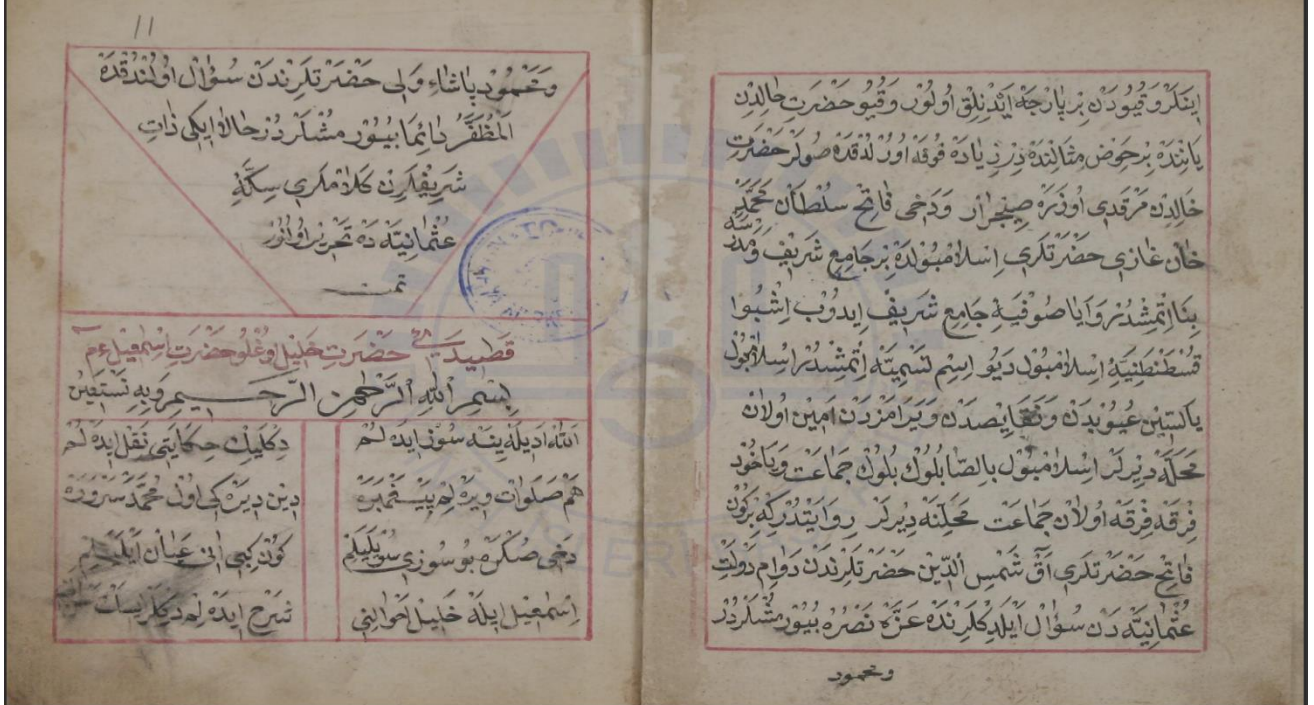
Metin dil bilimsel açıdan da incelenmiştir. Metin içerisinde uzun ünlülerin kullanıldığı tespit edilmiş. Ayrıca tamlayan (genitive) durum ekinin düz bir şekilde çekimlenmesi metnin on sekizinci yüzyıl sonu, on dokuzuncu yüzyıl başında istinsah edildiğini göstermektedir. Bunun haricinde sıfat-fiil (partisip) ekinin metin içerisinde oldukça az, buna karşın zarf-fiil (gerundium) ekinin ise oldukça fazla kullanılması dikkat çekici bir nokta olmuştur. Metnin tamamında üçüncü tekil iyelik ekinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Zaman olarak ise Arap gramerine ait bilgilerin anlatıldığı kısımlar geniş zamanda verilmiş olup olay örgüsü anlatılırken ise görülen geçmiş zaman ve az da olsa duyulan geçmiş zaman kullanılmıştır.

Eser, tarihî bir metin olmasından dolayı tarihî gerçeklik bakımından da incelenmiştir. Bu bağlamda eserde verilen tarihî bilgilerin genel olarak doğru olduğu ama bazı bilgilerin efsanevî bir mahiyet taşıdığı, rivayetlerin gerçeklerle karıştırıldığı ve doğru olmayan bilgilerin eserde verildiği görülmektedir.

Ekler



Fotoğraf 1: Varak 1b-2a (İlk Sayfası)



Fotoğraf 2: Varak 10b-11a (Son Sayfası)



Fotoğraf 3: Osmanlı sikke örneği

Ön tarafında “Daribun nadri sahibül izzı ve’n nasrı filberri ve ve’l-bahri”; arka tarafında ise “Sultan Mehmed bin Murad Han **azze nasrahu** duribe fi Kostantiniyye sene 882” yazmaktadır.

Bugün ki Türkçe ile: Altını darp ettiren (bastıran) karada ve denizde izzet, yardım ve zafer sahibi olan Murad Han oğlu Sultan Mehmed Allah’ın nusretiyle aziz olsun. Kostantiniyye’de 882 tarihinde darp edildi.



Fotoğraf 4: Hâlid İbn-i Zeyd Ebâ Eyyûb el-Ensârî Türbesi, Eyüpsultan, İstanbul (27.08.2023)

Kaynakça

- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Chaban, A. M. (2016). “Ebû Eyyûb el-Ensârî’nin Evi ve Tarihçesi”. *12. Uluslararası Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler Kitabı, İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları*, s. 222-231.
- Çetişli, İ. (2009). *Metin Tahlillerine Giriş 2*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çiğci, C. (2010). *Dünden Bugüne Eyüp Şiirleri*, İstanbul: Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları.
- Eyice, S. (1991). “Anadoluhisari”, *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 3, s. 147-149.
- Fayda, M. (2010). “Taberî, Muhammed b. Cerîr”, *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 39, s. 314-318.
- Harman, Ö. F. (2012). “Tübbâ”, *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 41, s. 455-456.
- Kılıç, Ü. (2011). *Ebû Eyyûb el-Ensârî*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Okuyucu, C.; Kartal, A.; Köksal, F. (2014). *Klasik Dönem Osmanlı Nesri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Özerol, N.; Atlı, S. (2019). “Ebû Eyyûb el-Ensârî Hakkında Yazılmış Bir Hikâyenin Çeviriyazısı ve Tahlili. *Journal of Turkish Language and Literature*. (5) 3. s. 487-500.
- Özkuyumcu, N. (2020). “Muâviye b. Hudeyc”, *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 30, s. 333.
- Şahin, H. (2012). “Menâkıb-ı Ebâ Eyyûb el-Ensârî ve Tarih Kaynağı Olarak Değeri, Tarihi”. *Kültürü ve Sanatıyla Eyüpsultan Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayınları.
- Şeker, M. (1998). “Hil’at”, *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 18, s. 22.
- Tekin, O. (2009). “Sikke”, *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 37, s. 179-184.
- Uzun, M. İ. (1994). “Ebced”, *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 10, s. 68-70.
- Yalçın, A. B. (2000). *Bizans Büyük Sarayı Yapıları ve Kurumları*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Yardımlı, A. (2000). “İmrân b. Husayn”, *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 22, s. 232-233.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Tabur, Ş. (2023). "Mohsin Hamid'in Gönülsüz Köktendinci Romanının Risk ve Mekân Kavramları Bakımından İncelenmesi", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 485-500.

Şemsettin TABUR*

Reading Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist* for Risk and Space**

*Mohsin Hamid'in Gönülsüz Köktendinci Romanının Risk ve Mekân
Kavramları Bakımından İncelenmesi*

ÖZ

Dünya Ticaret Merkezi'ne yönelik 11 Eylül saldırılarının hem ulusal hem de küresel ölçekte çeşitli etkileri oldu. Mevcut çalışma bir 11 Eylül anlatısı olarak Mohsin Hamid'in *Gönülsüz Köktendinci* isimli yapıtı üzerinden gündelik hayatların gittikçe artan güvenlik meselelerine endesklenmesini, medyate edilmiş terörizm ve artan belirsizlik, kaygı ve saldırgan milliyetçilik gibi duygularla karakterize edilen bir toplumda yaşamının sonuçlarını ele alacaktır. Bunu yaparken 11 Eylül sonrasında çok yönlü olarak üretilen farklı fakat birbirleriyle yakından ilintili risk süreçlerinin romanda nasıl temsil edildiği incelenecektir. Roman hem risk hem de mekân ve hareketi ön plana çıkarmaktadır. Ana karakterin fiziksel ve sembolik yolculukları, kurumsallaşmış risk söylemlerinde genellikle göz ardı edilen 11 Eylül sonrası dünyada yaşamının girift taraflarını ortaya koymaktadır. New York, Manila, Lahore ve Valparaiso gibi geniş ve birçok bakımdan farklılıklar arz eden geniş bir coğrafyada geçen yapıtın mekân ve risk perspektifleri açısından incelenmesi çeşitli risklerin tanımlanmasında ve deneyimlenmesinde bireysel ve toplumsal süreçlerin rollerini ortaya koyacaktır.

Anahtar Kelimeler: fundamentalizm, mekân, risk, 9/11 anlatısı, riskscape, risk anlatısı

ABSTRACT

The September 11 attacks on the Twin Towers of the World Trade Center have had catalytic, diverse effects on both national and global scales. The present study will analyze Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist* as a 9/11 narrative exploring the implications of living in a society characterized by the securitization of everyday lives, mediatized terrorism, and heightened senses of uncertainty, anxiety, and aggressive patriotism. To this end, it will be examined how competing riskscape produced multifariously in the aftermath of 9/11 are represented in the novel. The novel foregrounds both risk and space. The protagonist's physical and symbolic mobility reveal the intricacies of living in the post-9/11 world that are often overlooked in institutionalized risk discourses. The novel which takes in a large narrative space including cities such as New York, Manila, Lahore, and Valparaiso will be examined from the critical perspectives of risk and space, which, in turn, will shed light on the signigicance of various roles played py individual and social processes in the definition and experience of risks of various sorts.

Keywords: fundamentalism, risk, 9/11 narrative, riskspace, risk fiction, space

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, stabur@aybu.edu.tr ORCID: 0000-0002-8648-8558

** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 21.08.2023 Kabul Tarihi: 08.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1347487

The main question is: who defines the identity of a ‘transnational terrorist’? Neither judges, nor international courts, but powerful governments and states. They empower themselves by defining who is their terrorist enemy, their bin Laden. The fundamental distinctions between war and peace, attack and self-defence collapse. Terrorist enemy images are deterritorialized, de-nationalized and flexible state constructions that legitimize the global intervention of military powers as ‘self-defence’ (Beck 2002: 44)

Introduction

The September 11 attacks on the Twin Towers of the World Trade Center have had diverse, catalytic effects on both national and global scales. In a public lecture delivered at the London School of Economics and Political Science in 2002, the late sociologist Ulrich Beck explains the pivotal role of the 9/11 attacks as follows: this historical event “stands for the collapse of language” (2002: 10) above all. He contends that this collapse “expresses our fundamental situation in the 21st century, of living in what I call ‘world risk society’” (2002: 10). Directly related to the two axes of conflict in what he terms world risk society, namely ecological conflict and global financial crises, the global terror network threat has inscribed itself as a new dynamic affecting living in the 21st century, which is largely characterized by uncertainty and insecurity that humans themselves create. Drawing on Beck’s concept of risk and the theory of world risk society, the present study will analyze Mohsin Hamid’s *The Reluctant Fundamentalist* as a 9/11 narrative, exploring the implications of living and coping with the risk society which can be characterized by the securitization of everyday lives, mediatized terrorism, and heightened senses of uncertainty, anxiety, aggressive patriotism, and xenophobia. To this end, it will be examined how competing riskscapes produced multifariously in the aftermath of the Twin Towers attack are represented in the novel. While the institutionalized risk discourse and its securitization politics construct New York and the United States as an enclosed, homogenous entity threatened by the invasion of the fundamentalist others, the lived experiences of the protagonist and his interaction with a diverse group of characters and spatialities offer alternative, more nuanced, and contested maps by pointing towards other processes such as America’s foreign policy as a form of modern imperialism and finance capitalism. In doing so, *The Reluctant Fundamentalist* captures both subjective everyday experiences and larger systemic processes that are largely overlooked in the overall public discourse, political agenda, and media representations surrounding individuals, and Muslims in particular, originating from countries that are represented in the Global North as “hav[ing] a problem with fundamentalism” (Hamid, 2007: 63). Reversing the gaze from the dominant to the subaltern, the novel exemplifies a form of epistemic disobedience: it rejects the discursively produced, staged, and multifariously communicated risk discourse surrounding the numinous other in the aftermath of the 9/11 attacks.

1. Risk and Risk Discourses in the Post- 9/11 United States of America

The beginning of the 21st century has increasingly been characterized by senses of risk, uncertainty, insecurity, and a form of “dark irony” (Beck, 2006: 330) which largely arises from an attempt to control what is inherently unknown and uncontrollable. For Beck, it is not just “the accumulation of risks—ecological, terrorist, military, financial, biomedical, and informational—that has an overwhelming presence in our world today” (2009: 291), but also “the known

uncontrollability of the consequences of civilizational decisions” (Yates, 2003:68) that characterize what he calls “the world risk society”. Unlike the earlier uses of the term, risks are not to be seen as uncontrollable natural disasters as in the pre-modern era, or phenomena that are calculable and manageable with the advancements in science and technology. To Arnoldi, as the “belief in the ability to calculate, to objectify, potential dangers as risk has somehow waned” (2009a: 35), risks have increasingly been seen as “potential dangers” (2009: 1). Risks today are global, incalculable, complex, relational and anthropogenic in the sense that they are not of supernatural origin or caused by nature, but socially produced. Beck’s distinction between catastrophe and risk is significant: “Risk is *not* synonymous with catastrophe. Risk means the *anticipation* of catastrophe” (2009b: 9, emphasis in the original). His definition underlines that risks are constructed socially, and they become “real” only when they are mediated, “stag[ed]” (Beck, 2009b: 16) and communicated to people and it points toward discursive practices in defining certain phenomena as being risk or not. To Beck, “[r]isk definition, essentially, is therefore a power game” and “[t]his is especially true for world risk society where Western governments or powerful economic actors define risks for others” (2006: 333). Furthermore, he emphasizes that “even the most restrained and moderate objectivist account of risk implications involves a hidden politics, ethics and morality” (2006: 333).

Such characteristics of *new risks* in contrast to *old dangers* turn living in today’s industrial societies into a “dark irony” because it “deals with the involuntary satire, the optimistic futility, with which the highly developed institutions of modern society —science, state, business, and military— attempt to anticipate what cannot be anticipated” (Beck, 2006: 329). This irony, in turn, often leads to “an increase in risks” (Beck, 2006: 332) and “limit[s] civil rights and liberties” (Beck, 2006: 332, 330). Therefore, in such conditions of uncertainty, the question of who defines which risks becomes of pivotal significance, for competing definitions of risks bring different social, political, and cultural consequences. This is the very reason why risks are to be defined and contested with the participation of as many actors, perspectives and disciplines as possible.

Correspondingly, literature, like other art forms, participates in the processes by which risks are represented, negotiated, and contested. Offering “varieties of risk experience” (Mizruchi, 2009: 121), literary works chart how the discourses of risk might have social, cultural, political, and economic effects on individuals and certain groups in a society. It is indeed a particularly interesting and useful interpretive framework to examine the diasporic experience mapped in/through Muslim writing, as the language of risk, threat, and conflict with the existing social order permeates the discourse on Islam and the Muslims living in Europe and North America. The allegedly homogeneous “West” and its values are often said to be at the risk of being overruled by equally homogeneous Muslims ‘invader’. Especially after the 9/11 attacks, security-oriented discourses in the Global North have essentialized Muslims as threatening “others” who are neither capable of democracy and progress nor interested in internalizing the cultural values of the countries in which they reside. Moreover, such totalizing, dominant risk claims and discourses have the effect of making other types of risks, problems, and injustices experienced by Muslim individuals in their daily lives seem less significant or even non-visible. More precisely, the discursively disruptive construction of Muslim immigrants in Europe and North America has occupied center stage in public attention to Islam and Muslim diasporans especially after the 9/11 attacks, and this has posed crucial challenges to their struggle for more recognition, social

participation and self-realization. In the face of an ever-expanding climate of fear and skepticism about an allegedly unbridgeable “Muslim” status, citizens with identifiable identity markers have become part of the risk discourse as the risky others. The pundit and writer Daniel Pipes, for instance, targeted all Muslims as potential militants after the 9/11 attacks: “All Muslims, unfortunately, are suspect” (Pipes qtd in. Abdurraqib, 2006: 69 n4), and he even devised a test to be filled out and passed by Muslims to demonstrate their non-fundamentalist nature. Such claims and preemptive actions contributed to the discourse generalizing Islam and Muslims as the dangerous others posing risks to the nation.

As Ulrich Beck suggests, the narrative of risk is a narrative of irony (2006: 329), for staging and communicating risks in the name of anticipating and averting catastrophes often result in a heightened sense of risk, anxiety, and threat: “in order to protect their populations from the danger of terrorism, states increasingly limit civil rights and liberties, with the result that in the end the open, free society may be abolished, but the terrorist threat is by no means averted” (2006: 330). This “irony” that Beck points out can in fact be interpreted as one reason why risk research is to be an inclusive field of inquiry with the participation of various disciplines. Literature and literary criticism, in this regard, can play a significant and privileged role in exploring the processes in which risks are defined and experienced by individuals. Without having to be exclusively factual or fictional, literature converges real and imagined, individual, systemic, and social perspectives.

2. Literary Responses to the 9/11 and Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist*

Corresponding to what has been argued in the previous part, literary works have actively participated in the post-9/11 discourse surrounding Islam and Muslims. As a counter-response to the discourse situating Islam and Muslims as risks or problems to be solved, a solid number of Anglophone texts have been written by writers of Muslim origin. Such literary responses, however, can be grouped into two categories: while some of these works reiterated the institutional risk discourse by referring to the fundamental, unbridgeable gaps between Islam and values attributed to West such as democracy, secularism, and modernity, others engaged with proving the fact that Muslims are in fact capable of internalizing those values. Despite their opposing stances against the post-9/11 *Kulturkampf*, such works converge upon their common status of affirming the institutional and mediatized discourse targeting Islam and Muslim diasporans as the agents of an antagonistic, Islamist scare. More precisely, moved largely by the atmosphere of fear perpetuated by the security experts and the media, many diasporic writers of Muslim origin either condemned the religious zealotry inherent to Islam or attempted to narrativize the everyday lives of fellow Muslims who were at peace with American values.

Mohsin Hamid, neither condemning the alleged Islamic fundamentalism as a self-imposed task nor feeling obliged to present a moderate version of Islam and Muslims, questions the very discourse constructing ordinary Muslims as potential threats and thereby securitizing their everyday lives in *The Reluctant Fundamentalist*.¹ The novel points toward other phenomena such

¹ Likewise, Aldalala'a and Nash point toward the fact that Hamid's novel distances itself “from formative elements within the post-9/11 discourse” (2016: 237). Hai, too, affirms that *The Reluctant Fundamentalist* can be seen as an example of counter-discursive post-9/11 fiction; however, he, in his comparison of Hamid's text with H. M Naqvi's *Home Boy*, refers to certain drawbacks, such as the ambiguity about Changez's identity, the protagonist's initial reaction to the media coverage of 9/11, and the novel's indeterminate ending.

as transnational neo-liberal capitalism and American foreign policy as being more fundamental causes of why its non-practicing Muslim, Westernized protagonist Changez feels alienated in post-9/11 USA. A solid number of studies have already examined the novel as a 9/11 narrative and offered significant insights into the protagonist's experiences before and after the events of September 11, 2001 and his subsequent disillusionment with the world of high finance and the U.S. foreign policy. Likewise, the issues of Islamophobia, neo-orientalism, precarity, ambiguity, cosmopolitanism and hospitality as represented in the novel have been explored in various studies. However, the interpretive framework of risk has hardly been employed in the critical examination of *The Reluctant Fundamentalist*. Only recently has Simon van Schalkwyk's article entitled "Risky business in Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist* and Joseph O'Neill's *Netherland*" investigated the novel portraying "the risks associated with financial speculation and its associated threats and terrors" (2022:703). Bringing the concepts of risk and space together, the present study examines Hamid's novel charting alternative riskscapes in which the fundamentalist is not necessarily the Muslim, albeit not the practicing other but the American corporation that Changez works for and also, America's attitude towards other countries, as stated in the novel: "As a society, you were unwilling to reflect upon the shared pain that united you with those who attacked you. You retreated into myths of your own difference, assumptions of your own superiority" (2007: 190). More precisely, Changez, despite his willingness and achievements as a Princeton graduate and holding a high-paying job, cannot simply "focus on the fundamentals" (Hamid, 2007: 112) as he has been trained to do at Underwood Samson. Yet, he has been reminded of his "janissary" status fighting at the fronts of American imperialism, thereby offering an alternative account of dwelling in post-9/11 New York as well as its "peripheries" such as Manila, Lahore, and Valparaiso.

The Reluctant Fundamentalist telescopes its entire action into a single encounter between a Pakistani and an unnamed U.S. citizen in Lahore, Pakistan. Changez, whose name foreshadows the change he undergoes, is the autodiegetic narrator of the frame narrative and he recounts his life in the USA before and after the 9/11 attack. The two first share tea, then a meal in the downtown Lahore, and their meeting ends when Changez accompanies the American to his hotel in the evening. Clearly, the fact that Changez narrates his story retrospectively by asking questions to his counterpart every now and then and that this conversation takes place in Lahore, not in the United States as in many other diasporic texts, are significant narrative choices in terms of reversing gazes and claiming agency. As the narrator reveals, Changez' life in the United States is a fine example of the American dream, especially in the beginning: he leaves his well-off family for the United States, where he is awarded a scholarship at Princeton University, and continues his upward social mobility by joining a valuation firm named Underwood Samson after impressing Jim, his wealthy and equally successful boss. In the meantime, he befriends Erica, an American girl from a wealthy family. She undergoes troubling times after losing her childhood boyfriend, Chris, shortly before meeting Changez. Despite Erica's unstable emotional states and her parents' superficial remarks about Changez and his country of origin, the two develop a relationship in the summer of 2001. The "order" in Changez's diasporic life, however, gets disrupted in the same year. During a business trip to Manila, Philippines, he witnesses the 9/11 attacks on television, which triggers his controversial feelings toward the United States. He becomes more mindful of the increasing discrepancy between how he mimics his colleagues as a successful, Americanized broker and what his self-image as a Pakistani amidst escalating conflict

in Pakistan and its neighboring countries. Furthermore, the anti-Muslim strife in the aftermath of the attacks makes Changez feel “under suspicion” and “guilty” (Hamid, 2007: 85), which intensifies his disillusionment with his life in the USA. His preoccupation with world politics and the media representation constructing his home country and fellow Muslim nations as homogeneously evil and terrorist territories, his random visit to Pakistan, and his subsequent encounter with Juan-Bautista during his business trip to Chile all contribute to Changez’s change. He refuses to value the publisher in Valparaiso, Chile, and resigns from his job at Underwood Samson. Now a “distraught and hirsute Pakistani” (Hamid, 2007: 182), Changez finds out about Erica’s disappearance from the clinic she has been hospitalized and decides to return to Pakistan, where he starts working as a politically active, anti-American university lecturer popular among students. The novel ends rather abruptly when Changez and the American come to the latter’s accommodation in Lahore. Followed by a group of people whose identities remain unknown, the American gets uneasy despite Changez’s assuring him that no one will harm him there. Once the waiter rapidly closes in and waves at Changez to detain the stranger, the American reaches for his jacket. It is, however, not clear whether he does so to reach his gun or the holder of his business cards, as Changez prefers to assume. The ending is thus open and requires the reader’s participation one last time: The reliability of Changez as a narrator, the true identity of the American, the motivation of people following them on the streets of Pakistan, and whether the encounter between Changez and the American will evolve into a friendship or fatal conflict are just a few of the questions the reader is asked to interpret.

As this brief plot overview may already suggest, *The Reluctant Fundamentalist* foregrounds two related concepts: risk and space. Drawing largely on the concept of riskscape, which captures multiple, relational, produced, and practiced aspects of both concepts, I propose that risk and space are co-constitutive in the sense that spatiality participates actively in the processes by which risk is socially defined and communicated to people, and that the discourses on risk shape individuals’ socio-cultural experiences and thereby their lived spaces. My understanding of the term riskscape is partly informed by Cortiel and Oehme, who use it “to refer to the places where risk is ‘staged’ in fiction and to explore the spatial implications of risk in narrative” (2015: vi note). Riskscapes are socio-spatially produced, meaning humans interact with them not necessarily in their own terms but also in ways related to other people and various processes. Because of this socially produced nature of riskscapes, they are “partially overlapping, intrinsically connected and at the same time often controversial socio-spatial images of risk” (Müller- Mahn and Everts, 2013: 26). Below, I will examine how various narrative spaces in Hamid’s novel represent the physical as well as the symbolic production of riskscapes. Additionally, the lived aspects of riskscapes as experienced mainly by the protagonist will be analyzed. In contrast to the dominant, institutional practices and representations of riskscapes, e.g., the riskscape of transnational terrorism, the analysis of the riskscapes in the novel narrated by the first-person Changez reveals that they are more uncertain, complex, and relational socio-spatial constructions overlapping with other, often-overlooked political and economic processes.

3. Narrative Spaces and Alternative Riskscapes in *The Reluctant Fundamentalist*

The Reluctant Fundamentalist represents physical settings as being pervaded with risks of various sorts. These narrative spaces are shaped by anticipated catastrophe(s), and they, in turn, actively shape the characters’ individual and social relations. Although the media and government-

promoted risk discourse purport that the nation, with all the private and public places in it, is under the ubiquitous threat of serious terrorist attack motivated by religious fundamentalism, the novel highlights the “varieties of risk experience” (Mizruchi, 2009: 121) through the characters’ lived spaces and thereby the multiple, overlapping riskscape. In particular, Changez’s lived experiences reveal alternative riskscape: the fundamentalism of transnational capitalism, finance, and foreign policy of the U.S., which often manipulate other countries.² Changez’s trips to Manila, Lahore, and Valparaiso offer him a chance to break free from interpreting the world and politics from a distinctly American perspective; thereby, he gains an alternative episteme to define risks differently from his peers at Underwood Samson and the security discourse airing continuously on media outlets. Below, I will first examine New York as being constructed physically and symbolically, first as a land of opportunity for Changez to realize his American dream and then as a homogenously “American space” targeted by inside and outside threats of religious fundamentalism. Especially after the 9/11 attacks, the city, like the whole nation, is practiced to be pervaded by anxiety, fear, and crisis due to the institutional risk discourse and the “war on terror”.

3.2. New York and Manila

In pre-9/11 America, Changez makes a clear difference between New York and the United States. For him, the city is the perfect setting to realize one’s American dream. After graduating from Princeton University in New Jersey, he receives a generous job offer at Underwood Samson and begins enjoying the multicultural atmosphere of New York. For him, the “now” of this city is so much like the “then” of the ancient Pakistani civilization of thousand years ago marked with scientific and technological advancements. In spatial terms, both the old Anarkali and Manhattan are very similar “in their spaciousness” (Hamid, 2007: 36). Feeling himself as a “New Yorker” and being at home in New York, Changez can access Pakistani restaurants and shops, and comes into Urdu speaking cab-drivers or even a Pakistani song on the streets of New York (Hamid, 2007: 36–37). Another issue that makes him feel at home in New York is its multiculturalism: “In a subway car, my skin would typically fall in the middle of the color spectrum. On street corners, tourists would ask me for directions. I was, in four and a half years, never an American; I was immediately a New Yorker” (Hamid, 2007: 37). He even wears traditional dresses so that he, like other foreigners, can escape the strict etiquette there. Changez’s initial enthusiasm to live in New York is “wrapped up in [his] excitement about Underwood Samson” (Hamid, 2007: 37). The company is run on the principles of meritocracy, and both his skills and “exotic foreigner” (Hamid, 2007: 153) identity are welcome there. Having an office on the forty-first and forty-second gives him “power” (Hamid, 2007: 37); it is only comparable to flying in an airplane or being at the top of the Himalayas: “This, I realized, was another world from Pakistan; supporting my feet were the achievements of the most technologically advanced civilization our species had ever known” (Hamid, 2007: 37). Having the same initials as the United States, Underwood Samson is a top valuation firm, where the employees are initiated into the world of high business and thus are trained continuously for more professionalism and efficiency, which, according to Changez, are the two merits defining contemporary American society. These trainings provide them with a distinctly American perspective on seeing and interpreting the world around them.

² For more about the alternative ways Hamid traces the concept of fundamentalism, see Perner (2010) and Kennedy (2018), and van Schalkwyk (2020).

This firm, functioning the perfect materialization of the American dream, ranks its employees every six months, and the low-ranked ones are fired. Initially, Changez enjoys this place, and seems totally self-confident and convinced that his religion, ethnicity, and place of origin are neutralized there.

Moreover, Changez is attracted to a girl named Erica, whose name is contained in the word America. They first meet in Greece on a vacation organized by a common friend from Princeton. Erica is an extremely attractive girl with many suitors around her, but she, to Changez's surprise, seems to be attracted to him. Changez's "difference" from others, especially in terms of not being too demanding on Erica, his third-world sensibility and "mannerism" (Hamid, 2007: 47), and his exotic identity are among the reasons why Erica may be attracted to him more than others. As will be discussed later, the relationship between Erica and Changez proves to be a contested and symbolic one, mirroring the transformation he undergoes in the coming months. Erica's initial intimacy with Changez means a lot to him in terms of claiming a presence and recognition in the United States, yet this relationship is a very fragile one, as Changez soon understands that he cannot be part of Erica's world on his own terms. Although Changez feels a self-imposed responsibility to integrate into American society and proves to be quite successful in the first months of his residency in New York, this vacation in Greece reveals earlier examples of not only his amiable "exotic" otherness but also his "unbridgeable" difference. For instance, Changez notices how his American peers are too extravagant, self-righteous, and impertinent "in dealing with those whom they had paid for a service" (Hamid, 2007: 23). Moreover, he even experiences a form of soft-racism when he makes a joke about his ambition "to be the dictator of an Islamic republic with nuclear capability" (Hamid, 2007: 33). Changez feels forced to explain that this is only a joke to the shocked others except Erica. A similar experience that highlights Changez's "different" status takes place when he meets Erica's family in their flat in New York. During their dinner conversation, Erica's father makes a shallow comment regarding Pakistan:

"Economy's falling apart though, no? Corruption, dictatorship, the rich living like princes while everyone else suffers. Solid people, don't get me wrong. I like Pakistanis. But the elite has raped that place well and good, right? And fundamentalism. You guys have got some serious problems with fundamentalism" (Hamid, 2007: 62-63).

Changez hides his anger, yet explains the gap between how the American media represents the situation in Pakistan vis-a-vis the reality there: "Yes, there are challenges, sir, but my family is there, and I can assure you it is not as bad as that" (Hamid, 2007: 63). Changez admits that the remarks of Erica's father are indeed true, but the way he speaks about his roots, his tone, and "its typically American undercurrent of condescension" (Hamid, 2007: 63) upset him. Interestingly, as in his remarks about the group of friends' manners during the vacation in Greece, the manners or the question of how rather than the content and the question of what prove difficult for Changez to internalize through his Americanization process.

In a different place other than New York, namely Manila, Philippines, Changez first attempts to practice American manners and he performs being an American. The business trip to Manila is his first assignment, and he, representing Underwood Samson, compares himself to James Bond on a foreign mission, introduces himself as coming from New York, and enjoys acting more demanding and less polite like his American colleagues. However, this is a short-lived attempt. Once he receives a stare with "an undisguised hostility" from a jeepney driver while driving in a limousine with his colleagues, Changez gets uneasy and forces himself to understand the possible

reason(s) the driver looks at his avowed American identity with such anger. This incident triggers something about the reception of American people outside the United States that Changez has taken for granted until then. He takes this outsider man's stare seriously and even admits that this glaring disorients him for some time. He now finds his colleagues driving in the same limousine "foreign" and feels himself more connected to the jeepney driver: "I felt in that moment much closer to the Filipino driver than to him; I felt I was play-acting when in reality I ought to be making my way home, like the people on the street outside" (Hamid, 2007: 77).

A second and definitely more important incident which makes Changez re-examine his feelings about the United States takes place when he witnesses the television coverage of the Twin Towers' collapse on September 11, 2001. He admits that he initially smiles and feels pleased when the symbols of the invincible American empire get destroyed by the terrorist attacks. Being still unclear about his smile at what he sees on television, Changez finds the fact that someone has even dared to attack the United States oddly satisfying; a feeling that had not occurred to him until that very moment. Starting with his return flight to New York, Changez's lived experiences change considerably. While leaving Manila, he is escorted and questioned by airport security in an extremely humiliating way. He is the last to board the plane: "My entrance elicited looks of concern from many of my fellow passengers. I flew to New York uncomfortable in my own face: I was aware of being under suspicion; I felt guilty; I tried therefore to be as nonchalant as possible; this naturally led to my becoming stiff and self-conscious" (Hamid, 2007: 85). Likewise, unlike his American colleagues, he is taken to a secure room at the airport in New York and gets inspected about the purpose of his entrance to the United States - an experience that many Muslim diasporians and immigrants underwent in the aftermath of the attacks.

As mapped in *The Reluctant Fundamentalist*, New York is practiced spatially as a riskscape after the terrorist attacks. Whereas Changez differentiates America and New York from one another before the attacks, the national politics have overtaken the city after 9/11. Now, New York is "invaded" (Hamid, 2007: 90) with American flags everywhere and becomes the frontier where American people proclaim "you have slighted us; beware our wrath" (Hamid, 2007: 90) to the rest of the world. U.S. citizens are now more patriotic, angry, and "anxious" (Hamid, 2007: 94), being increasingly "gripped by a growing and self-righteous rage" (Hamid, 2007: 106). Directed at the geographically distant others, such as Pakistan and the Taliban, this rage has turned to the insiders as well: "Pakistani cabdrivers were being beaten to within an inch of their lives; the FBI was raiding mosques, shops, and even people's houses; Muslim men were disappearing, perhaps into shadowy detention centers for questioning or worse" (Hamid, 2007: 107). Concerning the societal changes taking place in the aftermath of the attacks, Changez notes:

"Possibly this was due to my state of mind, but it seemed to me that America, too, was increasingly giving itself over to a dangerous nostalgia at that time. There was something undeniably retro about the flags and uniforms, about generals addressing cameras in war rooms and newspaper headlines featuring such words as duty and honor. I had always thought of America as a nation that looked forward; for the first time I was struck by its determination to look back. Living in New York was suddenly like living in a film about the Second World War; I, a foreigner, found myself staring out at a set that ought to be viewed not in Technicolor but in grainy black and white. What your fellow countrymen longed for was unclear to me—a time of unquestioned dominance? of safety? of moral certainty? I did not know—but that they were scrambling to don the costumes of another era was apparent" (130-31).

To Changez, who has associated the USA with progressivism, this sense of nostalgia toward patriotism and militarism is new and dangerous. Furthermore, what lies beneath this strife is not even clear, which is why Changez, conjuring Beck's risk society thesis, marks the post-9/11 era as "a period of great uncertainty" (Hamid, 2007: 133). The source of this "great uncertainty" is not commented on explicitly by the narrator, and whether it is manufactured by the policymakers or an organic, unguided process is to be speculated by the reader. However, that the autodiegetic narrator's referring to cameras, newspaper headlines in the above quoted section is significant as it points toward the role of media in staging risks and turning the nation into a riskscape discursively. In the media and political discourse, the nation is constructed as being threatened by terrorism, which, in turn, justifies feelings of aggressive nationalism, rage, and revenge. Equally important, the impact of such heightened patriotism and securitization is uncertain and multifarious: dominance, safety, or moral certainty.

As a reflection of this public discourse, Changez's already problematic relationship with Erica gets even more complicated. Erica, standing for America, feels more depressed and devout, and she chooses to get stuck in her idealized, unproblematic past. Although the narrator does not make any explicit causal relationship between 9/11 and Erica's state of mind, he comments on how Erica gets immersed in his late boyfriend, Chris, who may be interpreted as standing for Christianity, especially in the American context. Furthermore, Changez describes both America and Erica as giving themselves to "a dangerous" and "powerful" (Hamid, 2007: 130) nostalgia in the aftermath of 9/11. Nevertheless, they once get intimate in Changez's apartment, and she lets Changez kiss her despite the discomfort she displays. Weeks later, they meet once again, and Changez suggests she think of him as Chris while having sex. Erica consents and has sexual intercourse with someone for the first time after Chris. This relieves Erica a bit, and she can sleep without any medication after such a long time. Changez, however, faces a moral dilemma: He admits that he felt like someone else during the sex, and pretending to be someone in order to be accepted by Erica initiated identity and agency questions in his mind afterwards. On a more symbolic level, Changez's mimicking Chris and Erica's consent to this in order to be connected to her late beloved suggest the fact that Changez, despite the economic stability and social status his employment gives him, cannot really get into a relationship with the United States on his own terms, especially in the post-9/11 context. Correspondingly, in the coming weeks, Changez, despite his initial thoughts, experiences direct racism at Underwood Samson. In the car park, he gets approached by a stranger who makes "a series of unintelligible noises-*akhala-malakhala*,' perhaps, or 'khalapal-khalapala'" (Hamid, 2007: 133). While leaving, the man, upon the interference of another person, calls Changez "[f]ucking Arab" (Hamid, 2007: 134). This incident reveals how the racism and Islamophobia staged continuously in the media and security discourses affect the lived spaces and everyday experiences of individuals in the post-9/11 New York.

As stories of growing antagonism towards foreigners begin to be everyday phenomena in New York, the risk discourse constructing the nation as being in danger of international terrorism gets more pervasive, shaping the lived experiences and spaces of individuals. This is not to claim that neither the danger of terrorist attacks nor an ordinary person's growing sense of anxiety to the extent that s/he yells "fucking Arab" at someone only because of his/her outer appearance or religious preference is real. As Beck argues, the response to this new phenomenon, which is more

uncertain, global, and complex than old dangers or natural calamities, requires a different way of framing and taking action. America's War on Terror and its accompanying processes such as aggressive patriotism, political populism, xenophobia, and Islamophobia have only aggravated the situation and caused an increase in ordinary people's senses of anxiety and a decline in some others' civil rights.

According to Müller-Mahn and Everts, the riskscape is relational and overlapping, especially in what Beck calls the global risk society (2013: 26), a fact revealed further once other narrative spaces are introduced in the novel. Below, Lahore and Valparaiso will be discussed as relational riskscape, revealing alternative perspectives on the complexities of living in the aftermath of 9/11.

3.2. Lahore

As a relational space to the post-9/11 New York, Lahore is of paramount significance in both understanding the transnational impacts of the attacks and tracing the change Changez undergoes. With the United States' War on Terror, Afghanistan gets bombed by American forces. Witnessing the media coverage of the so-called "daring raid on a terrorist base" (Hamid, 2007: 113) upsets Changez because Afghanistan is a neighboring Muslim country and he gains an awareness that such representation of territories as being a risk to the United States has an immensely practical effect on American society: getting even more patriotic and giving in to the governments' securitization policies and preemptive measures. The media coverage and bombings in Afghanistan and the emerging conflict between Pakistan and India occupy Changez's mind. He resorts to addictive behavior such as excessive alcohol consumption and cannot concentrate on his job the way he used to be. Changez decides to visit Lahore despite his family's warnings. The initial "Americanness of his gaze" is gradually replaced with acknowledging "the external reality of the threat facing [his] home" (Hamid, 2007: 142). In contrast to the dominant risk discourse anticipating further catastrophes that may befall to the USA, the clash between Pakistan and India is real and can turn both countries into battlegrounds. His brother affirms that "things are not good": "There is an artillery battery dug in at the country house of a friend of mine, half an hour from here, and a colonel billeted in his spare bedroom" (Hamid, 2007: 142). The possibility of war with India and the invasion of hostile troops are now part of everyday conversations: "Already, the Indian army was mobilizing, and Pakistan had begun to respond: convoys of trucks, I was told, were passing through the city, bearing supplies to our troops on the border" (Hamid, 2007: 144). His brother and other relatives begin anticipating possible conflict between India and Pakistan, Changez notes. Such insights are important because they emphasize the precarity in Pakistan and that individuals' lives are indeed adversely affected; a fact missing to a large extent in American media coverage of similar conflicts in such countries.

Once he visits Lahore and finds both the city and his family house to be shabby in direct contrast to where he currently resides, Changez admits how much American perspective he has internalized so far: "I recall the Americanness of my own gaze when I returned to Lahore that winter when war was in the offing. I was struck at first by how shabby our house appeared, with cracks running through its ceilings and dry bubbles of paint flaking off where dampness had entered its walls" (Hamid, 2007: 140). It does not, however, take long to reacclimatize his roots and realize that it was indeed not the house but himself that has changed:

“I had changed; I was looking about me with the eyes of a foreigner, and not just any foreigner, but that particular type of entitled and unsympathetic American who so annoyed me when I encountered him in the classrooms and workplaces of your country’s elite. This realization angered me; staring at my reflection in the speckled glass of my bathroom mirror I resolved to exorcise the unwelcome sensibility by which I had become possessed” (Hamid, 2007: 140).

This introspection helps him question the imperative of seeing and interpreting the world from a distinctively American perspective. He witnesses the everyday lives of his immediate family members as well as ordinary people affected by American foreign policy and gets increasingly mindful of the discrepancy between the institutionalized risk discourse in the United States and the precarity of individuals in countries such as Pakistan and Afghanistan, which results in a more conflicted sense of self for Changez:

“Indeed, I would soon be gone, leaving my family and my home behind, and this made me a kind of coward in my own eyes, a traitor. What sort of man abandons his people in such circumstances? And what was I abandoning them for? A well-paying job and a woman whom I longed for but who refused even to see me? I grappled with these questions again and again” (Hamid, 2007: 145).

As a visible marker of this introspection and his protest, Changez, despite the warnings of his mother and his colleagues at Underwood Samson, decides not to shave his beard upon his return to the US. Being “subjected to verbal abuse by complete strangers” while traveling on the subway, Changez keeps his beard because he begins to dare to conflict the dominant, normative ways of living imposed on him and on people like him in the United States.

The reason why Changez engages with such negative thoughts about the United States is the manipulative power it exerts on non-western countries:

“I had always resented the manner in which America conducted itself in the world; your country’s constant interference in the affairs of others was insufferable. Vietnam, Korea, the straits of Taiwan, the Middle East, and now Afghanistan: in each of the major conflicts and standoffs that ringed my continent of Asia, America played a central role” (Hamid, 2007: 177).

Although Pakistan, as an ally to the USA, opens its territory to American bases in their fight against Afghanistan, the USA fails to back Pakistan against India and appears to remain neutral, which, Changez thinks, is “a position that favored, of course, the larger and—at that moment in history—the more belligerent of them” (Hamid, 2007: 165). In his conversation with the stranger, Changez clearly denounces American imperialism:

“I wondered how it was that America was able to wreak such havoc in the world—orchestrating an entire war in Afghanistan, say, and legitimizing through its actions the invasion of weaker states by more powerful ones, which India was now proposing to do to Pakistan—with so few apparent consequences at home” (Hamid, 2007: 149).

The Reluctant Fundamentalist presents such imperialist interferences as a relational riskscape to the post-9/11 institutionalized risk discourse back in the nation through the protagonist and his physical and symbolic journeys. A more intellectual and substantial breaking point, however, takes place in Valparaiso, Chile, which is the novel’s another relational riskscape, highlighting especially financial matters.

3.3. Valparaiso

Mohsin Hamid has his autodiegetic narrator make a very strong and controversial claim about the place of finance in America’s domestic and foreign policies: “Moreover I knew from my experience as a Pakistani—of alternating periods of American aid and sanctions—that finance was a primary means by which the American empire exercised its power” (Hamid, 2007: 177). In

addition to its military or hard power, finance is one aspect of United States' soft power, and Changez, as an employee at Underwood Samson, has become a member of "the army of clean-shaven youngsters" (Hamid, 2007: 148). Interestingly, Underwood Samson is a valuation firm, namely a risk-assessment firm determining the worth of an asset professionally for clients. That is, the company performs risk calculations based on various categories and issues. To this end, however, the employees are trained to "focus on the fundamentals" which "mandate[s] a single-minded attention to financial detail, teasing out the true nature of those drivers that determine an asset's value" (Hamid, 2007: 112). More precisely, the employees cannot afford any form of distraction, such as personal, and emotional processes. Amidst the United States' War on Terror and Changez' undergoing some serious identity conflicts, he, along with Jim and a vice-president at Underwood Samson, makes a business trip to Chile with the task of valuing a publishing company run by an old man named Juan-Bautista. Juan-Bautista, who is "symbolically named" after John the Baptist (Braz, is the esteemed head of this publishing company for a long time without owning it, and the owners now want to sell it to a prospective client who contracts Underwood Samson to value the firm. Changez and Juan-Bautista build a rapport with each other, especially when the former reveals that his uncle is a poet, and the latter positions him to be "very unlike [his] colleagues" (Hamid, 2007: 166). Distracted by the media coverage of the Pakistan and India conflict, Changez is unable to concentrate on his work:

"Pakistan and India were conducting tit-for-tat tests of their ballistic missiles and that a stream of foreign dignitaries was visiting the capitals of both countries, urging Delhi to desist from its warlike rhetoric and Islamabad to make concessions that would enable a retreat from the brink of catastrophe" (Hamid, 2007: 165).

Furthermore, both the city of Valparaiso and the executive of the publishing company, Juan-Bautista, function as "distractions" that encourage Changez to think alternatively about the finance capitalism and his role in it. The city, with its rich history and cultural diversity, seems similar to Lahore. Both of them are in decline, yet Changez is able to trace the beauty and glory behind the ruins: "I was reminded of Lahore and of that saying, so evocative in our language: the ruins proclaim the building was beautiful" (Hamid, 2007: 165). Similarly, his visit to Pablo Neruda's house in Valparaiso gives Changez a feeling of familiarity and spatial connection with his hometown. There, Changez thinks of both Erica and his lack of a "core":

"I was not certain where I belonged—in New York, in Lahore, in both, in neither—and for this reason, when she reached out to me for help, I had nothing of substance to give her. Probably this was why I had been willing to try to take on the persona of Chris, because my own identity was so fragile. But in so doing—and by being unable to offer her an alternative to the chronic nostalgia inside her—I might have pushed Erica deeper into her own confusion" (Hamid, 2007: 163).

In spatial terms, both Valparaiso and Neruda's house function as Thirdspaces, to borrow Soja's taxonomy, for they reveal how individuals experience the systemic risk discourses and the ways they actively negotiate and construct the socially produced riskscapes. More precisely, Soja defines the concept of Thirdspace as "a space of extraordinary openness and a place of critical exchange where the geographical imagination can be expanded to encompass a multiplicity of perspectives that have heretofore been considered by the epistemological referees to be incompatible, uncombinable" (2008: 5). Correspondingly, Changez finds solace in Valparaiso to render the precarity in Pakistan and other parts of the world and understand US capitalism's role in it. In so doing, he practices epistemic de-linking, that is, he no longer uses the perspective he has been trained to receive after his employment at Underwood Samson.

Besides, Juan-Bautista, a mentor figure, initiates Changez into embracing some alternative ways of seeing and interpreting the world. What attracts Changez to Juan-Bautista is the fact that he senses emotions and personal issues instead of concentrating solely on “realizing a financial future” like his colleagues at Underwood Samson. More precisely, Changez begins to acknowledge the significance of one’s emotional present, which is a deviation from what Underwood Samson and his Princeton education have indoctrinated him so far. Juan-Bautista understands that Changez seems to be “lost” somehow. Later, during his stay in the city, Juan-Bautista offers him a lunch in his favorite restaurant and a guided tour on the streets of Valparaiso. During the conversation, Juan-Bautista asks Changez an intriguing question about whether it troubles him or not “to make [his] living by disrupting the lives of others?” (Hamid, 2007: 171). Changez slides this over by reminding him of the fact that they just “value” and it is the clients’ decision to buy or sell. Juan-Bautista’s question referring to the Ottoman janissaries, a group of non-Muslim boys who were taken away from their families and trained in order to serve the Muslim Ottoman army, troubles Changez substantially:

“In any case, Juan-Bautista’s words plunged me into a deep bout of introspection. I spent that night considering what I had become. There really could be no doubt: I was a modern-day janissary, a servant of the American empire at a time when it was invading a country with a kinship to mine and was perhaps even colluding to ensure that my own country faced the threat of war” (Hamid, 2007: 173).

With such thoughts, Changez reconsiders his status at Underwood Samson and in the United States, especially at a time when finance and financial manipulation have been America’s most effective weapons in manipulating non-western countries since the cold war in particular, and he decides not to be part of this “army” anymore. In Changez’s words, “my blinders were coming off, and I was dazzled and rendered immobile by the sudden broadening of my arc of vision” (Hamid, 2007: 165). This is a radical break from the dominant, Americanized episteme in defining risk and embracing a wider, liminal understanding to interpret and understand socio-economic phenomena. Thanks to this trip and his acquaintance with Juan-Bautista, he connects the lived experiences in Valparaiso to the riskscape in New York and Lahore, which in turn, offers the reader a more nuanced, real-and-imagined understanding of the post-9/11 condition, shedding a light on the precarity in the relational geographies as well.

Conclusion

Through the first-person narration of its protagonist, *The Reluctant Fundamentalist* affirms the catalytic effect of the 9/11 terrorist attacks not only on American society but also on the rest of the world. This new condition can be characterized by uncertainty, aggressive patriotism, anxiety, and a growing sense of risk. Taking the concept of risk as an analytical category to interpret the post-9/11 era, the present study has examined how “the *anticipation* of catastrophe” (Beck, 2009b: 9, italics in the original) has a shaping power on the characters’ individual and social experiences as explored in Hamid’s novel. In contrast to the “old dangers” of the past, the “new risks” are uncertain, anthropogenic, global, and socially constructed. Especially through government discourse and media representations, risks become real and they claim an increasingly strong presence in people’s lives. Since they are socially, politically, and discursively constructed and experienced by individuals and social groups differently, both individual perspectives and socio-cultural processes become relevant for a comprehensive examination of risks. Correspondingly, *The Reluctant Fundamentalist* charts multiple, overlapping, and relational riskscape. In so doing,

it shows not only the multitude of riskscape but also the diverse ways they are experienced by individuals. The novel foregrounds movement, and both physical and symbolic mobility reveal precarious situations from different parts of the world which are often overlooked in the institutionalized risk discourse dominated by transnational terrorism, patriotism, and securitization of everyday lives. To this end, Changez's lived experiences in New York and his trips to Manila, Lahore, and Valparaiso are highly revealing and enriching for a more nuanced, and complex portrayal of the post-9/11 condition. Especially, his trip to Valparaiso maps an alternative riskscape which differs considerably from New York and Lahore. In New York, the risk discourse, which is constructed and mediated through institutions such as politics and the media, represents the whole nation as being at peril targeted by transnational terrorism. This risk discourse gradually turns the city into a riskscape, which is marked by a growing sense of anxiety, patriotism, and hostility towards "the others". Conjuring Beck's concept of dark irony, the governments especially in the Global North try to solve new, uncertain risks with old methods which add to the citizens' sense of insecurity, anxiety, and uncertainty. For Ulrich Beck, "the narrative of risk is a narrative of irony" (2006: 329), and one of the "bitter ironies" is as follows: "in order to protect their populations from the danger of terrorism, states increasingly limit civil rights and liberties, with the result that in the end the open, free society may be abolished, but the terrorist threat is by no means averted" (2006: 330). Correspondingly, Changez, who is a well-educated, secular, religiously non-observant Princeton graduate with a high income, can be subjected to the security personnel's and ordinary people's racist and abusive attitudes. Therefore, his autodiegetic account of what has happened to him in the post-9/11 America contests the institutionalized risk discourse, which locates violence and fundamentalism only in the geographically distant, culturally different and politically unstable territories and justifies its politics of securitization at the expense of "an increasing readiness, even in the centers of democracy, to break with fundamental values and principles of humanity" (Beck, 2006: 341). Therefore, the novel charts alternative riskscape and insights into the socio-spatial experiences of individuals located at the "peripheries" of the United States. In so doing, it not only reverses the gaze and educates the reader, western ones in particular, about the multiple ways risks are manufactured and experienced, but also inquires about their own assumptions by requiring them to reflect on the complex causal relationships between various political, economic, social, and cultural processes.

References

- Abdurraqib, S. (2006). "Hijab Scenes: Muslim Women, Migration, and Hijab in Immigrant Muslim Literature", *MELUS* 31(4), pp. 55-70.
- Aldalala'a, N. and Nash, G. (2016). "Coming out for Islam? Critical Muslim Responses to Postcolonialism in Theory and Writing", *Islam and Postcolonial Discourse*, ed. Santesso E. – McClung, J. London: Routledge.
- Arnoldi, J. (2009). *Risk: An Introduction*. Cambridge, UK: Polity.
- Beck, U. (2002). *Ecological Politics in an Age of Risk*. Cambridge, UK: Polity.
- Beck, U. (2006). "Living in the World Risk Society", *Economy and Society*, 35(3), pp. 329-45.
- Beck, U. (2009a). "World Risk Society and Manufactured Uncertainties", *IRIS* 1(2), pp. 291-99.
- Beck, U. (2009b). *World at Risk*. Cambridge, UK: Polity.

- Braz, A. (2015). "9/11, 9/11: Chile and Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist*", *Canadian Review of Comparative Literature* 42(3), pp. 241-256.
- Cortiel, J. and Oehme, L. (2015). "The Dark Knight's Dystopian Vision: Batman, Risk, and American National Identity", *European Journal of American Studies* 10(2) n. pag.
- Hai, A. (2022). "H. M. Naqvi's *Home Boy* as a Response to Post-9/11 Islamophobia and an Implicit Critique of Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist*", *Ariel* 53(3), pp. 113-147.
- Hamid, M. (2008). *The Reluctant Fundamentalist*. London: Penguin Books.
- Kennedy, Valerie. (2018) "Changez/Cengiz's Changing Beliefs in *The Reluctant Fundamentalist*", *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 20(6). n. pag.
- Mizruchi, Susan. (2009). "Risk Theory and the Contemporary American Novel", *American Literary History*, 22(1), pp. 109-35.
- Müller-Mahn, H., Everts, J. (2013). "Riskscapes: The Spatial Dimensions of Risk", *The Spatial Dimension of Risk: How Geography Shapes the Emergence of Riskscapes*, ed. Müller-Mahn H.- Everts, J. London: Routledge.
- Perner, C. (2010). "Tracing the Fundamentalist in Mohsin Hamid's *Moth Smoke* and *The Reluctant Fundamentalist*", *Ariel*, 41(3-4), pp. 23-31.
- Soja, E. (2008). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places*. 1996. 2nd ed. Malden: Blackwell Publishing.
- van, Schalkwyk S. (2022). "Risky Business in Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist* and Joseph O'Neill's *Netherland*", *Journal of Commonwealth Literature* 57(3), pp. 703-721.
- Yates, J. (2003). "An Interview with Ulrich Beck on Fear and Risk Society", *Hedgehog Review*, 5(3), pp. 96-107.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atıf/Citation: İlhan, N. (2023). "Melanie Klein'in Nesne İlişkileri Kuramına Göre John Steinbeck'in Cennetin Doğusu İsimli Romanını İnceleme", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 501-521.

Nilüfer İLHAN*

Melanie Klein'in Nesne İlişkileri Kuramına Göre John Steinbeck'in Cennetin Doğusu İsimli Romanını İnceleme**

Analyzing John Steinbeck's East of Eden According to Melanie Klein's Object Relations Theory

ÖZ


İngiliz Psikanalistleri arasında yer alan ve Freud'un dürtü teorisinden etkilenen Melanie Klein (1882-1960), insanın kişilik yapısının, bebeklik/çocukluk çağında ilk olarak annesi ve sonrasında ailenin diğer bireyleri ile şekillendiğini ileri sürerek "nesne ilişkileri" kuramını ortaya koyar. Klein için nesne ilişkileri, beni/bebeği/çocuğu kendi içine kapandıktan kurtarıp onu dış dünyaya çağırarak ve sosyal bir varlık olmasını da sağlayan bir bilinç kazandırır. Klein, nesne ilişkileri kuramını geliştirirken; "bilinçdışı düşlem", "içe yansıtma", "bölme", "paranoid-şizoid konum", "depresif konum", "haset", "kıskançlık", "minnettarlık/şükran", "onarım" ve "oyun tekniği" gibi kavramlardan hareket eder. Bu bağlamda John Steinbeck'in (1902-1968) kardeş kıskançlığını konu edinen Habil ile Kabil mitinden yola çıkarak kaleme aldığı Cennetin Doğusu (1952) romanının, nesne ilişkilerinin incelenmesine uygun olduğu görülür. Romanda insanın bugünkü davranış biçimlerini anlamak için bebeklik döneminde annenin varlığının ya da yokluğunun ileri yaşamındaki tüm ilişkilere yansıdığını birbirinden farklı aile tipleri üzerinde görmek mümkündür. Bu çalışma, romandaki bebeklik ve çocukluk döneminde ailesinden sevgi alarak iyi nesnelere büyüyen bireylerin yanı sıra, ailesinden sevgi alamayan bireylerin nasıl bir davranış tarzı geliştirdiğini, aynı ailede yetişen kardeşlerin de doğuştan sahip olduğu iyilik ve kötülük gibi özellikleri nesne ilişkilerine ne şekilde yansıttığını temel alır.

Anahtar Kelimeler: Melanie Klein, Nesne İlişkileri, Freud, John Steinbeck, Roman.

ABSTRACT

Melanie Klein (1882-1960), who is among the British Psychoanalysts and influenced by Freud's theory of drive, puts forward the theory of "object relations", claiming that the personality structure of the human being is first shaped by his mother and later by other members of the family during infancy/childhood. For Klein, object relations provide a consciousness that saves me/baby/child from being introverted and calls them to the outside world and enables them to become a social being. Klein, while developing object relations theory; concepts such as "unconscious phantasy", "introjection", "division", "paranoid-schizoid position", "depressive position", "envy", "jealousy", "gratitude", "repair" and "play technique". it moves. In this context, it is seen that John Steinbeck's (1902-1968) novel East of Eden (1952), based on the myth of Abel and Cain, which deals with sibling jealousy, is suitable for examining object relations. In the novel, it is possible to see on different family types that the presence or absence of the mother in infancy is reflected in all relationships in her later life in order to understand the current behavior patterns of human beings. This study is based on how individuals who grow up with good objects by receiving love from their families during infancy and childhood in the novel, as well as individuals who cannot receive love from their families, develop a behavioral style, and how siblings who grow up in the same family reflect their innate characteristics such as goodness and evil to object relations.

Keywords: Melanie Klein, Object Relations, Freud, John Steinbeck, Novel.

* Doç. Dr. Yozgat Bozok Üniversitesi-Fen-Edebiyat Fakültesi-Türk Dili ve Edebiyatı, nilufer.ilhan@bozok.edu.tr  ORCID:0000-0001-6343-2220

**[Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 28.07.2023 Kabul Tarihi: 15.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1334330

Giriş

İngiliz Psikanaliz ve İngiliz Nesne Okulu'nun kurucu isimlerinden Melanie Klein (1882-1960), hekim olmamasına karşılık psikanalizme ilgi duyan, insanın kişilik yapısını, bebeklik/çocukluk çağında başta annesi olmak üzere aile ilişkilerinin şekillendirdiğini savunan ve yaşam boyu ilk nesnelere farklı ilişki biçimlerini yönlendirdiğini belirterek “nesne ilişkileri” kuramını ortaya koyan bir psikanalistir. Klein'in anne-bebek ilişkisinin gözlemine dayanan ve uzun bir analiz sürecini kapsayan bu kuramı sahiplenmesi, özel yaşamının bir yansıması olarak düşünülür. Çok çocuklu bir ailede büyürken annesi ve babasının kardeşlerine olan yaklaşma biçimi, kardeşlerini erken yaşta kaybetmesi, kendi ve arkadaş çocuklarının davranışlarına odaklanması nesne ilişkileri kuramının temelini atmasına ve geliştirmesine katkı sağlar. Çocukluğundan itibaren anne-çocuk ilişkisini gözlemleyen Melanie Klein'in düşüncelerini açığa çıkarması ve psikanalitik bağlamda dikkate sunmasında, Freud'un insan davranışlarını anlamak için çocukluğu, geçmişi ve bilinçdışını gerekli bir koşul olarak öne sürmesinin etkisi söz konusudur (Klein, 2014: 19). Bununla birlikte Klein, Freud'un 1905 tarihli “Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme” başlıklı çalışmasında yer alan dürtülerin insan davranışını biçimlendirdiği görüşünden etkilenir ve psikanaliz sahada Freud'un takipçisi unvanını alır. Buna karşılık Klein, Freud gibi haz ilkesini merkeze almak yerine, bebeğin davranışını belirleyen ilk etkenin anne ilişkisi olduğunu söyleyerek klasik dürtü kuramının varlık bulduğu ödipal üçgeni ikili bir zemine kaydırır. Ayrıca Klein, Freud'un yetişkinler üzerinde çalışıp serbest çağrışım yöntemiyle çocukluğa gitmesinin aksine, bebek ve çocuk davranışlarını yakın merceğe alır ve analizinin ana konusu hâline getirmekle Freud'dan ayrılır.

Klein, eşinin işi nedeniyle gittiği Macaristan'da Freud'un öğrencisi Doktor Sandor Ferenczi'nin yardımıyla psikanalitik ilke ve tekniklerini çocuk tedavisinde kullanır. Klein'in, 1914 yılında Freud'un “Düşler Üzerine” metnini yorumlaması onun psikanalizme merak duyması olarak yorumlanır (Habip, 2012: IX). 1919 yılında yayımladığı “Bir Çocuğun Gelişimi” isimli çalışması, psikanalitik çevrede büyük bir yankı uyandırır. Berlin Psikanaliz Enstitüsü'nden davet alan Klein, Freud'un yakın arkadaşlarından Karl Abraham'la tanışır ve çalışmalarını ilerletme olanağı yakalar. Ancak Klein'in hekim olmaması ve anne-çocuk ilişkisine getirdiği yorumlar, klasik psikanalistler tarafından kabul görmemesi ile sonuçlanır. Klein'in isminden söz ettirmesi ve çalışmalarına serbestlik tanınması ise İngiliz Psikanaliz Cemiyeti'nden aldığı davetle İngiltere'ye gitmesi ile gerçekleşir. Klein'in anne-çocuk ilişkisine dair yaptığı gözlemleri ve “ben”in oluşumunun ötekiyi gerekli kıldığına yönelik tespitleri “nesne ilişkisi” olarak tanımlanır. Klein'in ortaya attığı nesne ilişkileri kuramı, düşüncelerinin yayılmasına ve öncü isim olarak tanınmasına katkıda bulunurken ego kuramcısı olarak kendinden söz ettiren ve klasik dürtü tekniğini sürdüren Freud'un kızı Anna Freud ile karşı karşıya gelmesine de neden olur. Anna Freud'a göre bir bebeğin bilinçsiz zihnini analiz etmek çok da sağlıklı sonuçlar doğurmayacaktır. Bu nedenle “Klein'in çalışmaları bebek/çocuk psikanalizi hakkında insanların varsayımlarına ve inançlarına meydan okur. Çünkü pek çok kişinin tabu ve gizli kalmayı tercih edeceği insan deneyimini inceleme alanına çağırır” (Harris, 1997: 15). Buna karşılık Klein'in “her şeyden önce ilişki vardır” anlayışına dayanan “nesne ilişkileri kuramı” ya da “kişilerarası ilişkiler kuramı”, Ronald Fairbairn (1889-1964) ve Donald Winnicott (1896-1971) gibi çocuk psikanalistlerini de etkilemeyi başarmıştır.

Klein'in insan kişiliğini anne-bebek arasındaki bağla ilişkilendirdiği, insanın ileri yaşamında olumlu yahut olumsuz davranış modelinin ilk kökensele ilişki biçimine göre sergilendiğini belirttiği “nesne ilişkileri”, nesne/anne/öteki olmadan “benin” gelişiminden söz etmenin mümkün olamayacağına işaret eder. İçe yansıtılan bu ilksel nesne, “ben”de güvenli bir biçimde kök saldıgı sürece, olumlu kişilik ve sonrasında da kendilik gelişiminin temellerini atar. Nesne ilişkileri, beni/bebeği/çocuğu kendi içine kapanmaktan kurtarıp onu dış dünyaya çağırır ve sosyal bir varlık olmasını da sağlayan bilinçlilik hâli kazandırır. İnsanın henüz doğmadan anne karnında semiyotik bir yaşama sahip olmasının kendi dışında bir varlığı gerekli kılması, “benin” oluşumunun her aşamasında ötekinin önemini açığa çıkarır. Ben/bebek/çocuk; kendi dışında hem bağımlı hem de farklı olduğunu düşündüğü nesne ile ilişkisini içselleştirip fiziksel ve psikolojik büyüme sürecini başlatır. Emmek, tatmak ve koklamak gibi fiziksel ihtiyaçlarını anne ile geliştirip kendilik bilinci edinirken annenin yokluğunda ikame nesnesi olarak gördüğü emzik, biberon, oyuncak ve battaniye gibi nesnelere de ikili ilişkinin dışına çıkar. Bebeğin anne memesiyle başlayıp sonrasında diğer nesnelere girdiği ilişki biçimi, onun ileri yaşamını belirlemede öncü rol üstlenir. Klein'e göre bebekliğe ait tüm bu duygu ve düşlemler, zihinde iz bırakır; bu izler zamanla silinmez, saklanıp biriktirilir, etkin kalır, bireyin duygusal ve entelektüel hayatı üzerinde devamlı ve güçlü bir etki yapar (Klein, 2012: 219). Ödipal öncesi gelişim süreçleri ve ilişkileri üzerine yoğunlaşan nesne ilişkileri kuramı, insanın bebeklikten itibaren hem kendi dışında bir öteki hem de kendi içsel ötekiyle karşılaşma ve çarpışma durumunun oluşturduğu psikeye odaklanır. İç ve dış dünyadaki ötekilerin çarpışma ve karşılaşma anı ise Jung'un gölge olarak (Fordham, 2011: 64-67) nitelediği arketipten başka bir şey değildir. Klein, insanın içindeki ötekiyi ve karanlık tarafı temsil eden gölgenin, aynı zamanda kişinin arzu ettiği nesnelere kendisinin değil de yakın çevresinde bir başka kişinin sahip olduğunu görmesinin bebeklik döneminde ortaya çıktığını vurgular.

Anne ile bebek arasındaki ilişkilerin yaşamı mühürlediğini dile getiren Klein, nesne ilişkileri kuramını geliştirirken; “bilinçdışı düşünme”, “içer yansıtma”, “bölme”, “paranoid-şizoid konum”, “depresif konum”, “haset”, “kıskançlık”, “minnettarlık/şükran”, “onarım” ve “oyun tekniği” gibi kavramlardan hareket eder. Bebeğin ölüm ve yaşam dürtüsü gibi ikili karşıtlıklarla dünyaya geldiği düşüncesini savunan Klein, bu karşıtlıkların bebeğin düşlemini harekete geçirdiğini, saldırganlık ve güç istemi doğurduğunu belirtmekle diğer psikanalistlerden farklı bir yaklaşımda bulunur. Ona göre bebek, dış dünyada olan her şeyi düşleminde kendi içine almaktadır. Bebeğin dış dünyayla olan ilişkisini sağlayan unsur ise ağızdır. Ağız, sadece sütü almaya yarayan bir araç değil aynı zamanda dış dünyayı da içine almasını sağlayan ana kanalı oluşturur. Başlangıç olarak annenin memesi, daimi arzu nesnesidir ve bu yüzden içe alınacak ilk şeyi temsil eder. Anne memesine ağızla ulaşan ancak onu orada istediği ve yeterli seviyede bulamadığı zaman düşlemini harekete geçiren bebek, meme oradaymış gibi hayal eder yahut da saldırgan bir tavır sergiler. Bebeğin kurduğu “hoş düşlemler” gerçek doyuma eşlik eder, “yıkıcı düşlemler” ise engellemeler ve bunların uyandırdığı nefretle birlikte ilerler. Bebek, memeye ilgili olarak engellendiğini hissettiği anda düşleminde memeye saldırır. Zihninde memeye karşı kurduğu düşü, emme sırasındaki yıkıcı tavırları ile gösterir. Özellikle dış çıkarma dönemine yaklaştıkça, düşlemleri daha çok ısırma, koparma, çiğneme içerikli olup memeyi yok etme amacı taşır. Klein, bu analiziyle bugün yetişkinlerde görülen başkaları üzerinde iktidar kurmak ve saldırmak eyleminin kökenini bebekliğe bağlar. Bu bağlamda Klein, bebeğin yaşamda kalabilmek için nesne/anne üzerinde egemenlik kurma edimine yansıtılmalı özdeşleşim adını verir. (Aktaran Göka

vd, 2006: 48). Klein'e göre yansıtımlı özdeşleşim, bebeğin olumsuz ve eksik yanlarını anneye yükleyerek anneyi bu ihtiyaçları karşılamak için harekete geçirmek ve onun davranışlarını yönlendirmek demektir. Bebeğin hayatta kalma dürtüsü, bebeği hem kendi benliğine eklemekle hem de farklı bir varlık olarak düşündüğü annesine yaklaştırmakla nesne ilişkilerini kaçınılmaz kılar.

Klein, nesne ilişkileri kuramının temelini; bebeğin dünyaya geldikten sonra beslenmek için gereksinim duyduğu anne memesi ile başlatır. Freud'un, çocuğun ilk aşk nesnesinin anne memesi olduğunu belirtmesi, nesne ilişkilerinin kurulmasında anne ile çocuk arasındaki etkileşim ve bağın önemini ortaya çıkarır. Oral bir temasla ilişkiye geçilen anne memesi, besin kaynağı ve daha derin bir anlamda yaşamın kaynağı olmasının yanı sıra "benin çekirdeğini" oluşturur. Klein, arketipsel bir işlevi bulunan anne memesinin, bebekte haz sağlamanın yanı sıra, psikolojik bir erginlenmeye de katkıda bulunduğunu hatta bu doyumun cinselliğin ilk ifadesine karşılık geldiğini dile getirir (Klein, 2012: 219). Anne memesi, bebeğin doğum öncesinde anneye kurduğu sembiyotik yaşamın, doğum sonrasında devam etmesini sağlayan en güçlü nesneyi temsil eder. Bebek için dünyaya gelerek "yitik cennetini/anne rahmini" yitirmenin neden olduğu travmayı aşmanın yolu, fiziksel ve psikolojik olarak büyümesine yardımcı olan memeden geçer: "Böylece iyi meme içe yansıtılır ve benin parçası olur; başlangıçta annenin içinde olan çocuk şimdi anneyi kendi içine taşır" (Klein, 2014: 20). Melanie Klein, anne memesinin sağladığı sütün salt beslenme ihtiyacını gidermediğini aynı zamanda bebeğin düşlemini harekete geçirdiğini vurgular. Ona göre bebek, bütün içgüdüsel arzularını ve bilinçdışı fantezilerini anne memesine yükler.

Bebek, doyum sağladığı ve haz aldığı anne memesini, zihninde iyi meme-iyi anne şeklinde algılamaya başlar. Açlığını gideren ve güvenliğini sağlayan iyi anne memesini; cömertliğin, umudun, inancın ve korunmanın simgesine dönüştürür. Bebek, zamanında ulaşamadığı, yeterince doyum sağlayamadığı ve açgözlülük hissiyle yaklaştığı anne memesini ise kötü meme-kötü anne biçiminde algılayarak bilincinde bölünmeyi kaçınılmaz kılar. Klein, bebeğin bilincindeki bu bölünmeyi paranoid-şizoid konum olarak yorumlar. Başlangıçta inişli ve çıkışlı ruh hâlini sergileyen söz konusu konum, bebeğin ileride aile bireyleri olmak üzere dış çevreyle de ilişkisini belirleyecek ilk kökeni içinde barındırır. Bebeğin zihnine, bir nesnenin tümünden iyi yahut tümünden kötü olmadığı düşüncesi, memeden aldığı doyum ve doyumsuzlukla yerleşir. Doyum aldığında memeyi-anneyi sevgi, doyum alamadığında ise memeyi-anneyi nefret nesnesi olarak algılar. İsteddiği anda memeye ulaşamayan bebek, düşlerini harekete geçirir ve onu zihninde yok etme eyleminde bulunur. Buna karşılık düşleminde yok ettiği nesnenin yok olmasını arzu etmesi, bebeğin kendini suçlamasına neden olur. Klein'in depresif bir konum olarak adlandırdığı bu süreçte bebek, nesneye zarar verdiği korkusuna kapılır. Çünkü hem besin kaynağı hem de haz aldığı nesnenin iyi yönlerini bir kenara iterek düşleminde ona saldırdığı için suçluluk duygusuyla karşı karşıya gelir. Bu saldırıdan iyi nesnenin/memenin/annenin yok olduğunu, kendisinin ise kurtulduğunu düşünür. Ancak bu durumun yarattığı hoşnutsuzluk, bebeği iç dünyasında da nesnelere yok olduğu hissine götürerek onda tükenmişlik ve boşluk duygusu oluşturur. Bir yandan kötü nesne tarafından zulmedilme kaygısı ve bu kaygıya karşı geliştirilen belirli savunmalar, diğer taraftan da sevilen iyi nesneye duyulan özlem, bebeği depresif konuma sürükler. Klein'e göre bebeği bu düşüğü suçluluk ve depresif konumundan kurtacak durum ise zihninde yeniden iyi memenin varlığını kurmaktır: "Eğer bebek, yıkıcı düşlemlerinde annesini ısırarak ve parçalayarak yaralamışsa, kısa süre sonra parçaları tekrar bir araya getirdiği ve

annesini onardığı düşlemler kurabilir” (Klein, 2012: 233). Bebek kurduğu düşlemler aracılığıyla, annesinin kendisine iyi memeyi verdiğini, sevgiyle yaklaştığını, “kayıp cennete” tekrar kavuştuğunu, kötü ve zulmedici düşüncelerden uzaklaştığını hayal eder.

Klein’e göre bebeklik döneminde görülen bir başka davranış biçimini ise bebeğin yeterince doyum alamadığında, anneye ait olarak düşündüğü memeye karşı hasetlik beslemesi oluşturur. Bebek için meme ile özdeşleşen anne; iyi memeye ait olan sütü, sevgiyi ve şefkati kendine saklıyor ve dolayısıyla kötüleşiyor. Bu şekilde bebek, nefret ve haset duygularını kötü ve cimri olarak gördüğü memeye yönelerek zihninde bölünme ile karşılaşır. Klein’in analiz ettiği bebeğin duygu karmaşası yaşayan bu dünyası “iyi ve kötünün, sevgi ve nefretin ebedi mücadelesine sahne olan bir savaş alanı gibidir” (Soylu, 2020: 40). İnsandaki haset duygusunun ilk kökeni, bebeğin, sınırsız süt ve sevgi kaynağı olarak zihninde kodladığı anne memesine dayanır. Anne ile memeyi henüz ayıramayan bebek, annenin memeye sahip olduğunu ve haz nesnesini sınırsız kullandığını düşünerek haset duygusuna engel olamaz. Klein’in bebeğin anne memesine karşı haset beslendiğine dair düşüncelerinde, Freud’un penis hasedi yorumunun etkisi bulunur. Freud, penis eksikliğinin küçük kız çocuğunda uyandırdığı duygudan yola çıkarak kız çocuğunun kendinde olmayan bu uzva duyduğu imrenmeyi penis hasedi olarak yorumlar (Parman, 2021: 33). Klein ise bebekteki hasedin oluşum evresinin anne memesiyle başladığına işaret etmekle oral bir ilişkinin başladığı dönemi esas alır. Hasedin, bebekte anne memesine sahip olmak istemesinin saldırganlığı da ortaya çıkardığını ileri sürer. Bu noktada Klein hasedi “arzulanan bir şeyin başka birine ait olduğu ve bize değil de ona haz verdiği inancının sebep olduğu kızgın bir duygudur; istenen şeyi sahibinden çekip alma ya da bozma, kirletme amacı taşır” (Klein, 2014: 23) şeklinde yorumlar. Beslenme dürtüsüyle varlık bulan haset, salt anne memesine yönelik olması ile bir kişiye karşı beslenen öfke biçimini yansıtır. Bebeğin olumsuz ve yıkıcı düşlemiyle gerçekleşen haset, iyi memeden zevk almasını ve kendini güvenli bir kucakta hissetmesini de engeller. Melanie Klein, hasedin yedi ölümcül günahın sayılmasının birçok olumsuz duygunun da ortaya çıkmasında etkin bir rol aldığını söyleyerek bunun haklı psikolojik sebeplerle belirlendiğini ileri sürer. Ona göre haset, açgözlülüğü ve kıskançlığı da beraberinde getirir. Memeye annenin verdiği ölçüde değil tümünden sahip olmayı istemekle açgözlülüğünü ortaya koyan bebek, memeyi içselleştirerek denetimi sağlayacağını ve memede bulunan tüm iyiliğin kendine geçeceğini düşünür. Bilinçdışı yer alan açgözlülüğü ile memeyi boşaltmaya, kurutuncaya kadar emip tüketmeye ve tümüyle yutmaya yönelik bir isteğe sahip olur. Klein, hasetten beslenen kıskançlığın ise bebeğin iki kişiyle giriştiği ilişki biçiminde üçüncü kişinin araya girip “sevilen nesnenin kaybedileceğini” düşünerek nesne ilişkilerinde üçüncü bir kişinin varlığıyla belirdiğine vurgu yapar. Bu bağlamda anne ile bebek/çocuk arasına, babanın ve diğer kardeşlerin girmesi kıskançlık duygusunun oluşmasına neden olur.

Bebekte anne memesine karşı oluşan haset duygusunun tetiklediği kıskançlık, babanın anneye yaklaşmasıyla birlikte farklı biçime evrilir. Kimi bebek, babanın memeyi-anneyi elinden alacağından korkarak babayı kendine rakip olarak görmeye başlar. Klein, ilk altı aylık dönemde görülen bu kıskançlık hallerini Oidipus kompleksinin düz ve ters biçimlerinin ilk evresi olarak analiz eder. Erkek bebeğin anneye, kız bebeğin ise babaya karşı eğilimi Oidipus kompleksinin düz şeklini içerirken erkek bebeğin babaya, kız bebeğin ise anneye aşırı düşkünlüğü tersine dönmüş kompleksi açığa çıkarır (Klein, 2014: 42-43). Bebek, üçüncü bir nesne olarak gördüğü babayı, anne memesinin içine giren penis olarak düşlemekle onu düşman yahut rakip olarak

algılar. Besin kaynağının sadece kendisine ait olmadığını, baba gibi başkalarının da bundan faydalandığını düşünmesi bebeğin kıskançlık duygusunu artırır. Ancak bebeği bu olumsuz düşleminden kurtaracak kişi ise bebeğe sevgisini gösterecek ve onunla kurduğu ilişkiyi sağlam temeller üzerine attığını hissettirecek olan annesidir.

Klein, bebeğin annesinin yanında babası ve kardeşlerini gördükten sonra kıskançlık hissine sahip olmasının zamanla olumlu bir davranış biçimine evrileceğinin de altını çizer. Çünkü memeden-anneden başka hiçbir nesne ile iletişime geçmeyen ve memeyi-anneyi zihninde fetişleştiren bebek, başka nesnelere de varlığının farkına varır. Anne memesinin salt kendine ait olmadığını ve bundan başkalarının da faydalandığını düşünerek iyi nesnenin bölünebileceğini düşler (Klein, 2014: 43). Annenin bölünebileceğini düşlemesi kadar kendisinin de sahip olduğu sevgiyi başkalarına aktarabileceğini yahut onlardan da sevgi alacağını zihninde kurgulamaya başlar. Bebeğin sevgiyi anneden başka nesnelere kaydırması, oral bir haz elde ettiği annenin merkezi konumunu yitirmesi ile sonuçlanır.

Kıskançlık duygusuna sahip kız çocuğu ise zamanla ilk nesne anneden babaya doğru yönelerek babayı elde eden anneyi kendine rakip olarak görmeye başlar. Annesi gibi babaya ve babadan doğacak çocuklara sahip olmanın düşünüyü kurar. Bu şekilde anne memesine duyduğu hasedi, babanın penisine aktararak onu başkalarıyla paylaşmamayı arzular. Kız çocukta, annenin rolünü üstlenme düşüncesiyle kurulan özdeşlik, ona sorumluluk duygusu edinme ve “ben”ini yüceltme anlamını kazandırır. Ancak bu yüceltmeye haset ve kıskançlık duyguları eşlik ettikçe, babayı anneden korumak ve ona sahip olmak duygusu daha da güçlenir. Bu bağlamda kız çocuk, rakip olarak gördüğü anneyi, babadan kıskanarak onu penisten yoksun bırakmak ister. Klein, bebeklik sürecinde başlayan bir kadının diğer bir kadınla girdiği bu mücadelenin, ileride sevilen bir erkeğin yakınında bulunan tüm kadınlara yönelerek sürdürdüğünü ve hep bir zafer duygusu içerdiğini ileri sürer: “Böylece kızın daha sonra erkeklerle ilişkisinde yaşadığı her başarı, bir başka kadına karşı kazandığı bir zafer olur. Görünür bir rakip olmadığında bile geçerlidir bu, çünkü o zaman da rekabet erkeğin annesine [gelin-kaynana çatışmaları] yöneltilmiştir” (Klein, 2014: 46). Kimi kız çocuklarında ise anneye karşı hissedilen nefretin baba sevgisine yönelmesi, babayı iyi nesne konuma getirip anne nefretini azalttığı gibi başka nesnelere de ilişki biçimini çoğaltır.

Hasetlik duygusuyla baş etmek için mücadele veren bebek, kimi zaman nesneye/anneye/memeye zarar vermek, bozmak ve kirletmek yerine, onu kısmen de olsa idealleştirme yoluna gider. Ancak kırılğan bir sürece işaret eden bu idealleştirmede, nesnenin iyi olması da hasetlik duygusunu besler. Yeterli oral doyuma ulaşmadığını düşünen bebek, bu süreci atlatmak için genital bölgeye yönelerek arzu nesnesinin sağlayacağı doyumun peşine düşer. Melanie Klein'e göre doğumdan itibaren özellikle erkek bebeklerde genital arzu ile karşılaşılır. Anne memesinden yeterli doyum alamadığını düşünen bebek, oral doyumdan genital doyuma geçiş yapar. Erken bir dönemde yaşanan bu geçiş süreci, bebeğin zihnini ideal olan nesnenin ne olduğu sorusu ile karıştırır: “Orallikten kaçış üzerine kurulmuş bir genitallik güvensiz ve dengesizdir, çünkü oral hazın sakatlanmasından doğan kuşku ve hayal kırıklıkları da bu genitallığe devredilmiştir” (Klein, 2014: 40). Klein için nasıl ki yetişkinlerdeki saldırganlık, aç gözlülük, kıskançlık ve ölüm-kalım dürtüsü meme ile başlıyorsa, yoğun bir libido duygusu da memeden yeterince beslenemeyen erkek bebeğin oraldan genital kaymasıyla kendini açığa çıkarır.

Bebeğin idealleştirme hedefi güderek kendi bedenine yahut babası ve kardeşleri gibi yeni nesnelere yönelmesi, anne sevgisini alabileceği “ikame nesne” arayışından kaynaklanır. Yeni

nesnelere hem haset ettiği hem de kıskandığı annenin eksikliğini ve onu yitirmenin oluşturduğu boşluğu doldurma çabasından başka bir şey değildir. Bu bağlamda yeni nesnelere, sevgi ve şükran duygusunun gösterileceği varlıklara dönüşür. Babaya ve diğer nesnelere yönelme, aynı zamanda annenin-memenin değersizleştirilmesini beraberinde getirir. Değersizleştirilen nesne, haset duyulacak nesne olmaktan çıkar. Bebek, değersizleştirme duygusuna sahip oldukça idealleştirdiği ve ikame nesnesi olarak gördüğü birçok nesneyi de değersizleştirmeye başlar. Klein, bebeğin hasede karşı geliştirdiği savunma yöntemleri olarak ileri sürdüğü değersizleştirme yanına hasedin tersine çevrilmesini de ekler. Hasedi tersine çevirme yöntemi, ileriki yaşlarda kişinin kendi başarısının, sahip olduklarının ve iyi talihinin başkalarının hasedini kendi üzerine çekmesidir. Başkalarında ve özellikle de sevilen nesnelere haset uyandıracakı korkusuna ve suçluluk duymasına neden olur (Klein, 2014: 67). Böylece kişi/ben, başkalarında haset oluşturacakı korkusuyla elde ettiği başarılarından, zaferlerinden ve sahip olduğu nesnelere zevk almayı bir kenara bırakarak bu düşünceleri içinde barındıran kişilere karşı kızgınlık hissetmekle hasedi kendi benliğine yerleştirir.

Memeden yeterince doyum alamayan ve haset duygusu güçlenen bebeklere karşılık, memeden zamanında beslenen, sevgi ve şefkat duygularını içselleştiren bebekler ise memeyi iyi nesne olarak algılamakla şükran duygusuna sahip olurlar. Şükran, bebeğin ilk nesne olan anneden başlamak üzere ileride yaşamına girecek olan diğer nesnelere iyiliği ve güzelliği görmesini sağlayan, kişiliğin ve kendiliğin olumlu yapılanmasına katkı sunan bir duygudur. Bebekte güçlü bir şükran duygusunun oluşmasını; nesnenin/annenin onu memnun etmesi, sütüyle zevk vermesi, sarılması, okşaması, oyun oynaması, konuşması ve gülümsemesi sağlar. Bebek için iyi annenin verdiği süt, onu ölüm dürtüsünden koruyan eşsiz bir armağan olarak görülür. Bebek, ihtiyacı olan sütü, sevgiyi, şefkati aldıkça ve güveni hissettikçe şükran duygusunu da sağlamlaştırır. Klein, bebeğin süttten aldığı zevkin Freud'un "bebeğin süt emmekten duyduğu mutluluğun cinsel doyumun ilkörneği" (2014: 31) olduğu görüşünü hatırlatarak şükranın sevgi ve aşk ilişkilerine de yansıdığını dile getirir. Klein, bebekte süt emmekle sağlanan şükran duygusunun aşk ve sevgi ilişkilerinin kökenini ileri sürmekle de (2014: 31) nesne ilişkilerine aşk bağlamında yaklaşan Otto Kernberg'i etkiler.

Melanie Klein'in bebeğin psikolojisini, anne memesi üzerinden gözlemleyip insanın ilk kökensel davranışlarını anne ile bebek arasındaki ilişki üzerinden açıklamasıyla birlikte, çocuğun da bilinçdışını ortaya çıkarmak ve bastırılmış deneyimlerine erişmek için oyun analizi yöntemini kullanması oyunu kavramlaştırmasını sağlar. Psikanaliz tarihinde nevroitik korkuları olan bir çocuğun bilinçdışını oyunla değil de ailesi ve kendisiyle konuşarak yüzeye çıkarma yöntemi Freud'un beş yaşındaki bir çocuğu analiz ettiği *Küçük Hans Vakası* (1909) ile başlar. Bu çalışmada Freud, çocuğu hem konuşarak hem de rüyalarından hareket ederek serbest çağrışım yöntemini kullanır. Klein'in oyunla çocuğu analiz etme yönteminde ise Freud'un söz konusu çalışmasıyla birlikte *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (1907) başlıklı çalışmasında "çocuğun en sevdiği ve üzerinde en çok durduğu uğraş oyundur. Oyun oynayan bütün çocuklar, oynadıkları oyunlarla kendilerine özgü bir dünya yaratır; daha yerinde bir deyişle, yaşadığı dünyanın nesnelere kendi beğenisine uygun olarak kurduğu yeni bir düzen içine yerleştirir" (Freud, 2012: 104) sözlerinin etkisi bulunur. Klein'e göre de çocuk, oyunlar yoluyla düşlerini, arzularını ve aslında yaşadıklarını sembolik bir yolla dile getirir. Böylelikle çocuk, adeta rüyalarda alışık olduğumuz benzer dili, benzer arkaik ve filogenetik olarak edinilmiş ifade biçimini kullanır

(Klein, 2020: 31). Melanie Klein için çocuğun oyunu ve oyunda kullandığı nesnelere aslında rüyalar gibi yorumlanmalıdır. Çocuk kendini en iyi ifade ettiği araç olan oyunda konuşur, hareket eder, kendi ve ailesi ile ilgili ipuçlarını nesnelere ve oyunda kurduğu evren üzerinden gösterir. Klein, bu noktada masasının üzerine tahtadan küçük adam ve kadınlar, arabalar, at arabası, motorlu araçlar, trenler, hayvanlar, oyuncak bloklar, evler, aynı zamanda kâğıt, makas ve kalem koyar. Çocuğun hangi nesneyi aldığı ve onu nasıl konuşturduğunu analiz ederek çocuk ve ailesi hakkında çıkarımlarda bulunur. Oyunu; çocuğun bilinçdışını, kaygılarını dışarı çıkaran eylem ve nesne ilişkilerini dikkate sunduğu bir gösterge olarak değerlendirir. Bu anlamda oyunu serbest bir çağrışım alanı olarak düşünüp yönlendirme ve kurallı bir şekilde oynanması eyleminin dışına çıkar.

Klein'in çocuk psikanalizine dair gerek oyunlarda gerekse gözlemleri sonucunda ortaya koyduğu noktalardan biri de annenin yokluğu sırasında kaygıya kapılan çocuğun düşleminde iyi ve kötü imajlar hayal etmesidir. Bir çocuğun periler veya Noel Baba gibi hayali yardımcı figürlere olan inancı, onun kötü imago korkusunu gizlemesine ve üstesinden gelmesine yardımcı olur. Klein, küçük çocukların yalnız olduklarında özellikle geceleri büyücüler, cadılar, şeytanlar ve ürkütücü hayvanlar gibi nesnelere kuşatılmış gibi hissettiklerini gözlemler. Klein'e göre karanlıkta yalnız kalmaktan korkan ya da oyuncak gibi bir nesneye ihtiyaç duyan çocuk, annenin geri dönemeyeceğine inandığı için yaşadığı kaygıyı sergiler (Harris, 1997: 29). Söz konusu kaygı; iyi-kötü, karanlık-ışık, güneş-gölge gibi zıtlıklar ile var olan gölge arketipine işaret eder.

Sonuç olarak Melanie Klein'in, insanın kişilik yapısının bebeklik ve çocuklukta nesnelere oluştuğunu ileri sürdüğü nesne ilişkileri kuramı, hem çok tartışılır hem de getirdiği farklı yorumlarla yakından takip edilir. Yaşamın her aşamasında ilişkilerin var olduğunu savunan nesne ilişkileri kuramı, "ben" in fiziksel ve psikolojik gelişiminde, sağlıklı bir birey olarak toplumda gösterdiği davranış biçimlerinde bu ilişkilerin gerekli olduğunu altını çizerek. Nitekim insanın bebekken annesi, babası ve kardeşleriyle giriştiği ilişki ve bağlanma şeklinin sonrasında arkadaşça, karşı cinse ve Tanrıya yönelerek devam etmesi, nesnesiz bir yaşamın var olamayacağını kanıtı olarak yer alır.

1.Melanie Klein'in Nesne İlişkileri Kuramına Göre John Steinbeck'in Cennetin Doğusu Adlı Romanının İncelenmesi

John Steinbeck'in (1902-1968), Habil ile Kabil mitinden yola çıkarak kaleme aldığı ve "diğer yazdığım tüm kitaplar bu kitap için bir pratikti" şeklinde ifade ettiği *Cennetin Doğusu* (1952) adlı romanın kurgusu, insanda iyilik ve kötülük olgusunun nesne ilişkileri ile belirlendiği anlayışına dayanır. Melanie Klein'in insanın bugünkü davranış biçimlerini anlamak için bebeklik döneminde annenin varlığının ya da yokluğunun ileri yaşamındaki tüm ilişkilere yansıdığı dile getirdiği düşünceleri, romanda birbirinden farklı aile tipleri üzerinde kendini gösterir. İyi nesne/iyi anne ile büyüyen karakterlerin yanı sıra, iyi nesne/iyi anne ile büyümeyen ve hep bir iyi nesne açlığı çeken, bu açlığı kimi zaman karşı cinsle kimi zaman kötülük yaparak gidermeye çalışan karakterler bir araya gelir. Bir ailede iyi nesneyi kaybeden ve onun yerine ikame nesnesini koymaya çalışan bir kardeşin nesnelere ile iyicil bir ilişki biçimi geliştirmesine karşılık diğer kardeşin haset, kıskançlık, yansıtılma özdeşleşim, paranoid-şizoid ve depresif bir tavır sergileyerek kötücül duygularını açığa çıkarmasında da genetiğin etkisi söz konusu edilir. Bu bağlamda yazar, ailede nesne ilişkilerinin ortaya çıkardığı haset ve kıskançlık gibi duyguların, ilk kökensel örneği olarak Habil ile Kabil mitine gönderme yaparak insanın bilinçdışında bu arketipin

yer ettiğine işaret eder. Nitekim romanda yer verdiği “[h]ikâyemiz tek bir hikâye. Bütün romanlar, bütün şiirler, içimizdeki hiç bitmeyen iyi-kötü çekişmesi temeli üzerine kuruludur” (Steinbeck, 2017: 455) cümleleriyle Melanie Klein’in bebeğin süt emme döneminde kendi içinde iyi ve kötünün mücadelesini verdiği yöneltmiş düşünceleri ile özdeşlik kurar.

Bu çalışmada ise bebeklik ve çocukluk döneminde iyi nesne ile büyüyen bireylerin yanı sıra iyi nesne ile büyüemeyen bireylerin nasıl bir davranış tarzı geliştirdikleri, aynı ailede yetişen kardeşlerin de doğuştan sahip olduğu iyilik ve kötülük gibi özelliklerini nesne ilişkilerine ne şekilde yansıttığı değerlendirilecektir.

1.1. İyi Nesne İlişkilerinin Aileye Yansıması Olarak Samuel Ailesi

Romanda iyi nesne ilişkileri, Kuzey Kaliforniya’daki Salinas Vadisi’nde yaşayan Samuel Hamilton’ın ailesi üzerinden verilir. İyi bir anne ve iyi bir babanın biçimlendirdiği ilişkilerin başta çocuklar olmak üzere topluma da olumlu şekilde yansıdığı vurgulanır. Dürüstlüğü, çalışkanlığı ve bilgeliği ile tanınan Samuel Hamilton, İrlanda’dan Kaliforniya’ya göç eden ve geleneği de devam ettiren bir babadır. Kafası icatlarla ve bedeni enerji ile dolu olan Samuel; iyi bir eş, iyi bir baba, iyi bir demirci, iyi bir marangoz ve iyi bir komşudur. Fiziksel yetenekleri ile birlikte isteriyi yatıştırmakta, korkuya kapılmış çocukları sakinleştirmekte ve kadınların doğumuna da yardım etmektedir. Komşuları, tatlı dili ve şefkatli ruhu olan “Samuel’in dünyayla, dünyanın ne düşündüğüyle, Salinas Vadisi dışında gelişen şiir ve felsefeyle ilgili anlattıklarını dinlemeye bayılırlar” (Steinbeck, 2017: 16). Samuel’in, ailesinde ve çevrede can sıkıcı bir durumla karşılaştığı zaman sorunları çözmeye çalışmasında ve rehberlik yapmasında “yüce birey” gibi arketipsel bir özellik bulunur. Samuel’in aslında çocuklarının ve çevredeki yetişkinlerin kendisine her ihtiyaç duyulduğunda yardıma koşması ve insanlarda güven uyandırması, nesne ilişkileri kuramında bebeğin iyi anneyle olan ilişkisini anımsatır. Samuel’e göre karakteri daha sönük olan eşi Liza ise sıkı ahlâk ve görgü kurallarını sahiplenen, basit ve güzel yemekler yapan, evin ve çocuklarının bakımına dikkat eden, kutsal kitabı okumaktan zevk alan bir kadındır: “Liza iyi bir kadın olduğu ve iyi çocuklar yetiştirdiği için herkesten saygı görüyordu. Başı her yerde dikti. Kocasını, çocukları ve torunları ona saygı gösterirdi” (Steinbeck, 2017: 52). Dört oğlan ve beş kız çocuk doğuran, evi bir yuvaya dönüştüren Liza’nın yaşamında, eşiyle anlaşmazlığa yer olmadığı gibi çocukları arasında da çatışmanın, huzursuzluğun ve gerilimin olmadığı görülür. Melanie Klein’in nesne ilişkileri kuramında belirttiği gibi bebeğin içindeki yıkıcı dürtüleri değiştiren ve dengeleyen anne olduğu düşünülürse (Masterson, 2014: 234) Liza’nın da böyle bir işlevinin olduğu açıktır. Samuel ile birlikte çocukları arasında dengeyi sağlayarak kıskançlık ve haset duygusunun oluşmasına engel olur. Çocuklarında ortaya çıkmayan kıskançlık ve haset duyguları, iyi nesne ilişkilerini kendilerine sunan anne ve babanın yönlendirmesinin yanı sıra, onların anne ve babaya ait olan iyilik yapmak gibi kalıtsal özelliği de almalarının etkisi söz konusudur. Samuel ve Liza’nın çocukları ile sevgi ve güvene dayalı ilişki biçimi, çocuklarının büyümesi, hayata atılması, evlenmelerinden sonra da onları takip etmek ve yanlarında olmakla devam eder. Çocukları da anne ve babalarından aldıkları olumlu davranış modellerini çevrelerindeki ilişkilere yansıtırlar. Kızlarından öğretmen olan aynı zamanda da romandaki anlatıcının annesi Olive; yetenekli, çalışkan, isminden söz ettiren ve öğrencilerine fedakârlıkta bulunan bir kişiliğe sahiptir. Tek çocuğu olan anlatıcıya karşı da hem şefkatli hem de otoriter bir eğilim sergiler. Samuel ve Liza’nın kızları Una’nın ölümü, aileyi çok üzmesine rağmen hep birlikte hayata tutunmaya çalışırlar. Çocuklarının “baba ocağına” geldikleri zaman kendilerine sevgi ve merhametle

yaklaşan anne ve babalarının olumlu davranış biçimiyle karşılaşmaları; onların zorluklar, acılar ve kayıpların üstesinden gelmelerine yardım eder.

Samuel ve Liza'nın çocuklarına karşı geliştirdikleri olumlu ilişki biçimleri, aileleri dışında komşularına da yansımakla onların iyi nesne olarak konumlanmasını sağlar. İyiliği, güzelliği ve yardımlaşmayı komşularıyla olan ilişkilerinde devam ettirmekle olumlu davranış modellerinin yayılmasını amaç edinirler. Liza, komşusu Adam'ın eşi Caty doğum yaptıktan sonra Samuel'in "burada bir kadın eline ve bir kadının net görüşüne ihtiyacımız olduğunu söylersin. O [Liza] bu mahsene ışık tutar" (Steinbeck, 2017: 218) sözlerinin kendisine ulaşmasının ardından Traskların evine gelip bir hafta boyunca temizlik yapar ve ikizlere bakar. Kötü nesne ve kötü anne olarak kurgulanan Caty'nin çocuklarına annelik yapmayacağını, onları emzirmeyeceğini ve yuva kuramayacağını da anlar. Caty'nin etrafa kötü bir enerji yaydığını hissetmekte de gecikmez.

Liza'nın evine ve çocuklarına olan bağlılığı, iyi nesne olarak hep yerini koruması Samuel öldükten sonra da aileyi bir arada tutmasıyla devam eder. Çocukları, evlenmesine ve başka yerlere taşınmasına rağmen eve her geldiklerinde Liza'yı evde bulmak ve onun yemeklerinden tatmakla geçmişe giderek belleklerini canlı tutarlar. Onlara göre Liza; aileyi dağılmaktan kurtaran, ayakları yere sağlam basan, inancından asla ödün vermeyen bir "direnc abidesi"dir. Liza'nın, nesne ilişkileri kuramcılarında olan Winnicott'un deyişiyle "yeterince iyi annelik" rolünü yerine getirmesi, çocuklarının "kendilik" değerlerine sahip olması ve benliklerini kurması ile karşılık bulur.

1.2. Kötü Nesne İlişkilerinin Aileye Yansıma Biçimi Olarak Trask Ailesi

1.2.1. İlk Nesilde Habil ile Kabil'in Yazgısı: Cyrus-Adam-Charles Üçgeni

Samuel ve Liza Hamilton'ın sevgi, şefkat, güven ve anlayışı içine alarak geliştirdikleri iyi nesne ilişkilerini kurma becerisi; Trask ailesinin her iki neslinde de iyi nesnenin başat bir unsurunu temsil eden kadınların/annelerin eksikliği, yetersizliği ya da kaybı ile babaların sert mizacından dolayı gerçekleşemez. Anne ile babanın karakteri arasındaki uyumsuzluk, ilgilerini birbirine ve çocuklarına vermelerine engel olup başka nesnelere ve uğraşlara kaydırır. Çocukların ise annenin sevgisine, şefkatine ve ilgisine ihtiyaç duyup büyümeleri, çocukları ikame nesnesi olarak babaya ve karşı cinsine yönelerek haset, kıskançlık, paranoid-şizoid ve depresif konumla onları karşı karşıya getirir. Askerliği ve disiplini çok seven Cyrus, karakteri pek de kendine yakın olmayan içine kapanık ve dindar bir kadın olan Mrs.Trask ile evlenir; bu evlilikten Adam adında bir erkek çocuk dünyaya gelir. Anne Mrs. Trask; sevgisini, şefkatini ve ilgisini yeni doğurduğu bebeğine vermek yerine, nesne ilişkilerinde yetişkin bir bireyin inanma, bağlanma, güvenme, sevmeye ve sevilme ihtiyacına karşılık gelen ve ilk nesne anneyi çağrıştıran Tanrı'ya yönelir (Nyquist, 2013: 18). Anne Mrs. Trask'ın Tanrı inancı, gündelik yaşamının her alanına yansiyarak adeta bebek ile anne arasındaki ilişkiyi anımsatır. Mrs Trask, Melanie Klein'in bebeğin anneye haksızlık yapıp da kendini suçladığı süreci, depresif bir konum olarak adlandırmasının örneğini Tanrı'ya kendisini affettirmek için kurban istediğini düşünerek intihar etmesi ile gösterir. Askerden bir bacağı kesik olarak gelen Cyrus ise bebek Adam'ın psikolojik ve fiziksel ihtiyaçlarını gidermeyi bilmediğinden bu ihtiyaçların giderilmesi için sessiz ve silik bir karaktere sahip komşusunun kızı Alice ile evlenir. Hayatı salt düzen ve disiplin olarak gören, baskın bir mizacı olan Cyrus için kadın; ev, temizlik, yemek ve annelik gibi toplumsal cinsiyetçi kodlarla değerlendirilen varlıktır. Alice, Cyrus'un kendisinden beklediği toplumsal cinsiyete dayalı bu eylemlerin çoğunu yerine getirmekle birlikte çocuğun ihtiyacı olan sevgi, şefkat ve tebessümü vermeyerek iyi nesne ilişkisi

kuramaz. Alice'in eşi ve üvey oğluyla geliştiremediği nesne ilişkisi, Adam'dan bir yaş küçük olan ve kendi doğurduğu Charles'a karşı da kayıtsız tumumuyla devam eder. Çocuklar arasında ayırım yaptığı, yakındığı, kavga ettiği, ağladığı ve güldüğü görülmemiştir. Bu bağlamda Alice, her iki çocuğun ihtiyaç duyduğu iyi nesneyi temsil eden anne yerine, sanki onlara bakmaya gelen bir bakıcı gibidir.

Adam ve Charles kardeşler büyümeye başladıkça, mizaçları arasındaki farklar da aile ilişkisinde kendini gösterir. Adam'ın itaatkâr, sessiz, şiddetten, münakaşadan ve gerginlikten kaçan bir çocuk olmasına karşılık bir yaş küçük olan Charles, babası gibi sert, rekabetçi, becerikli, güçlü ve kıvrak zekâlı bir karaktere sahiptir. Charles bu özellikleri ile ağabeyi Adam'ı çevredeki çocuklara karşı korumakla aslında ondan üstün olduğunu göstermenin peşindedir. Adam ise Charles'ın bu koruyucu tutumundan çok hoşlanır ve kardeşine olan bağlılığını her geçen gün artırır. Charles'ın dışarıya karşı Adam'ı korumaya ve onun davranışları üzerinde tahakküm kurmaya çalışması, Melanie Klein'in "yansıtma özdeşleşim" adını verdiği kavram ile ilişkilendirilebilir. Charles, bu baskın ve koruyucu tutumu ile Adam'a ağabeyiymiş gibi davranır. Adam'ın kardeşi Charles'a karşı olan bağlılığı, bebeklik döneminde anneyi yitirmesi ve onun bıraktığı boşluğu kardeşi ile doldurma çabasından kaynaklanır. Kardeşi onun için anneden alamadığı sevgi, güven ve şefkat ile özdeşleşen ikame nesnesine dönüşür. Ancak Adam'ın bir gün mutfığa gizlice girdiğinde kendisinin farkına varmayan üvey annesi Alice'in bir çorabı yamaması sırasında gülümsediğini görmesi, bekleğinden beri ihtiyacını hissettiği gülümseyen anne yüzüne ne kadar özlem duyduğunu açığa çıkarır. Büyük bir şaşkınlık geçiren Adam'ın buradan çıkıp çocukluğunda yaptığı gibi bir ağaç gövdesinin arkasındaki korunaklı yere gitmesi, anne rahmine sığınmayı temsil eder. Kendini dışarıda güvensiz ve sevgisiz hisseden Adam için bu korunaklı mekân, dışarının tekinsizliğine karşılık arketipsel olarak bilinçdışında yer alan iyi nesneye/iyi anneye duyulan özlemin dışa yansımasıdır. Dolayısıyla Alice'in tebessümü, Adam'ın iyi anne ile ilgili hissettiği imgelerin ortaya dökülmesine neden olur: "Adam belli etmeden çekildi ve evden çıkıp, ağaçlığa, iyi bildiği bir ağaç gövdesinin arkasındaki korunaklı yere gitti. Korucuyu köklerinin arasına iyice yerleşti. Ayrıca ona sancılı bir özlem duyuyordu, tutkulu alev alev bir özlem. Kendisi ne olduğunu bilmiyordu, ama uzun süre yaşadığı yoksunluklar, kucaklanma, pırpışlanma, okşanma yoksunluğu, memeye, yumuşak bir kucağa, sevgi ve şefkatin ses tonuyla tatlı endişe hissine duyduğu açlık-bunların hepsi tutkusunun birer parçasıydı ve o bunu bilmiyordu, çünkü bir şeylerin var olduğunu bilmiyordu, dolayısıyla nasıl özleyebilirdi" (Steinbeck, 2017: 28).

Adam, Alice'in gülümsemesinin onda oluşturduğu hazza karşılık Alice'in elinin değdiği yerlere gizlice hediyeler bırakarak "şükran duygusunu" gösterir. Yılların geçmesiyle birlikte Adam ve Charles kardeşlerin aralarındaki sevgi de Charles'ın Adam'ı zayıf ve güçsüz biri olarak görüp çevreye karşı korumanın getirdiği üstünlük ile devam eder. Ancak onay ve üstünlüğe dayalı bu ilişki biçimi, bir oyunda Adam'ın Charles'ı yenmesinin ardından hasedi ve ardından şiddeti beraberinde getirerek bozulur. Adam karşısında yenilgiye alışık olmayan Charles için bu durum kabul edilebilir bir şey değildir. Charles'ın kardeşine olan hasetlik duygusunun öfke ve nefrete dönüşmesi, elindeki çubukla onu dövmesi, sonrasında tekmelemesi ve kaburgalarını kırması ile sonuçlanır. Charles'ın bu tepkisi, kendine ait olan yenme ve zafer duygusunun kardeşine geçtiğini düşünerek onu yok etmek ve bozmak istemesine neden olan haset duygusundan kaynaklanır. Charles'ta ağabeyi Adam'a karşı haset ve kıskançlık, oyunla birlikte ortaya çıksa da aslında babanın sevgisini kazanmak için yaptığı eylemlerle kendini belirgin kılar. Charles, annesi

olmasına rağmen ondan yeterli doyum alamamanın getirdiği boşlukla, babaya yönelir ve onu idealleştirmekle iyi nesne konumuna getirir. Ancak Charles, babasının kendisini değil de Adam'ı çok sevdiğini ve aralarına Adam'ın sevgisinin girdiğini anlamakta gecikmez. Adam'a "onu elimden almaya çalışıyorsun! Nasıl beceriyorsun bilmiyorum" (Steinbeck, 2017: 37)" diyerek sevilen bir nesnenin kaybından duyulan endişeye kapılarak Adam'ı kıskandığını açığa vurur. Babasını mutlu etmek için "bir araba dolusu odun kesip" aldığı çakıyı babasının kullanmadığını, önemsemediğini ancak Adam'ın babasına hediye ettiği köpeği ise yatak odasına kadar soktuğunu ve iyi nesne babanın olumsuz bir eylem sergilediğini düşünerek bilincindeki bölünmeye engel olamaz. Babaya sunulan hediyeler, bir gösterge biçiminde yer alır ve birinin beğenilip diğerinin beğenilmemesi ile Habil ile Kabil mitine bir gönderme yapılarak ilk arketipsel örneğe gidilir. Mite göre Tanrı, Âdem'in çocuklarından Habil ile Kabil kardeşlerin sunduğu hediyeler arasında bir ayrımcılık yapar ve kıskançlığın ortaya çıkmasına neden olur (Steinbeck, 2017: 294-295). Charles da çok sevdiği babasının hediyeler üzerinde ayrımcılık yaptığını düşünüp kendisini şiddete, kıskançlığa, günaha ve kötülüğe sürükleyen nesne olarak babasını görmekle paronoid-şizoid bir tavır sergiler. Charles'ın Kabil ile olan diğer bir benzerliği de tarladaki taşı sökerken çubuğun suratına değmesiyle alnında oluşan izle kendini gösterir. Nitekim mitte Kabil'in de kardeşini öldürdükten sonra Tanrı'ya alındaki izden dolayı herkesin kendisini tanıyacağı ve öldüreceği bilgisine yer verilir.

Charles'ın Adam'ı kıskandığının farkında olan baba Cyrus, Adam'ın hayattaki zorluklarla baş etmesi ve kendini koruması gerektiğini düşünerek onu askere gönderir. Cyrus, askerliği hayatta deneyimi olmayan, kavgadan ve şiddetten kaçan Adam için yeni nesne ilişkileri geliştirebileceği bir kurum olarak görür. Ona göre askerlik Adam'a nesne ilişkilerinde kişinin kendine güvenini sağlaması olarak nitelenen "kendilik değerlerini" kazandıracaktır. Adam, beş yıl gibi uzun bir süre askerlik yapar ve gerekli olmadığı müddetçe şiddetten uzak durmaya çalışır. Adam askerdeyken babası Cyrus, Washington'da yüksek bir mevkide iş bulup çiftlikten ayrılır, Charles ise çiftlik işleriyle uğraşır. Sevgi nesnesi arayışı içinde olan Charles, kardeşi ve babasının yokluğunda oluşan boşluğu, annesiyle gidermek yerine hayat kadınlarıyla birlikte olarak doldurmaya çalışır. Söz konusu kadınların güçsüzlüğü, zayıflığı ve düşkünlüğü güçlü bir baba figürü karşısında aldığı yenilgiyi ona unutturur. Askerliği biten Adam da aile sıcaklığını görmediği çiftliğe dönmek yerine bilinçsizce şehirleri gezerek günlerini geçirmeye çalışır. Ancak babasının ölmesi, kendisine ve kardeşine yüklü bir miras bırakmasının ardından çiftliğe gelir ve Charles ile birlikte yaşamaya başlar. Anne ve babalarını kaybeden iki kardeş, çiftlik evini yuvaya dönüştürmeyi başaramazlar. Anne ve baba eksikliğinden doğan otoritesizlik, onların ev yaşantısında düzensizliğe ve nesnelere hoyratça kullanmalarına neden olur: "Çiftlik evinin etrafı güzel değildi- hiçbir zaman güzel olmamıştı. Etrafta çerçöp vardı, bakımsızdı, köhneydi, gelişigüzel; hiç çiçek yoktu, yere kâğıt ve tahta parçaları saçılmıştı. Evin kendisi de güzel değildi. Barınmak ve yemek pişirmek için yapılmış sağlam bir kulübeydi. Çiftlik de, ev de kasvetliydi, sevilmemiş, sevgisizdiler. Özlenecek, dönülecek bir ev, bir yer değildi" (Steinbeck, 2017: 75). Dolayısıyla iyi nesne ilişkilerinin yaşanmadığı ev, iki kardeş için boşluğa, tükenmişliğe ve köksüzlüğe işaret eden kaotik bir mekâna dönüşür.

Uzun yıllar çiftlik evinde yalnız yaşayan iki kardeşin kendilerine göre geliştirdikleri yaşam tarzı, yaralı bir hâlde evlerine sığınan Caty Ames adlı bir genç kadının gelişiyi birlikte bozular. Kadınlar hususunda deneyimi olan Charles, Caty'nin bir hayat kadını olduğunu anlamakta

gecikmez, onu sevmediğini Adam'a söyler. Evlerinde ilk kez bir kadınla yaşayan, ona hemen bağlanan Adam ise kardeşinin aksine Caty'le özel ilgilenir ve ona hizmet etmekten mutluluk duyar. Adam için Caty, bekleğinden beri sevgi açlığı çektiğı ve bilinçdışında yer edinen anima arketipinin karşılık bulduğu varlık olarak görülür. Adam; Caty'ye kötü, çirkin ve lekeli olan bir şeyi yakıştıramayıp onu sevgi, şefkat, temizlik ve iyilikle ilişkilendirir. Caty'den aradığı sıcaklığı, istediğı ilgiyi ve özlemini çektiğı sevgiyi tam olarak alamasa da yıllarca bilinçdışında inşa ettiği kadının karşısına çıktığı sanrısına kapılıp ona çok hızlı şekilde bağlanır. Adam, Caty'nin iyileşmesi ve kendisine gülümsemesinin ardından ona evlilik teklif eder ve Caty'nin isteksizliğini umursamayıp onunla evlenir: "Caty, Adam'daki nuru tetikledi. Adam'ın ruhu havalandı, onu korkudan, hınçtan, ekşimiş anılardan kurtardı. Belki de Adam, gözleri Cathy'yi aşırı aydınlattığı için onu hiç göremiyordu. Adam'ın zihninde güzellik ve şefkatten oluşan bir suret dağlanmıştı: hayal edilemeyecek kadar değerli, temiz ve sevecen, tatlı mı tatlı azize; işte Caty kocasının gözünde, bu suretti ve Caty'nin yaptığı, söylediğı hiçbir şey Adam'ın Cathy'sini çarpıtamazdı" (Steinbeck, 2017: 147).

Caty karşısında gerçeklik algısını yitiren Adam'ın Caty'i yüceltmesi, idealleştirmesi bebelik döneminde anneden alması gereken psikolojik ve fizyolojik ihtiyaçların giderilmemesinin sonucudur. Bu bağlamda Adam, Caty'yi yaşanmamış bir bebelik ve çocukluk çağının eksikliğini kapatacak ikame nesnesi olarak görür.

Kendisini çok seven eşi Adam'ın iyilik dolu kalbine karşılık Caty ise aile kuracak ve anne olacak nitelikleri taşımaktan yoksun bir karakter olarak kurgulanır. Doğuştan kötücül bir ruha sahip olan Caty, Melanie Klein'ın nesne ilişkileri kuramında ileri sürdüğü bebeğın hayatta kalmak için memeye saldırgan ve açgözlü şekilde yaklaştığına yönelik düşüncelerini, karşılaştığı tüm insan ilişkilerine yansıtır. Çocukluğında anne ve babasının kendine sunduğı sevgi dolu bir ailede büyümesine rağmen onlara da yalan söyleyerek hatta evde yangın çıkartarak ölmelerine neden olur. Caty'nin insanlarla ilişki kurma biçimi; cinselliğın, cinayetın, yalanın, kötülüğün ve günahın egemen olduğu bir anlayışa yaslanır. Bu noktada onu mutlu eden, yaşama bağlayan, istediğini elde etmesine yardımcı olan para, iktidar, güç ve lüks hayat gibi değerler onun yaşamının iyi nesnesi olarak konumlanır. Caty, çocukluğundan itibaren insanların iyi olabileceğine inanmaz, çeşitli maskeler taktıklarını düşünerek kimseye güvenmez ve hayal kırıklığı yaşayacağı korkusu ile sırrını paylaşmaz. "Benliğı herkesten uzak tutmaya çalıştığı bir ada gibidir" (Steinbeck, 2017: 176). Evlerini yakıp kaçtıktan ve babasının yüklü miktarda parasını çaldıktan sonra ihtiyacı olmadığı hâlde, hayat kadını olarak çeşitli evlerde çalışır. Burada Edwards adlı söz konusu evleri işleten bir adamın kendisini öldüresiye dövmesinin sonucu olarak yolunun üstünde bulunan Adam ve Charles kardeşlerin çiftliğine sığınır. Adam'ın kendisine duyduğu sevgiden ve gösterdiği merhametten etkilenmeyen Caty, iyileştikten sonra buradan da kaçmayı düşündüğü bir anda Adam'ın evlilik teklifini kabul etmek zorunda kalır. Ancak kötücül duygularını hiçbir şekilde dizginleme ihtiyacı duymayan ve nesne ilişkilerini karşı tarafa zarar vermek şeklinde kuran Caty, Adam'ın bardağına uyku ilacı koyduğu bir akşam kardeşi Charles ile birlikte olarak ondan hamile kalır.

Caty'nin hayatta kalmak için dürtülerine özgürlük tanınması, toplumun yasa ve ahlâk kurallarını çiğnemesi aslında insanların içinde bastırmaya çalıştıkları ve dışarıya çıkmasına izin vermedikleri gölgenin yansımasıdır. Romanın anlatıcısı onun için "Cathy'i anlayamayız belki; fakat bir yandan da çeşitli yönlerden çok şeyi, büyük erdemleri ve büyük günahları içimizde barındırırız. Karanlık

suları kafasında kim deşmemiştir?” (Steinbeck, 2017: 146) der. Charles gibi Caty'nin de günahkâr ve kötücül bir karaktere sahip olduğu ve “Kabil'in soyunu” devam ettirdiği alında açılan yara iziyle görünürlük kazanır. Caty, başta ailesi olmak üzere Adam gibi birçok iyilerin kendisine merhamet ve sevgiyle yaklaşmalarına karşılık kötücül yönünü törpüleyemez. Caty'nin iyi nesnelere karşılaştıktan sonra zihninde iyi ve kötünün çarpışmasına işaret eden paranoid-şizoid bir durum yaşaması, iyilikler karşısında kendini suçlayıp depresif bir tavır sergilemesi söz konusu değildir. Bu nedenle iyi nesnelere sevgi, şefkat ve merhametine karşı benliğinde şükran duygusu ve bağlılık hissi geliştirmesi mümkün görünmez. Yaralandığında kendisine bakan Adam'a karşı duygularını yıllar sonra “Adam bana sahip olduğunu sanıyordu. Ben yaralıydım, paramparçaydım, o zaman beni eve alıp bana baktı, yemek pişirdi. O şekilde bağlamaya çalıştı beni. Çoğu insan o şekilde bağlanır. Ama beni kimse tutamaz” (Steinbeck, 2017: 506) cümleleriyle dile getirir. Caty'nin karakterinin salt günahkâr ve kötücül olarak kurgulanması; cennet nimetlerinden tatmin olmayarak yasak meyveye yönelen, Âdem'i ikna ederek ilk günahı işleyen ve Âdem ile birlikte cennetten kovulan Havva'yı çağırıştırır: Caty'nin iyi nesne ilişkilerini kuramamasının yazgısı “bazı kadınlar pislîğe merak salar denirdi ve bu da ilk günah yüzünden hâlâ hükümlü olan Havva mizacına atfedilirdi” (Steinbeck, 2017: 205) cümlelerinde Havva ile ilişkilendirilir.

Adam, çiftliği kardeşi Charles'a bıraktıktan sonra hamile eşi Caty ile birlikte yeni bir hayat kurmak için Salinas'a taşınır. Hayatına ilk kez bir kadın giren ve babalığı kendisine tattırarak olan Caty'yi mutlu etmek için didinen Adam, buraya güzel bir bahçeli ev yapmanın hayalini kurar. Ona göre bir evi yuva yapan ve cennete dönüştüren olgu, içinde kadın ve çocukların olmasıdır. Hayalinde ailesiyle kurduğu bahçe tasavvuru, ona mutluluk ve huzuru getiren cenneti simgeler. Nitekim Adam, Salinas'ta komşu olduğu Samuel Hamilton'a “yitik cenneti” inşa etmek istediğini de açık şekilde söyler: “Unutma benim adım Âdem. Şimdiye kadar, sürülmek şöyle dursun, bir Aden'im olmadı bile. Elma dikmeyeceğim dedi Adam. O kadarı maceraya atılmak olur” (Steinbeck, 2017: 187). Adam'ın, büyük bir istek ve mutlulukla yapmaya çalıştığı bahçe, bebekliğinden beri eksikliğini duyduğu anne özlemini yansıtır. Eşi Caty ve doğacak çocuğu ile bahçeli bir evde mutluluğu hayal etmek, sahip olduğu aileye karşı onun şükran duygusunu açığa çıkarır. Ancak Adam'ın bu hayali, Caty'nin ikiz erkek çocuk doğurup kendisini ve çocukları terk etmesi ile birlikte gerçekleşme olanağı bulamaz. Adam, Caty'nin doğum yaptıktan sonra gitmesini engellemek için önüne geçtiği anda Caty tarafından omzundan vurulur. Caty'nin kendisini terk etmesi, kurmaya çalıştığı cennetin ebediyen kaybetmesi anlamına gelir. Adam'ın düşlediği bu cenneti kaybetmesinde, çevresindeki herkesin Caty'nin gözlerinde ve karakterinde gördükleri kötülüğe karşılık kendisinin Caty'e çok özel anlamlar yüklemesinin etkisi söz konusudur. Komşusu Samuel'e Caty'nin varlığından mest olduğunu söyleyip ancak onun güzel bir kadın olup olmadığını sorduğunda aldığı cevap, kötü nesne karşısında gerçeklik algısını yitirdiğini ortaya koyar. Samuel, Adam'a “[s]enin gözünde güzeldi, çünkü sen kurmuştun onu. Bence sen onu hiç görmedin, kendi yaratını gördün sadece” (Steinbeck, 2017: 288) cümlesiyle Adam'ın gerçeği göremediğini dile getirir.

1.2.2. İkinci Nesilde Habil ile Kabil'in Yazgısı: Adam-Aron-Cal Üçgeni

Adam, Caty'nin kendilerini terk etmesinden sonra çiftlikte büyük bir sessizliğe ve mutsuzluğa gömülür; çiftliğin hizmetkârı Çinli Lee'ye göre de yaşayan bir ölüye dönüşür. Adam, Caty'nin tüm kötülüklerine rağmen ondan nefret edemez (Steinbeck, 2017: 288-289). Ancak bir aileye

sahip olmakla dünyada cennetle özdeşleştirdiği bahçeyi yapmaktan da vaz geçer. Cennetteki “kaybın simgesi” olarak nitelediği ve kendisinden olduğunu düşündüğü ikizlerinin doğumunun üzerinden aylar geçmesine rağmen isimlerini koymadığı gibi onlarla da ilgilenmeyerek iyi nesne ilişkilerini geliştiremez. Kendisinin yaşadığı annesizlik ve sevgisizlik yazgısını, şimdi ikiz çocuklarının da yaşayacağını görmekte gecikmez. İkizleri daha Caty’nin karnındayken Caty tarafından düşürülmek ve varlıklarına son verilmek istenir. Doğduklarında da emzirilmemiş ve bu süreçte gerekli olan anne-bebek bağlılığını yaşayamamışlardır. Dolayısıyla ikizlerin, iyi nesne ilişkilerinin kurulmasına yardım edecek olan saldırganlık, aç gözlülük, haset, kıskançlık, paronoid-şizoid-depresif konum ve şükran gibi duyguları bebeklik döneminde yaşamaları söz konusu olmamıştır.

İkizlerin isimlerinin konulmadığını öğrenen komşuları bilge Samuel Hamilton ise Adam’a onların kişiliğini belirleyecek olan ismin verilmesi gerektiğini vurgular ve Adam’ın [İngilizce’de Âdem] ismini çağrıştıran Habil ile Kabil mitini kutsal kitaptan okuyarak isim vermenin yazgıyı belirlediğine de işaret eder. Samuel için ikizlere bu isimleri koymak Adam’ın çocukluğunda kardeşi Charles ile yaşadığı kıskançlığı tekrar “kışkırtmak” anlamına gelir. İsim üzerinden nesne ilişkilerinin şekilleneceğini düşünen Samuel, Adam ve Lee; Habil ile Kabil mitini aralarında tartışır. Onlara göre Tanrı, iki kardeş arasında ayrımcılık yapıp kıskançlığı tetikler; Tanrı, Kabil’in kardeşini öldürmesine rağmen alnına bir işaret koyup bir kez daha insanların arasında yaşamasına izin verir. Lee için aslında “insan ruhunun simgesi”, “ruhun haritası” ve “reddedilmiş suçlu ruhun öyküsü” olan Habil ile Kabil; tüm ailelerde etkisini gösteren ve varlığını da kıyamete kadar devam ettirecek olan bir içeriğe sahiptir. Habil ile Kabil mitini nesne ilişkileri kuramını çağrıştıracak bağlamda yorumlayan Lee’nin şu sözleri, çocukları suç işlemeye iten sebeplerin ailede sevgisizlik, ilgisizlik ve reddedilmek olduğuna işaret eder: “Bir çocuğun en büyük korkusu sevilmemek, en çok korktuğu cehennem reddedilmektir. Bana kalırsa dünyada herkes reddedilmek hissinin az veya çok yaşamıştır. Reddediliş öfke doğurur; öfkenin sonucu, reddedilişin intikamı olan suçtur; suçtan da suçluluk kaynaklanır- işte insanoğlunun öyküsü. Bence reddediliş çıkarılıp atılabilir, insanoğlu farklı olurdu. Her şeyin başı, başlangıcı o. İhtiyacı olan sevgi kendisinden esirgenen bir çocuk kediye tekmeler, suçluluğunu gizler; bir başkası kendini parayla sevdirmek için hırsızlık yapar; bir üçüncüsü dünyayı fetheder ve her defasında suçluluk, intikam, yine suçluluk. İnsanoğlu tek suçlu hayvandır” (Steinbeck, 2017: 298).

Lee bu sözleri ile insanın kişilik yapısını belirleyen etkenleri, anne ve babasıyla yaşadığı ilişki biçimine yaslar. Samuel Hamilton ise ilişkiden önce ismin önemine dikkat çekerek ikizlerden Charles gibi esmer olana kutsal kitaptan seçtiği önder ve vadedilmiş toprakların sahibi anlamına gelen Caleb, sarışın olana da vadedilmiş toprakları göremeyen Aoran (Harun) isimlerini verir.

Çiftliğin hizmetkârı Lee, hem Adam’a hem de ikizlere ihtiyaç duydukları sevgiyi vermekle ve hayata ait deneyimlerini aktarmakla onlarla bağlılığa dayalı bir ilişki biçimi geliştirir. Nitekim özgür olduğunun altıncı gününde tekrar çiftliğe döner ve sadece bir hizmetkâr olmadığını Adam ve ikizlerle iyi nesne ilişkileri kurduğunu gösterir. Anne sevgisinden eksik büyüyen ikizlere, ikame nesnesi olarak yıldız verip yıldızdan ışık saçıldıkça annelerinin onları izlediğini ve sevdiğini söyler. Bu anlamda Lee, Adam’ın ikizlere annelerinin kendilerini terk ettiğini değil de öldüğü ve cennette olduğu yalanını sürdürmeye çalışır. Çiftlikte huzurlu ve dingin bir ortamı sağlayan Lee’ye göre çocuklar babalarını takdir eder, ancak kendisini sever. Nitekim ikizlerden Aron yıllar sonra yakın ilişki içinde bulunduğu Lee’yi dostluğun canlı timsali, akıl hocası,

babasını bir tanrı gibi serinkanlı ve güvenilir, kardeşini zeki ve hoş biri olarak değerlendirir (Steinbeck, 2027: 569). Lee, hızlı bir şekilde büyüyen ikizlerin karakteri arasındaki farkı anlamakta gecikmez. Yıllar öncesinde ikizlere isim verildiğinde Samuel'in okuduğu Habil ile Kabil mitinde geçen "timşel" sözcüğüne farklı anlam yükleyerek ileride baba ile çocuklar ve çocukların birbiri arasında doğacak olan çatışmanın nasıl bir çözüme kavuşturulması gerektiğine zihnini yorar. Ona göre günaha ve suça bulaşan bir çocuğun babasına, Tanrı'nın, Kabil'e olan yaklaşımı örnek olarak verilmelidir. Zira Tanrı, Kabil'in Habil'i öldürmesinden sonra ona özgür iradesini kullanarak günaha hükmedebileceğini, iyiliği ve güzelliği de seçip bir tercihte bulunmasının sonucu olarak affedilebileceğini söylemiştir.

Lee'nin kurnaz, karanlık ve uyanık olarak tanımladığı ikizlerden Caleb, kavgacı ve hırslı yapısı ile küçük yaştan itibaren dikkati üzerine çeker. Daha on bir yaşındayken içinden sürekli kötülük yapmak geldiğini ve babasının kendisine toprak vereceğini söyleyerek toprak sahibi Kabil'in yazgısı ile örtüşecek gibidir. Kendi karakteri ile iyi kalpli olarak gördüğü ikizi Aron'inkini karşılaştırarak Tanrı'ya içindeki kötülük yapma duygusunu yok etmesi için dua eder: "Tanrım dedi. Aron'a benzet beni. Kötülük yaptırma bana. Kötü olmak istemiyorum. Herkesin beni sevmesine izin verirsen sana istediğini veririm, bende yoksa gidip bulurum. Kötü olmak istemiyorum. Yalnızlık çekmek istemiyorum" (Steinbeck, 2017: 417). Cal, sadece kendisinin değil babası ve çevredeki insanların da ikisini karşılaştırdıklarını ve Aron'ı çok sevdiklerini gözlemler. Bu durumda babasının ve çevredeki insanların sevgisini kazanmak için içten içe Aron'la rekabete girmeye çalışması onu kıskandığını gösterir. Cal'in kıskançlığı sevilen nesne babayı kaybetmek endişesiyle doğar. Babası ve Aron ile bir yerde oturdukları zaman babasının elini kendi omzuna değil Aron'inkine attığını gördüğü zaman sevilmediği çıkarımında bulunur. Aron'un karakterini taklit ederek ödünç bir kişilik almaya uğraşsa da bu eylemi başarısızlıkla sonuçlanır.

Cal, büyüdükçe babasının kendini sevmediği düşüncesinin oluşturduğu huzursuzlukla, akşamları sokakta gezmeye ve kumarhanede kumar oynayan kişileri seyretmeye başlar. Yapılan bir baskında yaşının küçük olduğu gerekçesiyle nezarete atıldığı zaman, kendisini kurtarmaya gelen babasını gördüğünde "Cal kollarını babasının boynuna dolamak istiyordu. Delicesine bir yakınlık ve sevgi gösterisi istiyordu" (Steinbeck, 2017: 494) cümleleri onun sevgi açlığını özetler. Cal, annesinden bebeklik ve çocukluk dönemindeki alamadığı sevgiyi, babasına yönelerek, birine bağlanmanın ve kendini güvende hissetmenin arzusunu taşır. Ancak bu arzu, babasının kardeşini daha çok sevdiğini düşünmesinin getirdiği kıskançlıkla birlikte çevreye karşı da kavgacı, hırçın ve sert mizaçlı olmasıyla gerçekleşemez. Cal'in eve geldiğinde babasına ikizi Aron'ın karakteri hakkında söylediği sözler, Aron'ı hem çok sevdiğini hem de kıskandığını gösterir ki bu durum da onu paranoid-şizoid bir konuma getirir: "O iyi bir insan. Hiç kimseye zarar vermez. Hiç kimse hakkında kötü bir söz söylemez. Fesat değildir, hiç şikâyet etmez, cesurdur. Kavgaya etmeyi sevmese de gerekirse eder" (Steinbeck, 2017: 496). Babasının sevgisini elde etmeyi bir tutkuya dönüştüren Cal, Aron'ın üniversiteyi kazanıp şehir dışına çıkmasından sonra bile babasından ihtiyacını duyduğu sevgiyi alamaz. Babası onun için elde edilmesi gereken iyi nesneye dönüşür. Aron'un anne sevgisizliğini kız arkadaşı Abra ile gidermesine karşılık Cal'in böyle bir eğiliminin olmaması babayı onun için merkezî bir konuma getirir.

Cal, babasının marul ticaretinde uğradığı zararı kapatmak için Samuel Hamilton'ın oğluyla yaptığı ticaretten kazandığı yüklü miktarda parayı şükran gününde babasına hediye etmeyi

düşünür. Bu hediye, babasının sevgisini ve güvenini kazanmanın bir aracı olarak görür. Ancak Aron'ın babasını mutlu etmek ve ona değerli hediyeler almak gibi bir kaygısının olmadığını gözlemlediğinde babasının onu daha çok sevmesini haksızlık olarak değerlendirir. Artık kendisine, babasını Aron'dan kıskandığını ve onun gibi bir karaktere sahip olamadığı için büyük bir öfke duyduğunu itiraf eder: “Gözlerini eliyle kapatıp kıskançlık bu, başka bir şey değil dedi. Kıskanıyorum. Evet kıskanıyorum. Kıskanmak istemiyorum. Parayı babama niye veriyorum? Onun için mi? Hayır, kendim için. Will Hamilton söylemişti. Satın almaya çalışıyorum. Kıskançlığıma gömülmüş debeleniyorum işte” (Steinbeck, 2017: 585). Kazandığı para ile babasının sevgisini kazanacağını, dikkatini çekmeyi başaracağını ve kardeşini kıskanmayı bırakacağını ümit eder. İçinde dizginleyemediği kıskançlığın Aron'ın hareketlerinden kaynaklanmadığını, babasının ona karşı ilgisi ve sevgisinin bunu tetiklediğini düşünür. Nitekim Cal, şükran gününün akşamında babasına yüklü miktarda parayı büyük bir heyecanla hediye ettiği zaman babasının bu parayı köylünün emeğini sömürüp elde edilerek kazandığını söylemesi ve parayı reddetmesinin ardından büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Babası hediye reddettiği gibi kardeşi Aron'la da onu kıyaslayarak kıskançlığını ve öfkesini kışkırtır: “Babası, hayır hiçbir zaman istemeyeceğim. Bana bunun yerine keşke. Kardeşinin verdiklerini verseydin. Yaptığın şeyle gurur duymamı, gelişmene sevinmemi sağlasaydın. Para temiz para bile olsa bunlarla kıyaslanamaz. Kızdırdım mı seni oğlum? dedi. Kızma. Bana bir hediye vermek istiyorsan, iyi bir hayat ver. O, değer vereceğim bir şey olur” (Steinbeck, 2017: 591) der. Babasının Cal'in hediyesini reddetmesi ve Aron'ı örnek göstermesi, Habil ile Kabil mitinde geçen Tanrı'nın Kabil'in hediyesini reddetmesini anımsatır. Lee'nin Kabil ile Habil mitinin insanlık var olduğu sürece devam edeceğine dair görüşünün Cyrus, Adam ve Charles üçgeninden sonra Adam ile oğulları arasında da ortaya çıktığı görülür. Hikâyede büyük bir öfkeye kapılan Kabil'in reddedilmenin acısını, kardeşi Habil'i öldürmekle çıkarmasına karşılık Cal'da öfkesini papaz olmak isteyen kardeşi Aron'a annesi Caty'nin ölmediğini ve hayat kadını olarak bir yer işlettiği gerçeğini söyleyerek çıkarır. Cal, karakterini sevdiği ama bir o kadar da rakip olarak gördüğü kardeşi Aron'ın duygularını kirletmek, bozmak ve yaralamakla ona karşı olan hasedini dışarıya yansıtmış olur.

Cal'in annesinin hayat kadını olduğunu öğrenmesine rağmen bu gerçekle baş etmesi annenin iyi nesne olarak bilinç dışında yer almamasından kaynaklanır. Onun için terk eden bir anne değil de bir türlü sevgisini elde edemediği babayı kazanmak daha önemlidir. Canını acıtan annesi değil, parayı reddeden babası olur. Bu bağlamda ona sevgisizliğini hatırlatan paraları ateşe atıp yok eder. Cal, Aron'ın annesine ait gerçeği öğrendikten sonra askere gitmesinin ardından kız arkadaşı Abra ile daha çok vakit geçirmeye başlar. Aslında Cal'in babayı merkeze aldığı sevgisi yavaş yavaş Abra'ya kayarak karakterinde bir değişimi de başlatır. Öyle ki annesi Caty'nin intihar edip de öldüğü haberini aldığı zaman mezarına çiçek götürmek istemesindeki inceliğin ona Aron'ı hatırlattığını söylerken karakteri üzerinde Abra'nın etkisinin henüz farkında değildir. Cal, Abra tarafından sevildiğini, değer verildiğini gördüğü zaman birinin kendisini fark etmesinin ve olduğu gibi kabul etmesinin mutluluğunu yaşar. Abra ile sakin ve dingin günler geçirirken Aron'un askerde öldüğü haberinin eve ulaşmasının ve babasının da bu haber karşısında felç olmasının ardından büyük bir üzüntü ve suçluluk hissine kapılır: “Ben yaptım diye haykırdı Cal. Aron'ın ölümünden senin hastalığından ben sorumluyum. Kate'nin [Caty] yerine götürdüm onu. Annesini gösterdim. Kötü şeyler yapmak istemiyorum ama yapıyorum” (Steinbeck, 2017: 647). Cal, sevgi nesnelere zarar vermenin ve onları kaybetmenin verdiği acı ve üzüntüden dolayı Melanie

Klein'in suçluluk ve depresif olarak tanımladığı konuma gelir. Lee ve Abra'ya da tüm bu olanların suçlusunun kendisi olduğunu söyler. Bu durumda birine sığınma ihtiyacı hisseden Cal, Abra'ya söğüt ağacının içine girmek istediğini söyleyerek ilk kökensel ve korunaklı mekân olan anne rahmini arzuladığını duyumsatır. Ancak Cal'ı, bu suçluluk ve depresif durumundan, Lee'nin yatalak baba Adam'a Habil ile Kabil mitindeki Tanrı'nın Kabil'i affettiğini dile getirdiği İbranice "timşel/ günahını yenebilirsin" sözcüğünü söyletmesi kurtarır.

Cal'in çocukluğundan beri kışkırdığı, karakteri ve fiziksel özelliği kendisine hiç benzemeyen ikizi Aron ise uysal, sakin, ağır başlı, utangaç ve hassas oluşuyla başta babası olmak üzere herkesin sevgisini üzerine çekmeyi başarır. Çocukluklarında Cal'in toprak işleriyle uğraşmasına karşılık Aron da tavşan yetiştirmeye merak duyar. En iyi tavşanını babasının doğum gününde ona hediye edeceğine söyleyerek Habil'in Tanrı'ya en iyi baktığı hayvanını kurban olarak sunmasını çağırır. Aron'un çocukluğunda iyi nesne olarak gördüğü babasından yönünü başka bir iyi nesneye çevirmesi, Abra adlı bir kız çocuğunun anne ve babasıyla birlikte bir yağmur günü çiftliklerine sığınmasıyla gerçekleşir. Aron, evlerinde daha önce hiç duyulmayan kadın sesini uzaktan işittiği zaman cennette olduğu söylenen annesinin kendilerini ziyarete geldiğini düşünür. O ana kadar kız çocukları ve kadınlar ile herhangi bir ilişkileri, yakınlıkları olmadığından dolayı Abra ile karşılaşmak Aron'da büyük bir heyecan yaratır. Her geçen gün Abra ile arkadaşlığını ilerleterek ve ona bağlanarak bebekliğinden beri alamadığı anne-kadın sevgisini ve şefkatini Abra ile gidermenin peşine düşer. Tıpkı babası Adam'ın gençliğinde çiftliklerine sığınan hayat kadını Caty'e bağlanıp da onunla evlenmesi gibi Aron da çocuk yaşta bir kutunun içine yazdığı notta Abra ile büyüdükleri zaman evlenmek istediğini belirtir. Ona göre Abra ile evlenmek, kendilerine ait bir evin olması ve yitik annenin eksikliğini bir eşin sevgisiyle gidermek anlamına gelir. Abra'dan "mahsusçuktan" annesiymiş gibi davranmasını isteyerek Abra'yı ikame nesnesi konumuna getirir. Aron, Abra'nın kendisini oğluymuş gibi sevmesi, başını kucağına alması ve saçlarını taraması karşısında bir çocuk gibi hüngür hüngür ağlar. Aron'ın bu duygusallığı, iyi anne ile özdeşleştirdiği sevgi ve şefkat açlığını dışarı yansıtmaktan başka bir şey değildir. Ona göre annesizlik "Noel ve mezuniyet günlerinde diğer çocukların anneleri kutlamalara geldiğinde, işte sessiz ağlamalar ve sözsüz özlem demektir" (Steinbeck, 2017: 469). Duygusal bir ruh hâlindeyken Abra'dan annesinin ölmediği sırrını öğrense de çok da üzerinde durmaz.

Aron'un yıllar geçtikçe Abra ile ilişkisi ilerlerken Tanrı sevgisi de içinde büyük bir yer kaplamaya başlar. Kilise korosuna katılır ve kardeşi Cal'in inaçsızlığına üzülüp "doğru yolu" bulması için Tanrı'ya dua ederken "yansıtımlı özdeşleşim" örneğini sergiler. Burada Aron dua ederek kendisine acı veren durumları Tanrı'ya yansıtmaktadır, dua aracılığıyla onu yönlendirmek amacı gütmektedir. Papaz olmak hayalini Abra'ya söylediği zaman ise papazların asla evlenmeyeceğini bilen Abra'nın tepkisiyle karşılaşır. Aron'ın din ve Tanrı'ya bu kadar bağlanması babadan, kardeşten ve Abra'dan sonra içinde oluşan boşluğu yeni bir nesne ilişkileri ile gidermek istemesinden kaynaklanır. Klein'e göre; "Tanrı da anne ya da anneliğe özgü nitelikler taşır. Tanrı, zamanla gerçek annenin yerini alan bir figür müdür? Yoksa anneye atfedilen niteliklerle oluşturulan yeni bir ideal nesne midir? Bazıları içsel anne imgesinde birtakım değişiklikler yaparak onu bir Tanrıçaya dönüştürmekte, bazıları ise içsel anne imgesini koruyarak ona ait ya da onda olmasını arzuladıkları niteliklerden yeni bir tasavvur oluşturabilmektedir. Bu nedenle annenin bebeğinin ihtiyaçlarını zamanında karşılaması, onunla göz teması kurması, ona

dokunması, sevgisini açık olarak göstermesi gibi birçok faktör bireyin Tanrı tasavvurunun ortaya çıkması ve şekillenmesinde etkili olmaktadır” (Kısa, 2013: 193).

Nitekim Aron, Abra'ya baktığı zaman gerçek Abra'yı değil hayalinde yaşadığı “Tanrıçayı” görmekle Melanie Klein’in “nesneyi idealleştirme” olarak nitelediği durumu da örnekler. Melanie Klein için birey, idealleştirme sürecinde nesneye olduğu gibi değil, olmasını arzu ettiği gibi bağlanır. İdealleştirmeye dayanan ilişki çökmeye yakındır; sevilen nesnenin yerine sık sık bir başkasını geçirme zorunluluğu doğar; çünkü hiçbiri beklentileri tam olarak karşılamıyordu (Klein, 2014: 38). Bu noktada Aron’ın üniversiteyi kazanıp da şehir dışından Abra’ya yazdığı mektuplarında hayalindeki kadın Abra’nın yerini almaya başlar. Bunun farkına varan Abra, Aron’ın “beyaz bir hayaleti” ve “pir ü pak kadını” içinde taşıdığını ve kendisinin de ona layık biri olmadığını Lee ile sohbetleri sırasında açığa çıkarır: “Beni düşünmüyor o. Kafasında birini yaratmış ve sanki benim tenimi ona giydirmiş. Ben öyle biri değilim. O yarattığı kişi gibi değilim... Beni tanımıyor. Tanımak bile istemiyor. Onun istediği o.. beyaz. hayalet. Düşündüm dedim ya. Bence Aron, annesi olmadığından aklına gelen bütün iyi özellikleri ona yüklemiş” (Steinbeck, 2017: 539) der.

Aron’ın gerek karakterinde gerekse hayalindeki insanları mükemmelleştirme yahut idealleştirme düşüncesi, Abra’nın ondan uzaklaşması ve davranışlarını daha gerçekçi bulduğu Cal’e yakınlaşmasına neden olur. Aron, yaşama gerçeklerin değil de muhayyilesinde idealleştirdiği varlıkların gözünden bakmaya başlar. Ancak Aron’ın bu bakış açısı, kardeşi Cal’in ondaki mükemmelliğe haset etmesi ve Cal’in annelerinin bir hayat kadını olduğu gerçeğini kendisine söylemesi ile birlikte yerle bir olur. Bu gerçeği kaldıramayan Aron, savaş zamanında askere yazılarak bir şekilde yazgısını cezalandırır. Aron’ın kafasında başka bir dünya kurduğunun farkında olan Abra, askere gitmesini “Aron, annesiyle ilgili gerçeği öğrenmeye tahammül edemedi, çünkü masalın böyle devam etmesini istemiyordu. Başka masal da istemiyordu. Bu yüzden dünyayı söktü attı. Tıpkı papaz olmak istediğinde beni, Abra’yı söküp attığı gibi” (Steinbeck, 2017: 629) cümleleriyle dile getirir. Aron, savaş zamanında gönüllü olarak askere gitmesinin ve yabancı olduğu bir alanda yeni bir nesne ilişkilerine adım atmasının bedelini hayatını kaybederek öder.

1.3. Şükranın Nesnesi Olarak Abra

Aron ve Cal’in hayatına uzun yıllar önce giren Abra ise kötü nesne ve kötü anneyi temsil eden Caty’nin karşılığı olarak Liza gibi iyi nesne olarak kurgulanır. Aron’ın duygusal ve hassas bir karaktere sahip olduğunu gözlemledikten sonra sevgiye dayalı bir ilişki biçimi geliştirir. Cal’in de kendisinden hoşlanmasına rağmen Aron’la birlikte olmaktan ve onunla gelecek hayallari kurmaktan büyük mutluluk duyar. Abra’nın gerek güzelliği gerekse davranışlarındaki ölçü, çiftlikte Adam ve Lee’nin de dikkatini çekmeyi başarır. Lee’ye göre Abra “bir kadının cazibesine ve cesaretine sahip. Gücüne ve bilgeliğine de. Çok şey biliyor, çok şeyi kabul ediyor” (Steinbeck, 2017: 625). Lee, Abra’nın kendi kızı olmasını çok istediğini ona söylemenin verdiği heyecanla annesine ait üzerinde el bulunan bir düğmeyi hediye eder. Bu bağlamda Lee, Abra’yı masumiyet ve temizlikle ilişkilendirdiği annesine benzetir. Lee’nin Abra’yı sevdiğini söylemesi ve annesine ait bir nesneyi hediye etmesi “şükran” duygusunu dışarı yansıtmasına işaret eder. Abra, bir genç kız olarak Adam ve Lee’nin beğenisini kazandığı gibi Cal’in de karakteri üzerinde olumlu etkiler yapmaya başlar. Abra’nın Cal’in davranışlarını olumlu anlamda yönlendirmeye çalışması “yansıtma özdeşleşim”in bir sonucu olarak da düşünülebilir. Aron’ın hayalî ve mükemmeliyetçi

dünya algısına karşılık zamanla Cal'in öfkeli ve kusurlu dünyasını daha sahici bulur. Cal'in kendisini günahkâr ve kötücül bir karakter olarak tanımlamasına rağmen her insanın günah işleyebileceğini ve kötülük yapabileceğini babasının şirketten çaldığı para örneği ile ortaya koyar. Cal'i eleştirmemek ve onu olduğu gibi kabul etmekle Cal'in davranışlarının olumlu şekilde değişmesine katkıda bulunur. Aron'ın kafasında inşa ettiği "azize"nin kendini temsil etmediğini düşünerek Aron'dan uzaklaşır ve onun gönderdiği mektupları yakar. Aron'ın askerde ölmesinden sonra da Cal ile olan arkadaşlığını ilerleterek tercihini Cal'den yana kullandığını gösterir.

Sonuç

İngiliz Psikanaliz ve İngiliz Nesne Okulu'nun kurucu isimlerinden Melanie Klein'in Freud'un dürtü teorisinden etkilenerek ortaya attığı "nesne ilişkileri", insanın bebeklikte ilk nesne olan annesi ile kurulan ilişki biçiminin davranış ve kişilik özelliklerine yansımaları ele alır. Klein'in başta anne olmak üzere öteki kişileri de esas alarak geliştirdiği nesne ilişkileri kuramı; "saldırgan", "kıskançlık", "hasetlik", "paranoid-şizoid" ve "depresif konum", "yansıtımlı özdeşleşim", "şükran" gibi kavramlar etrafında şekillenir. Bu bağlamda John Steinbeck'in kardeş kıskançlığını konu edinen Habil ile Kabil mitinden yola çıkarak kaleme aldığı *Cennetin Doğusu* romanının, nesne ilişkilerinin analizine uygun olduğu görülür. Roman, iyi nesnelere/aileler ve kötü nesnelere/aileler ile büyüyen çocukların davranışlarına nesne ilişkilerinin etkisini söz konusu eder. İyi nesnelere temsil eden Samuel ve eşi Liza, dokuz çocukları olmasına rağmen bilgelikleri, fedakârlıkları, çocukları arasındaki adaleti sağlamalarıyla örnek bir anne, örnek bir baba ve örnek bir komşuluk sergiler. Diğer taraftan iki neslin hikâyesinin yer aldığı Trask ailesinde ise baba Cyrus ile çocukları Adam ve Charles üçgeninde annenin olmayışı ve babanın da çocukları arasında ayrımcılık yapması haset ve kıskançlık duygularının ortaya çıkmasına neden olur. Kötülüğün doğuştan insan karakterinin bir parçası olmakla birlikte iyi nesne ilişkileri ile kötücül duyguların üzerinden gelinebileceğinin altı çizilir. Habil ve Kabil mitindeki yazgının, ikinci nesli temsil eden baba Adam ile ikiz erkek çocukları Cal ve Aron üçlüsünde de devam ettiği gözlenir. Annenin çocuklarını terk etmesi, Cal'in iyi nesne olarak babaya, Aron'ın da karşı cinsten Abra adlı genç kıza sonrasında da Tanrı ve dine yönelmesiyle sonuçlanır. Babanın adaletli olmayışı, ayrımcılık yapması Cal'in kıskançlığını ve hasetliğini tetikleyip Aron'a annelerinin hayat kadını olduğu gerçeğini söylemesinin ardından Aron'ın askere gidip orada ölmesiyle sonuçlanır. Cal'in kardeşi Aron'ı çok sevmesi aynı zamanda onu kıskanması ve Aron'daki iyilik ve güzellik duygusuna zarar vermek istemesi Cal'in parçalanmışlık ve bölünmüşlük hissini ortaya koyan paranoid-şizoid durumunu, yaptıklarından da suçluluk duyması ise depresif durumunu yansıtır. Baba Adam'ın suç ve günah karşısında oğlu Cal'i bağışladığını göstermesinde ise nesne ilişkilerini sağlıklı bir şekilde yürütmenin yolunun sevgi, şefkat, ilgi, affetmek ve özgürlükten geçtiği vurgulanır.

Kaynakça

- Fordham, F. (2011). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2012). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göka, E.; Yüksel, F. V.; Göral, S. (2006). "İnsan İlişkilerinde Yansıtımlı Özdeşleşim", *Türk Psikiyatrisi Dergisi*, 17(1), s. 46-54.
- Habı, B. (2012). "Önsöz: Melanie Klein ve Yapıtı", *Sevgi, Suçluluk ve Onarım*, İstanbul: Kanat Kitap.

- Harris, P. (1997). "An Analysis of Melanie Klein's The Psychoanalysis of Children", *The University of Manchester*, London: Vintage.
- Kısa, C. (2013), *Nesne İlişkileri Kuramı ve Tanrı Tasavvuru*, Basılmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: İzmir.
- Klein, M. (2012). *Sevgi, Suçluluk ve Onarım*, İstanbul: Kanat Yayınları.
- Klein, M. (2014). *Haset ve Şükran*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Klein, M. (2020). *Çocuk Psikanalizi*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Masterson, J. F. (2014). *Psikanalitik Psikoterapilerin Karşılaştırılması: Gelişimsel Kendilik ve Nesne İlişkileri Kendilik Psikolojisi Kısa Süreli Dinamik Psikoterapi*, İstanbul: Psikoterapi Enstitüsü Eğitim Yayınları.
- Nyquist, O. (2013). "Who Becomes A Religious Fundamentalist?: A Psychoanalytic Exploration From The Perspective of Melanie Klein's Object Relations Theory", Sweden: Bachelor of Arts Psychology, Luleå University of Technology Department of Business Administration, Engineering, and Social Sciences Engineering Psycholog.
- Parman, T. (2021). "Freud ve Lacan'da Kıskançlık ve Haset", *Kıskançlık ve Haset, Psikanaliz Defterleri 7-Çocuk ve Ergen Çalışmaları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Soylu, Ş. (2020), *Günhan Kuşkanat'ın Evvel Aşklar Masalı Romanında Nesne İlişkileri Bağlamında Aşk*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Yedi Tepe Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, İstanbul.
- Steinbeck, J. (2017). *Cennetin Doğusu*, İstanbul: Sel Yayınları.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Eken, C. (2023). "Sosyalist Realizmin Marksist Estetikle Kökensele Bağlı Üzerine Bir Değerlendirme", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 522-531.

Cengiz EKEN*

Sosyalist Realizmin Marksist Estetikle Kökensele Bağlı Üzerine Bir Değerlendirme**

*An Evaluation of the Primordial Link of Socialist Realism with
Marxist Aesthetics*

ÖZ

1917 Ekim Devrimi'yle şekillenmeye başlayan ve temelde Marksizm'e dayanan Sosyalist realizmin beslendiği kaynaklar, belirleyicilerinin en azından bir kısmının Marksist olmayan sosyal demokratlardan oluşması, bir kısmının da edebiyatın toplum üzerindeki etkisinin bilinciyle 19. yüzyıl Rus edebiyatından gelen aydınlanmacı, yönlendirici söylemi rejimin tahkimi için gerekli görmesi gibi nedenlerle çeşitlenmiştir. Böylece akım, Marksizm'in yanında 19. yüzyıl Rus edebiyatından ve Bolşevik hareketinden de beslenmiştir. Sosyalist realizm akımı ile Marksist estetik arasındaki temel ayrışma edebiyatın vazifesi konusunda olmuştur. Marksist öğretisi, toplumsal değişim ve dönüşümde alt yapı olarak adlandırılan ekonomik ilişkilerin belirleyici olduğunu ve bu nedenle din, ahlak, hukuk, felsefe, edebiyat gibi üst yapı unsurlarının söz konusu ekonomik ilişkilerin mahiyetine göre şekillendiğini kabul etmiştir. Böylece üst yapı unsurlarından edebiyat da alt yapıyı şekillendiren ideolojinin ürünü hâline gelerek alt yapının mevcut durumunu ya da değişimini, dönüşümünü yansıtan sosyolojik veri niteliği kazanmıştır. Sosyalist realizm akımı ise toplumsal alt ve üst yapı arasındaki geçişliliğin bilinciyle edebiyatı toplumu değiştirmek, dönüştürmek için araçsallaştırmıştır. Söz konusu zihniyet ayrılığı gerçeklik anlayışı, siyasi söyleme bakış hususlarında da kendisini göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Sosyalist Realizm, Marksist Estetik, Edebî Akım, Sovyet Edebiyatı.

ABSTRACT

The sources of Socialist realism, which started to be shaped with the 1917 October Revolution and basically based on Marxism, diversified in its sources due to the fact that at least some of its determinants were non-Marxist social democrats, and some of them were aware of the influence of literature on society and considered the enlightening, directive discourse coming from 19th century Russian literature as necessary for the consolidation of the regime. Thus, besides Marxism, the movement was fed by 19th century Russian literature and the Bolshevik movement. The main divergence between the socialist realism movement and the Marxist aesthetic has been about the task of literature. The Marxist doctrine accepted that social change and transformation is determined by economic relations, which are called the substructure, and therefore superstructure elements such as religion, morality, law, philosophy and literature are shaped according to the nature of these economic relations. Consequently, literature, as one of the superstructural elements, becomes a product of the ideology that shapes the substructure, acquiring a sociological data quality that reflects the current state or transformation of the substructure. The socialist realism movement, on the other hand, was aware of the permeability between the social substructure and superstructure and instrumentalized literature to change and transform society. This difference in mentality also manifested itself in the understanding of reality and the view of political discourse.

Keywords: Socialist Realism, Marxist Aesthetics, Literary Movement, Soviet Literature.

* Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, ekencengizmail.com ORCID: 0000-0001-5039-7622.

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 25.06.2023 Kabul Tarihi: 17.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1319904

Giriş

1917 Ekim Devrimi'yle birlikte Rusya'da yönetim Bolşeviklerin idaresine geçmiş, öncelikle ülkenin adı Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği olmuş ve böylece tüm toplum kesimlerinin yaşamını derinden etkileyecek bir değişim, dönüşüm sürecine girilmiştir. Genelde tüm toplumsal kurumlarda, özelde edebiyat alanında söz konusu sürecin etkisiyle yenileşme hareketleri başlamıştır. Her ne kadar Lenin'in ve diğer Bolşevik liderlerin siyasal formasyonu Maksizm'e dayansa da Sovyet rejimi şekillenirken siyasal pratikler söz konusu öğretilerden birtakım sapmalara neden olmuştur. Bu durum edebiyatı da etkilemiş ve Lenin Dönemi'nden itibaren¹ "Marksist olmayan Rus sosyal demokrat kuramcılarının görüşlerine itibar" (Apaydın, 2022: 42) edilmesi neticesi Marksist estetik, Sovyet sahasında yaşama imkânı bulamayarak yerini kaynaklarından biri haline geldiği Sosyalist realizm akımına bırakmıştır.

Sosyalist realizm, felsefi kökeni Marksizm'e, edebî ve estetik kökeni 19. yüzyıl Rus edebiyatına, siyasal kökeni Bolşevik hareketine dayanan bir edebî akım olarak tebarüz etmiştir (Tagızade, 2006: 9). Bu durum da Sosyalist realizmin birbiriyle çok da uyumlu olmayan kaynaklardan beslenmesine neden olmuştur. Marksizm'den kapitalist sistemin bir gün mutlaka yerini Sosyalizm'e bırakacağı öngörüsünü, 19. yüzyıl Rus edebiyatından aydınlanmacı, müdahaleci, yönlendirici anlayışı ve yine aynı geleneğin bir parçası olan Çernişevski ve Gorki'den propagandist söylemi almış, Sovyet rejiminin denetiminde halkı siyasal iradenin beklentileri doğrultusunda eğitmeyi, yönlendirmeyi amaçlayan bir edebî akım olarak tarih sahnesine çıkmıştır. Böylece birbiriyle uzlaşması çok da kolay olmayan kaynaklardan beslenerek realizm kökenli olmasına rağmen bünyesinde romantik unsurları da barındırmıştır.

Sovyetler Birliği'nin kuruluşuyla birlikte imtiyazlı bir edebî anlayış olarak ortaya çıkan Sosyalist realizm akımının mahiyetinin ne olması gerektiği hususu birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. İlk tartışmalardan biri eski edebiyatın varlığını sürdürmesine izin verilip verilmeyeceği konusunda olmuştur. 1917 yılında Sosyalist realizmi şekillendirme iddiasıyla ortaya çıkan Proletkült örgütü mensupları, proleter sanat anlayışının inşası için eski edebî anlayışın yok edilmesini savunmuşlar ve yeni edebiyata uygun eser vermeyenlere yaşam hakkı tanımak istememişlerdir. Yeni edebiyatı muteber görmekle birlikte eskinin de yaşamasına müsamaha gösterenlerin anlayışı en azından Lenin tarafından kabul görmüş ve kurucu liderin döneminde edebiyatta çok seslilik sürmüştür. Böylece her geçen gün yaşam alanları sınırlanmasına rağmen Komünist Parti emrine girmeyen yazarlar bir süre daha faaliyet gösterme imkânı bulmuşlardır.

Troçki, devrim sonrasında Sovyetler Birliği'ndeki edebî ortamı değerlendirirken edebiyatçıları, Sovyet rejimine bakışlarına göre 'düşmanlar', 'yol arkadaşları' ve 'proleterler' şeklinde sınıflandırmıştır. Düşman olarak görülen yazarlar, genel itibarıyla ya rejim muhalifleridir ya da rejime intibak sağlayamayanlardır. Bunlar devrimle birlikte ya yazmayı bırakmış ya da ülkeyi terk etmişlerdir. Yol arkadaşları ise Komünist Parti'nin emrine girmemekle birlikte rejime muhalefet etmeyen edebiyatçılar için kullanılan bir tanımlamadır. Söz konusu şahıslar genel olarak devrin en yetenekli edebî zümresini teşkil etmektedirler. Ne var ki bunlar da bir süre faaliyet göstermekle birlikte yaşam alanlarının günden güne daralması neticesi Sergey Yesenin

¹ 1924 yılında ölmesine rağmen uygulamaya koyduğu 'Yeni Ekonomik Politikalar'ın (NEP) etkisi 1928 yılına kadar sürdüğü için Sovyetler Birliği'nde Lenin Dönemi'nin 1917-1928 yılları arasını kapsadığı kabul edilir (Oktay, 2000: 69).

(1895-1925), Vladimir Mayakovski (1893-1930) gibi ya intihar ederek ya da Nikolai Alekseevich Klyuev, V. Pılnyak gibi (Tagızade, 2006: 13) rejimin baskısıyla edebî alanın dışında kalmışlardır. 1932 yılında Komünist Parti “Edebi-Sanatsal Toplulukların Yeniden Yapılandırması Hakkında” başlıklı bir karar yayımlayarak faal olan tüm edebî toplulukların çalışmalarına son verilmiş (Gürsoy, 2018: 52 e-kaynak), bunun sonucunda her geçen gün kan kaybeden çok sesli edebî dönem sona ermiştir. 1934 yılında toplanan Yazarlar Birliği Kongresi kararları uyarınca edebiyat tam anlamıyla rejimin kontrolüne alınmıştır. Böylece Komünist Parti ilkeleriyle uyumlu olması koşuluyla sınıf mücadelesinin yansıtılmasını, söz konusu mücadeleyi veren kahramanın ya da kahramanların kusursuz tiplerden oluşmasını ve eserin mutlu bir sonla bitmesini esas alan bir edebiyat anlayışı ortaya konmuştur. Şolohov’un *Uyandırılmış Toprak*, Nikolay Ostrovski’nin *Çeliğe Su Verildi*, Aleksey Tolstoy’un *Ekmek* (Gürsoy, 2018: 53 e-kaynak) adlı eserleri örnek olarak gösterilebilir.

Anlatılanlardan da anlaşılacağı üzere Sosyalist realizm akımı, uyumlu olmayan kaynaklardan beslenerek ve rejimin edebî anlayışı olma imtiyazı kazanarak gelişimini tamamlamış ve bu şekilde türünün ayrıksı örneği olmuştur. Bu durum özellikle Marksist estetikle Sosyalist realizm arasında edebiyatın amacı, gerçeklik anlayışı, siyasal söyleme bakış gibi konularda ayrışmalar yaşanmasına neden olmuştur.

1. Türünün Ayrıksı Örneği Sosyalist Realizm

Edebî ‘akım’ ya da ‘mektep’ denilince akla gelen ilk şey, genel hatlarıyla mevcut anlayışa itirazı olan şahıs veya şahısların felsefe, içerik, üslup, sanat, sanatın işlevi, toplumsal meselelere bakış (Bayrak Akyıldız, 2017: 12) gibi hususlarda ortaya yeni bir eğilim koymaları ve söz konusu eğilimi benimseyerek o doğrultuda eser veren takipçilerinin olmasıdır. Bunun için de şüphesiz “belli bir hazırlık devresine ve bu hazırlık devresinde gerçekleştirdikleri bilimsel ya da sanatsal” (Bozdoğan, 2006: 22) faaliyetlere ihtiyaç vardır. Bu anlamda Sosyalist realizm; Çernişevski, Belinski, Dobrolyubov, Gorki, Lenin, Lunaçarski, Jdanov, Troçki gibi şahısların devrim öncesi ve sonrası yaptıkları kuramsal çalışmalarla hazırlık aşamasını geçmiştir.

Sosyalist realizm, 1917 Ekim Devrimi’nden hemen sonra Proletkült gibi gönüllü örgütlerin de katkısıyla önemli bir taraftar sayısına ulaşmıştır. Bir taraftan da ilkeleri şekillenen Sosyalist realizm, kendisinden önceki edebî anlayışlara benzer şekilde "Fütürizm, Biçimcilik, İmgecilik, Yapısalcılık" (Eagleton, 2014: 55) gibi akımların yaşadığı bir dönemde ortaya çıkmış ve bir süre söz konusu anlayışlarla aynı zaman diliminde faaliyet göstermiştir. Ancak Stalin Dönemi’yle birlikte bir süredir kan kaybeden çok sesli edebî atmosfer, tamamen sona ermiş ve bu suretle Sosyalist realizm, tarihte eşine az rastlanır şekilde bir ülkenin tek edebiyat anlayışı olma imtiyazı kazanmış, böylece söz konusu dönemde diğer akımlardan farklı olarak edebiyatçılar için Sosyalist realizm taraftarlığı, seçenek olmaktan çıkarak zaruret hâline gelmiştir. Diğer edebî akımlarla karşılaştırınca bu durumun problemleri bir alan oluşturduğu muhakkaktır. Bu nedenle olsa gerek Erdoğan Uygur edebî akım yerine “ideolojik edebî akım” (2005: 23) ifadesini kullanmıştır.

Sosyalist realizm akımının Sovyet rejiminin tahkimi ve Sosyalizm hedefinin gerçekleşmesi için toplumu hazırlama vazifesi etrafında şekillenmesi ve Stalin Dönemi’nde diğer edebî anlayışlara uygun eser vermenin önünün kesilmesiyle yegâne edebî akım hâline gelmesi, edebiyatın gelişimini olumsuz etkilemiştir. Böylece en azından Sovyetler Birliği’nde, genel itibarıyla insan ve toplum gerçeğini yansıtmaktan uzak, sanatsal değeri zayıf, propagandist söylemin hâkim

olduğu eserlerin verildiği bir sürece girilmiştir. Bu sorunların kökeninde esasen Sosyalist realizm akımının beslendiği kaynakların edebiyata bakışındaki uyumsuzluk yatar. Bu da realist bir akım olmasına rağmen kimi yönleriyle romantik unsurlara kapı aralamasına neden olmuş, buna siyasi iradenin müdahale tutumu da eklenince yukarıda bahsedilen sorunlar kaçınılmaz hale gelmiştir. Esasında Leyla Tagıızade söz konusu akımı değerlendirirken “Sosyalist realizmin felsefi kökeni Marksist felsefeye, politik kökeni Bolşevik hareketine, estetik ve edebî kökeni klasik Rus edebiyatına dayanmaktadır” (2006: 9) ifadesiyle söz konusu akımın edebî açıdan tam anlamıyla uyumsuz kaynaklardan beslendiğini belirterek zımnen de olsa bahsi geçen sorunların nedenini açıklamış olur.

2. Sosyalist Realizmin Marksist Estetikle İlişkisi

Sosyalist realizm olarak adlandırılan edebî akım, toplumsal değişim ve dönüşümün temelini ekonomik ilişkilerde gören bir tarih felsefesi olan Marksizm’e dayanmaktadır (Moran, 2005: 43). Bu anlayışa göre toplumun üst yapısı olarak kabul edilen din, ahlak, hukuk, felsefe, sanat gibi kurumlar toplumun alt yapısı olarak kabul edilen ekonomik ilişkilere göre şekillenmektedir. Bu nedenle ekonomik ilişkileri yönlendiren hâkim sınıfın değer yargıları da doğal olarak üst yapıya sirayet eder. Böylece üst yapı unsurları tahlil edildiğinde ait olduğu toplumun ideolojisi hakkında kanaat sahibi olunabilir. Bu anlayış esas alınacak olursa Marksist estetiğe göre edebî eserin vazifesi toplumsal değişim ve dönüşümü yansıtmaktan ibaret olmalıdır. Ne var ki alt yapı ve üst yapı unsurları arasındaki ilişkinin her zaman tek yönlü olmadığı da hakikattir. Engels, toplumsal hadiselerin temelinde tek belirleyici unsurun ekonomik ilişkiler olduğu kanaatine karşı çıkar ve ekonomik ilişkilerin baskın geleceği kabulüyle alt yapı ve üst yapı unsurlarının birbirleri üzerinde etkisi olduğunun da gözden kaçırılmamasını ister (Plehanov ve Freville, 1974: 35). Böylece Engels, toplumsal üst yapının da alt yapı üzerinde tesiri olduğunu vurgulamış olur.

Marksizm’in estetik kuramı olma iddiasıyla tarih sahnesine çıkan ve 19. yüzyıl Rus edebiyatının aydınlanmacı, propagandist eserlerini örnek alan Sosyalist realizmle birlikte üst yapı unsuru olan edebiyat, alt yapıyı ve diğer üst yapı unsurlarını dizayn etmekle görevli hâle gelmiştir. Bu durum Marx ve Engels’in “yönsemin gizli kalması (...) ve yapının kendisinden çıkması (...) dolayısıyla gerçeğin düzeltilmemesi(...)” (Oktay, 2000: 68) anlayışlarına uymaz.

Sosyalist realizm akımı kimi unsurlarıyla birbiriyle ilişkilendirilmesi güç, kompleks bir yapıya sahiptir. Esasen yansıma kuramına bağlı bir akım olarak ortaya çıkan ve bu anlamda realizme dayanan akımın temel unsurlarından biri hâline gelen “yazarın olanı değil, olması gerekeni, olacağı biçimiyle ele alması gerektiği düşüncesi” (Apaydın, 2022: 43) Marksizm’in kapitalist toplumların nihayetinde sosyalizme ve sonrasında komünizme ulaşacağını önceden görmenin mümkün olduğu (Moran, 2005: 43) tezine dayanır. Karl Marks, nihai hedefe yani Sosyalizme nasıl ulaşılacağı hususunu ise feodalizmin kendisini yerle yeksan eden silahı ve bunları kullanacak kişileri yaratarak burjuva devrimine zemin hazırladığını hatırlatmış ve bugün de kapitalizmin kendisini ortadan kaldıracak işçi devrimi sürecini hazırladığını (Marks ve Engels 2003: 28) belirtmek suretiyle açıklamıştır.

Çernişevski’nin edebî değeri düşük olmasına rağmen Rus düşünce tarihinde önemli bir yere sahip olan *Ne yapmalı?* (1863) adlı politik romanında edebiyata eğitici ve siyasi bir işlev verilmesiyle, Sosyalizm’in bir gün mutlaka inşa edileceği inancı bütünleşmiş ve Sosyalist realizmin temel ilkesi hâline gelerek ‘olanı değil, olması gerekeni’ yansıma anlayışına dönüşmüştür. Maksim Gorki gibi Sosyalist realizmin şekillenmesinde etkili olan şahısların yazarlardan gerçekleşeceği

muhakkak olan sosyalizme giden yolda, bireyi “yalnız bugünkü haliyle değil, yarın olması gerektiği ve olacağı biçimiyle” (Gorki, 1989: 172) ele almasını ve ayrıca betimlemelerde “o bireyin sınıfsal özelliklerini, iyi ve kötü yanlarıyla hamuruna katmayı” (Gorki, 1989: 172) öğrenmesini beklemeleri söz konusu anlayışı pekiştirmiştir. Böylece bir taraftan somut gerçeklikten uzak, kısmen muhayyel bir dünyanın kapıları aralanmış bir taraftan da edebiyat, halkı eğitme ve istenilen doğrultuda yönlendirme misyonunu üstlenmiştir. Bu durum, Sosyalist realizm akımını benimseyen edebiyatçıları, bilhassa roman yazarlarını, gerçekleşeceği muhakkak olanın projeksiyonunu yapmaya itmiştir. Yani Marksizm’in diyalektik tarih ve toplum anlayışının doğurduğu öngörülebilir gelecek tasavvurunun yorumlanması neticesinde sınıfsız, kaynaşmış, idealize bir toplumsal yaşam, edebiyatın en önemli teması hâline gelmiştir. Böylece hem genel itibarıyla somut gerçeklik örselenmiş hem de üst yapı unsuru olarak görülen sanatın alt yapıyı dönüştürmesi beklenerek Marksist anlayıştan uzaklaşmıştır.

Marks ve Engels genelde sanat, özeldede edebiyatla ilgili kuramsal bir çerçeve çizmemiş olsalar da çeşitli vesilelerle Marksist estetik kuramının temelini oluşturacak değerlendirmeler yapmışlardır. Söz konusu değerlendirmeler ışığında Marksizm’e dayalı bir estetik geliştirmeye çalışan ve genelde sanatın özeldede edebiyatın parti emrine girerek propagandist bir mahiyet almasına (Oktay, 2000: 65) itiraz eden Plehanov, Gorki’nin *Ana* adlı romanına gerçeklikten uzak ve propagandist bir yapı arz etmesi nedeniyle rağbet göstermemiştir. Oysa söz konusu eserin Lenin tarafından bilinçlendirici kabul edilmesi, esasında Sovyet rejimi için edebiyatın mahiyetini de göstermektedir. Proletaryanın amaçlarına hizmet eden her şeyin iyi, söz konusu amaçların gerçekleştirilmesi yolunda engel teşkil eden her şeyin kötü olduğu (Belge, 1989: 53) anlayışına sahip olan “Lunaçarski, hem eleştirinin hem de yazın’ın açıklayıcı ve propagandacı bir işlev üstlenmesini ister. (...) Lenin’in ise bu kitabı (Gorki’nin *Ana* adlı romanını) çok sevdiğini ve bilinçlenmeyi nesnelleştiren bir yapıt saydığını söylemektedir. Lunaçarski de işte bu yüzden, Lenin’i izleyerek, Plehanov’u yazına tanıdığı görece özerklik için eleştirmişti” (Oktay, 2000: 66). Engels, Margaret Harkness’in *City Girl* romanı münasebetiyle yaptığı değerlendirmede edebî eserin yansıttığı dönemin somut gerçekliğine bağlı kalması gereğini vurgulamış ve yazarın siyasi düşüncesinin eserde propagandist bir söyleme dönüşmesini uygun bulmadığını belirtmiştir (Marx vd. 1996: 54-55). Çünkü Marksist estetiğe göre edebiyatın vazifesi kitleleri yönlendirmek değildir.

Şüphesiz, Marksist estetik, edebî eserin sömüren sınıfın çıkarlarına hizmet ederek ezilen toplum kesitlerinin gerçekliğiyle ters düşmesini hoş görmeyerek politik bir tercih ortaya koymuş ve bu suretle taraf olmuştur. Ancak unutulmamalıdır ki Marksizm’in edebî eserden beklentisi somut gerçekliğe uygun bir şekilde toplum kesitleri arasındaki ilişkiyi ortaya koyarak toplum bilim diline çevrilebilecek bir sosyolojik veriyi ihtiva etmesidir. Aksi takdirde toplumu değiştirmek için edebî eserin gücünden istifade edilme ihtiyakı ortaya çıkar ki bu da aydınlanmacı zihniyete kapı aralayarak sapmaya neden olacaktır. Plehanov, Marksist estetiği temellendirirken bu duruma dikkat çekmiştir.

Marksisti, örneğin aydınlatıcı’dan ayıran şey, ‘aydınlatıcı’nın edebiyata özel amaçlar vermesi ve özel taleplerde bulunmasıdır; ‘aydınlatıcı’ bir eseri bazı özel idealler açısından yargıladığı halde, Marksist, şu ya da bu eserin ortaya çıkışının doğal nedenlerini açıklamakla yetinir. (Oktay, 2000: 65)

Kurumsallaşma sürecinde Marks ve Engels'in sanat üzerine bir kuram oluşturacak kadar eğilmemeleri neticesi Marksist estetik, herkesin üzerinde uzlaşacağı bir kuram olması hususunu problemlili bir zemine taşınmıştır. Bununla birlikte Marks ve Engelsin oluşturdukları Marksist öğretiden ve sınırlı sayıdaki edebî esere dair değerlendirmelerinden anlaşılmalıdır ki Marksist estetik, yüce bir amaç uğruna olsa dahi somut gerçekliğin dışına çıkılmasını hoş görmemiştir. “Partizan şiire (...) karşı” (Marx ve Engels 2016: 82, e-kaynak) olmadığını belirten Engels'in Minna Kautsky'nin *Die Alten und die Neun*² adlı romanıyla ilgili “Görünen o ki, kitabınızda görüşlerinizi ortaya sermek, tüm dünyanın önünde inançlarınızı sınamak istediniz. (...) Ne var ki amaç, açıkça belirtilmeksizin, durumun ve eylemin kendisinden çıkarılmalıdır” (Marx ve Engels 2016:82, e-kaynak) şeklindeki değerlendirmesi bu duruma açıklık getirmesi bakımından önemlidir. Bu anlayış şüphesiz Rus edebiyatı için yeni bir şey değildir. 19. yüzyıl Rus edebiyatı, tetkik edildiğinde edebiyatın toplum üzerindeki etkisinin Çariçe II. Katerina Dönemi'nden (1762-1796) itibaren idrak edilmeye başlandığı görülecektir. Vissarion Grigoryeviç Belinski'nin 1840'lı yıllarda Puşkin'in çıkardığı *Sovremennik* (1836-1866) ve *Otechestvennye Zapiski* (1818-1884) adlı mecmualarda “edebiyatın sadece bir eğlence ya da eğitim aracı değil aynı zamanda topluluk ruhu oluşturabilecek hatta bir ulus yaratabilecek” (Hosking, 2015: 378) kudrete sahip olduğunu belirten yazıları, söz konusu anlayışın 19. yüzyılın ilk yarısında da güçlenerek devam ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Arnold Hauser, Rus edebiyatının aydınlanmacı, yönlendirici işlevinin yanında bir de siyasi söylem geliştirmesini Çarlık rejiminin entelektüellere edebiyat dışında düşüncelerini ifade edecek başka bir alan bırakmamasında görmüş ve söz konusu durumu biraz da zaruretle açıklamıştır (1984:329). Başlangıçta halkı eğitmek, iyiye yönlendirmek amaçlarıyla ortaya çıkan ve daha sonra onlara siyasi düşüncelerini aktarmaya başlayan Rus yazarları da bu nedenle peygamberlere benzetmekten kendisini alamamıştır.

Rusya'da neredeyse 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren edebî eserler devrin siyasi fikirlerinin ifade edilebildiği yegâne alanlar hâine gelmiştir. 1810'lu yıllarda “serfliği düzeltmek veya mümkünse ilga etmek ve otokrasiyi anayasal bir monarşiye dönüştürmek” (Hosking, 2015: 360) iddiasıyla bir araya gelen aristokrat gençlerden müteşekkil gizli bir örgüt olan Dekabristler'in³ düşünceleri de devrin edebiyatçıları vasıtasıyla ifade edilmiştir. Söz konusu dönem için bu durumun güzel örneklerinden biri de Dekabristlerin tam anlamıyla bir parçası olmasa da en azından fikirlerini benimseyen Puşkin'in Çar I. Aleksandr Devri'nde yazdığı “Hürriyet Gazeli” adlı manzumedir. Puşkin'in söz konusu grubun amaçlarını ifade eden “Hürriyet Gazeli” manzumesi bu anlamda edebiyatın siyasi bir söylem kazanmasını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Heyhat! nereye baksam
Hep kırbaçlar, hep zincirler,
Felaketli utancı kanunların,

² Eskiler ve Yeniler.

³ Dekabrist harekâtı, II. Katerina'nın iktidar yıllarında (1762-1796) başlayan ve başta kölelik olmak üzere tüm toplumsal sınıflara eleştiri getiren Rus aydınlanmasının Novikov ve Radişçev gibi yetiştirdiği aydınların tesiriyle çoğunluğu 1813-1815 Rusya Fransa Savaşına katılarak hayata bakışı değişen aristokrat çocuklarının oluşturduğu muhalif yapılanmadır. Söz konusu gençler özellikle “serfliği düzeltmek veya mümkünse ilga etmek ve otokrasiyi anayasal bir monarşiye dönüştürmek” (Hosking, 2015: 360) amacıyla bir araya gelmişlerdir. 14 Aralık 1825'te rejime karşı ayaklanma başlatmışlar ancak girişimleri başarısız olmuştur (Akpınar, 2018: 11). Dekabrist harekâtı hakkında geniş bilgi için bkz. (Hosking, 2015: 359-365).

Köleliğin biçare göz yaşları;

Her yerde adaletsiz iktidar,

Batıl itikatların kalın karanlığı içinde. (Plehanov, 1967: 31)

Yine 19. yüzyılın ikinci yarısında otokrasinin yıkılmasını isteyen Sosyalist bir grup olan Narodniklerin⁴ fikirlerini topluma aktarabildiği alan da edebiyat olmuştur. Narodnik hareketinin önemli simalarından Aleksandr Herzenn'in fikirlerinden etkilenen Çerņişevski'nin Sovyet Dönemi'nde önemli bir yapıt hâline gelen *Ne Yapmalı?* (1863) adlı romanında Narodniklerin mevcut rejimin yerini Sosyalizm'e bırakması için devrimin gerekli olduğu tezinin işlenmesi önemlidir. Ayrıca Çerņişevski'nin romanında kendilerini kitap okuyarak yetiştiren ve toplumun kötü gidişine engel olmak için imkânları dâhilinde mücadele eden Vera ve Rahmetov karakterleriyle Sovyet Dönemi'nde 'olumlu tip' olarak adlandırılacak kusursuz kahramanın öncülünü örneklemesi de dikkat çekici başka bir husustur. Çerņişevski'nin *Ne Yapmalı?* adlı romanında ideal hayatın örneklediği Vera'nın terzihanesinde oluşan komün yaşamından gelen ütöpik karakterin, Marksizm'in öngörülebilir gelecek anlayışıyla temellendirilmesiyle herkesin refah ve huzur içinde yaşayacağı Sosyalizm'in yakın bir zamanda gerçekleşeceği inancının yerleşmesi, Sosyalist realizmin "güncel dünyanın ötesinde düşlenen bir gelecek zaman" (Işıkşal, 2021: 17) algısı etrafında şekillenmesine neden olmuştur. Aynı şekilde Sovyet rejimi için başyapıt hâline gelen başka bir eser de Maksim Gorki'nin *Ana* (1906) adlı romanıdır. *Ana*'nın şiddete meyilli bir fabrika işçisinin oğlu olan ve düzenli bir eğitim almayan kahramanı Pavel Vlasov da somut gerçeklikten uzak bir şekilde değişim geçirerek bulunduğu muhitin havarisine dönüşmüş ve otokrasinin yerini Sosyalizm'in alması için mücadele etmiştir. Bu gibi itibar edilen örnekler Sosyalist realizm akımının propagandist bir söylem geliştirmesinde etkili olmuştur. Böylece toplumun dönüşümünü sağlamak amacıyla olması gerekeni anlatmakla görevlendirilen edebiyat, Jdanov'un 17 Ağustos 1934 tarihli Sovyet Yazarları Birinci Kongresinde yaptığı konuşmada da ifade ettiği gibi Sosyalizmin "inşa(sının) eti ve kanı" (Jdanov, 1996: 15) olmuştur. Ne var ki 19. yüzyıl Rus romanından tevarüs eden propagandist söylem, Komünist Parti'nin de teşviikiyle Sovyet edebiyatına iyice yerleşmiş ve muhayyel komün yaşamı örneklerinin edebî eserin en önemli konusu olmasına neden olmuştur. Buna ilaveten somut gerçekliği tahrif etme pahasına şekillendirilen idealize bir tip (olumlu tip) etrafında idealize bir yaşamın örneklenmesi, Sosyalist realizmi romantizme yaklaştırmış ve bu durum da 'Devrimci Romantizm' olarak adlandırılmıştır. Marksist estetikle bağları iyice gevşeyen, "Marksizm adına Marksist öze aykırı birçok özellik barındıran bir edebiyat" (Apaydın, 2022: 42) anlayışına dönüşen Sosyalist realizm akımı,

Bir kuram ve bir yöntem olarak, sadece yazınsal yapıtın nasıl okunması gerektiğine ilişkin ilkeleri dizgeselleştirmekle kalmaz (...) doğrudan siyasal işlevle görevlendirilmiş yazarın yapıtını oluştururken uyması gereken ilkeleri de belirler. Bu çifte görev, toplumun, daha doğrusu dünyanın dönüştürülmesini öngören marksçılığın genel ilkelerinde içerilmiş varsayılar ve dolayısıyla yazın'ın görece özerk bir düzey kurduğuna ilişkin her yaklaşım (Plehanov ve Troçki ilk örnekleri oluşturur) sapma olarak nitelenir. (Oktay, 2000: 11)

Ayrıca Marksist estetikle Sosyalist realizm arasında burjuvaziden tevarüs eden kültüre bakış konusunda da ayrışma aşamasına gelinmiştir. Bilindiği gibi 1917 yılında yeni dönemin yeni edebiyatını şekillendirme iddiasıyla ortaya çıkan, "tüm geçmiş sanatın yok edilmesini ve derhal

⁴ Otokrasinin yıkılmasını, toprağın köylüye dağıtılmasını isteyen Sosyalist bir örgüt olan Narodnik hareketi hakkında geniş bilgi için bkz. (Devlet, 2013: 153-157).

bir proleter sanatı ve kültürü oluşturulmasını isteyen” (Oktay, 2000: 75) Proletkült örgütü, Aleksandr Bogdanov’un proletaryanın burjuva sınıfına karşı koyabilmesi için “yeni bir kültürel sistem, yani yeni bir ahlak, yeni bir siyaset ve yeni bir sanat” (Mally, 2017: e-kaynak) inşa etmesi gerektiğini iddia eden tezini esas alarak kendileri gibi düşünmeyen sanatkarlara yaşam hakkı tanımak istememiştir. Bu anlayışın benimsenmesinde Lenin’in 1905 yılında *Novaya Zhizn*’in⁵ 12. sayısında yayımladığı “Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı” başlıklı makalesinde yer alan “Kahrolsun partisiz yazarlar! Kahrolsun edebiyatın üstün insanları! Edebiyat, proletaryanın genel davasının bir parçası hâline gelmeli, bütün proletaryanın politik olarak bilinçli bütün öncüleri tarafından harekete geçirilen o tek ve büyük Sosyal-Demokrat mekanizmanın ‘küçük bir çarkı ve vidası’ olmalıdır” (Marx vd. 1996: 84) şeklindeki görüşü etkili olmalıdır. Proletkült’ün etkili olduğu yıllarda esasen edebî açıdan çok seslilik devam etmektedir. Söz konusu çok sesli ortam, Troçki’nin edebiyatçıları “düşmanlar, yol arkadaşları ve proleter yazarlar” (Tagızade, 2006: 13) şeklinde tasnif etmesinden de anlaşılacaktır. Böyle bir ortamda 2-12 Ekim 1920 tarihli kongrede Lenin, Proletkült hareketinin geçmişle bağları kesmeye yönelik tutumunu “Marksçılık, burjuva devrinin en değerli kazançlarını reddetmek şöyle dursun, aksine, iki bin yıllık insanoğlu düşüncesinin ve kültürünün gelişmesinde değerli ne varsa hepsini değiştirip içine sindirmiştir” (Oktay, 2000: 77) şeklinde yaptığı hatırlatmayla Marksizm’den sapma olarak değerlendirerek kabul etmemiştir. Bu müdahale sayesinde Sosyalist realizm akımı, Marksist öğretinin var olan kültürel yapıyı yok etmek yerine ondan istifade etmek anlayışına bağlı kalmıştır.

Genel olarak Sosyalist realizm, Marksist estetikte yukarıda da bahsedildiği gibi temelde edebiyatın vazifesi hususunda ayrılmış ve bu durum daha çok üst yapı unsuru olan edebiyatın alt yapıdaki mevcut hâlin sonucu mu, yoksa alt yapının ve din, ahlak, hukuk, felsefe, sanat gibi diğer üst yapı unsurlarının değişiminde sebep mi olduğu hususunda ortaya çıkmıştır. Ayrıca söz konusu ayrışma gerçeklik anlayışında, sanatın siyasetle ilişkisi konusunda da görülmektedir. Bununla beraber eski kültürü yok etme teşebbüsü etrafında da ayrışma aşamasına da gelinmiştir. Her şeye rağmen Sosyalist realizm, estetik cepheden ziyade edebiyatın toplumsal yönünü ön plana çıkarması, yorum farkı olmasına rağmen ön görülebilir gelecek anlayışını benimesi, işçi sınıfına bakışı, burjuva kültüründen istifade etme çabası gibi hususlarda Marksist estetikle kökensel bağını muhafaza etmiştir.

Sonuç

1917 Ekim Devrimi’yle ete kemiğe bürünmeye başlayan Sosyalist realizm akımı, temelde Marksist felsefeye dayanmasına rağmen şekillenme aşamasından itibaren Sovyet rejiminin başlangıçta denetiminde, özellikle Stalin Dönemi’nde tam anlamıyla kontrolünde gelişimini sürdürdüğü için siyasi iradenin istekleri doğrultusunda şekillenmiştir. Özellikle akım üzerinde belirleyici olan şahısların kiminin Marksist düşünceyi tam anlamıyla benimsememesi, kiminin Sovyet rejiminin önceliklerini gözetmesi, kiminin de 19. yüzyıl Rus edebiyatının tesirinde kalması gibi nedenler, Sosyalist realizmin beslendiği kaynakları da çeşitlendirmiştir. Böylece Felsefi kökeni Marksizm’e, siyasal kökeni Bolşevik hareketine, edebî ve estetik kökeni 19. yüzyıl Rus edebiyatına dayanan bir edebî anlayış olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum da doğal olarak Marksist öğreti ve Marks ve Engels’in sınırlı sayıdaki edebî esere dair değerlendirmeleri doğrultusunda şekillenen Marksist estetiğin ilkelerinden uzaklaşmaya neden olmuştur.

⁵ Yeni Hayat.

Marksist estetiğe göre ekonomik ilişkileri, yani toplumsal alt yapıyı şekillendiren iradenin ideolojisi; din, ahlak, hukuk, felsefe, edebiyat gibi üst yapı unsurları üzerinde belirleyicidir. Böylece toplumsal üst yapı unsurları incelendiğinde toplumsal alt yapının hâldeki durumu ya da değişimi, dönüşümü tespit edilebilir. Bu açıdan bakıldığında Marksist estetiğe göre edebiyatın vazifesi genel olarak toplumsal değişim ve dönüşümü yansıtmaktan ibarettir. O nedenle bir nevi sosyolojik materyal hâline gelen edebiyata müdahale kabul edilmez. Sosyalist realizm akımını şekillendirenler ise alt yapı ve üst yapı unsurlarının etkileşiminin her zaman tek yönlü olmadığını bilinciyile, zaman zaman üst yapı unsurlarının da alt yapıyı etkileyebileceği anlayışını benimsemişlerdir. Tabii bunda 19. yüzyıl Rus edebiyatından gelen aydınlanmacı ve propagandist söylemin de etkisi önemlidir. Böylece Sosyalist realizm akımı için edebiyatın görevi toplumu, rejimin beklentisi doğrultusunda değiştirmek, dönüştürmek olmuştur.

Söz konusu yaklaşımlar, gerçeklik anlayışını da etkilemiştir. Marksist estetik, genel hatlarıyla toplumsal alt yapının neticesi olması nedeniyle sosyolojik veri hâline gelen edebiyatta somut gerçekliğe bağlı kalırken; Sosyalist realizm akımı, kimi zaman Sosyalizm'in ön gösterimini yapmak suretiyle, kimi zaman da halkı yönlendirecek 'olumlu tip' olarak adlandırılan ve realitenin ötesinde bir donanıma sahip kahramanlar yaratarak toplumu değiştirmeyi amaçladığı için somut gerçekliği tahrif etmiştir. Marksist estetik edebî esere propagandist söylemin girmesine karşı çıkarken, Sosyalist realizm akımını şekillendirenler, rejimi tahkim etmek, halkın Sosyalizm düşüncesini benimsemesini sağlamak gibi nedenlerle siyasal söyleme kapı aralamışlardır.

Kaynakça

- Akpınar, Y. (2018). "Çağdaş Türk Edebiyatlarının Oluşum Süresi ve Gelişim Çizgisi". *Çağdaş Türk Edebiyatları I*. ed. Akpınar, Y.- Ağca, F., Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 3-27.
- Bayrak Akyıldız, H. (2017). "Sanat, Edebiyat, Akım", *Batı Edebiyatında Akımlar I*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s.3-30.
- Belge, M. (1989). *Marksist Estetik / Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: BFS.
- Bozdoğan, A. (2006). "'Dönem' ve 'Akım' Nitelemeleri Arasında Kalmış Bir Terim: Millî Edebiyat". *İlmi Araştırmalar*, S. 22, s. 15-32.
- Devlet, N. (2013). "Rusya İmparatorluğunda Değişimler", *Rusya Tarihi*, ed. Devlet, N.- Sarıahmetoğlu, N., Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 132-162.
- Eagleton, T. (2014). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. Çev. Özmakas, U., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gorki, M. (1989). *Edebiyat Yaşamım*, Çev. Yeğin, Ş., İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gürsoy, Y. (2018). *Sovyet Dönemi Rus Edebiyatı (1953-1991)*, Iksad Publications, <https://iksadyayinevi.com/wp-content/uploads/2020/02/Sovyet-D%C3%B6nemi-Rus-Edebiyat%C4%B1-1953-%C3%9C1991.pdf>, E.T.: 07.04.2023.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hosking, G. (2015). *Rusya ve Ruslar, Erken Dönemden 21. Yüzyıla*, çev. Acar, K., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Işıksal, A. (2021). "Romantizm Türleri ve Ülkelere Göre Ayrımı", *Akademik Sanat*, (13), s. 14-23.
- Jdanov, A., A. (1996). *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine*, İstanbul: Kaynak Yayınları,
- Mally, L. (2017). "Proletkült Hareketinin Kökenleri", Çev. Terzi, A., Skopdergi, S. 11, <https://www.eskop.com/skopdergi/proletkult-hareketinin-kokenleri/3492>, E. T.: 04.04.2023.
- Marx, Engels, Lenin (1996). *Sanat ve Edebiyat*, çev. Çalışlar, A., İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Marx, K. ve Engels, F. (2003). *Komünist Parti Manifestosu*, Eriş Yayınları.

- Marx, K. ve Engels, F. (2016). *Yazın ve Sanat Üzerine*, https://turuz.com/storage/her_konu-2018/4367-Yazin_Ve_Sanat_Uzerine-K.Marx-F.Engels-2009-422s--.pdf. E. T.: 27.05.2023.
- Oktay, A. (2000). *Toplumcu Gerçekçiliğın Kaynakları*, İstanbul: Tüm Zamanlar Yayıncılık.
- Plehanov, G.V. (1967), *Sanat ve Sosyalizm*, çev. Memioğlu, S., İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Plehanov, V.G., Freville, J. (1974). *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*. çev. Bezirci, A., İstanbul: May Yayınları.
- Tagızade, L. (2006). “Sosyalist Realizm: Kökeni, Oluşum Süreci ve Kavramı”, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, S. 3(4), s. 7-24.
- Uygur, E. (2005). “Sosyalist Realizm Kavramının Ortaya Çıkış Süreci”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 9(1), s. 23-30.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: İnce, M. (2023). "Berâatü'l-İstihlâl Kavramının Doğuşu, Terimleşme Süreci ve Türkçe Belâgat Kitaplarındaki İşlenişine Eleştirel Bir Bakış", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 532-548.

Muhammet İNCE*

Berâatü'l-İstihlâl Kavramının Doğuşu, Terimleşme Süreci ve Türkçe Belâgat Kitaplarındaki İşlenişine Eleştirel Bir Bakış**

A Critical Approach to the Concept of Berâat al-Istihlâl: The Emergence of the Concept, Its Termization Process and Its Development in the Books of Turkish Eloquence

ÖZ

Edebi sanatlar, divan edebiyatına ait metinlerin hakkıyla anlaşılmasında önemli bir rol üstlendiği gibi, bir yazarın veya şairin özgünlüğünün ve sanat kudretinin ortaya çıkarılmasında da önemli bir ölçüt olmuştur. Bu çalışmada özellikle divan edebiyatına ait kitap, şiir ve makale gibi yazılı ürünlerin başlangıcında kullanılan "berâatü'l-istihlâl" sanatı ele alınmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde belâgat ilminin tarihi gelişimine, kelâmî ve edebî ekollerinin teşekkülüne kısaca değinildikten sonra berâatü'l-istihlâl kavramının tanımı, ortaya çıkışı ve terimleşme süreci üzerine durulmuştur. İkinci bölümünde Tanzimat'tan sonraki Türkçe belâgat kitaplarındaki seyri mukayeseli ve eleştirel bir perspektifte ele alınarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın neticesinde, berâatü'l-istihlâl'in "hüsnü'l-ibtidâ" ve "berâatü'l-matla" gibi ilişkili diğer kavramlardan ayrıştığı noktalar açıklanmıştır. Söz konusu ekoller bağlamında bu sanatın belâgat ilmindeki yeri ve önemi ortaya konulmuş ve bu konu özelinden belâgat ekollerinin Anadolu'daki belâgat çalışmalarındaki izleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Eski Türk Edebiyatı, Belâgat, Edebi Sanatlar, Berâatü'l-İstihlâl, Hüsnü'l-İbtidâ

ABSTRACT

Abstract, The literary arts have not only played an important role in properly understanding the texts of divan literature, but have also been a significant criterion for revealing the originality and artistic prowess of writers and poets. This study delves into the art of "berâatü'l-istihlâl," primarily used at the commencement of written works such as books, poems, and articles within the realm of divan literature. The first section of this study briefly touches on the historical evolution of the science of eloquence, outlining the development of theological and literary schools. Subsequently, the study focuses on defining, tracing the emergence of, and elucidating the termization process behind the concept of "berâat al-istihlâl". Moving to the second section, a comparative and critical assessment is conducted regarding its representation in Turkish eloquence literature post-Tanzimat. In conclusion, the distinctions between "berâat al-istihlâl" and other related concepts like "hüsnü'l-ibtidâ" and "berâat al-matla" are expounded upon. This exploration highlights the position and significance of this art within the science of eloquence, shedding light on its influence within Anatolian studies on eloquence, and attempts to identify its traces within eloquence ecoles.

Keywords: Classical Turkish Literature, Eloquence, Literary Arts, Berâatü'l-İstihlâl, Hüsnü'l-İbtidâ

* Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, mince@karabuk.edu.tr  ORCID: 0000-0002-2391-4273

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 26.08.2023 Kabul Tarihi: 19.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1350561

Giriş

Teorik ve estetik esaslarını İslam kültüründen alarak meydana gelmiş divan edebiyatı geleneği, Arap, Fars ve Türk milletlerinin ortak kültür ve bilgi birikiminin bir neticesidir. Zengin bir gelenek ve kültür birikiminin ürünü olan divan edebiyatı, meydana getirdiği ürünlerle hem muhteva hem de estetik açıdan bu geleneğin aynı zamanda taşıyıcısı olmuştur.

Muhayyilesi zengin ve estetik anlayışı şekillenmiş bir geleneğin mirasçısı olan divan edebiyatı sanatçısı, devraldığı mirası kullanarak çok sayıda edebi eser ortaya koyma imkânına kavuşmuştur. Bununla birlikte sanatkarın, konuları belli ve değişmez motifleri olan bir geleneğin içindeki hazır malzemeyi kullanması, onun özgün eser ortaya koymasını da zorlaştırmıştır. Bu yüzden sanata ve şiire geniş bir bilgi ve kültür penceresinden bakabilenler ve eldeki malzemeyi kendine özgü bir üslupla işleyerek belli bir düzeye yükseltebilenler kabul görmüştür.

Şekli ve muhtevası itibarıyla ortak özellikler arz eden divan edebiyatına ait bir eseri ve bunu meydana getiren sanatkarı diğerinden ayıran unsurların başında belâgat gelmektedir. Divan şiirinin estetiğini, belâgat ilminin beyân ve bedî konularındaki sanatların tercihi ve herkesin onu kendine has kullanışı meydana getirmiştir. Nitekim sanatı, körlerin içine düşmüş bir file benzeten Ali Nihad Tarlan, herkesin onu kendi hislerinin gücüne ve buldukları tarafın mahiyetine göre açıkladığını söyler (1981: 145). Divan edebiyatına ait bir eseri diğerinden farklı kılan özelliklerin başında, yazar veya şairin başta teşbih, istiare ve kinaye gibi mecazlı söyleyişlerin yanı sıra, sözü, ses ve anlam bakımından etkili ve etkileyici hale getiren edebi sanatları kullanmasındaki başarısı gelmektedir. Dolayısıyla edebi sanatların hem eserin anlaşılmasında hem de o eseri ortaya koyanın tanınmasında önemli görevleri vardır. Bunun önemini farkında olan her şair ve yazar, özellikle ilk cümlesinden itibaren söyleyeceklerinin güzel ve çarpıcı olması adına edebi sanatları kullanma konusunda büyük gayret sarfetmiştir. Çünkü iyi bir başlangıcın, muhatabının üzerindeki etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Bir sözün ileride daha dikkatle takip edilebilmesi, girişteki sözlerin açık, anlaşılır ve duruma uygun olmasıyla mümkündür. Maksada uygun yapılan bir giriş, daha başından itibaren dikkatlerin asıl konuya yoğunlaşmasını sağlar. Bunun için konuşmacı ve yazarlar söze başlarken anlatacakları konuyu açıklamadan, konuya delalet edecek kelime ve ibareler kullanmaya büyük özen göstermişlerdir. Öyle ki, adı yazılmamış veya kapağı kopmuş bir kitabın başındaki ilk cümleleri okuduğunuzda bile eserin içeriği hakkında fikir sahibi olmanız mümkün olabiliyor. Söz konusu özellikler, belâgat kitaplarında “berâatü’l-istihlâl” sanatıyla açıklanmıştır.

Bu sanata, hemen her kitabın dibacesinde, risalelerin ve kitap bölümlerinin başında, manzum metinlerden ise özellikle kasidelerin matla beyitlerinde rastlamak mümkündür. Öyleyse divan edebiyatına ait eserlerin bu sanat bağlamında ele alınıp incelenmesi, şairlerin edebi yönlerini açıklamada yararlı olacaktır.

Bu çalışmada, belâgat ilminin oluşum tarihine kısaca değinildikten sonra söz konusu sanatın tanımı, ortaya çıkışı ve terimleşme süreci hakkında bilgi verilecek, ardından Türkçe belâgat kitaplarındaki seyri ve ele alınış biçimi üzerinde durulacaktır. Çalışmada ayrıca berâatü’l-istihlâl ilişkili diğer kavramlardan ayrıştığı noktalara değinilecek ve bu sanatın belâgat konuları arasındaki yeri ve önemi ortaya konulmuş olacaktır. Nihayetinde bu konu özelinden belâgat ekollerinin Anadolu’daki belâgat çalışmalarındaki izleri de görülecektir.

1. Belâgat İlminin Tarihi Gelişimi ve Ekollerin Teşekkülü¹

Arap edebiyatında belâgat çalışmaları İslamiyet'ten sonra Müslüman milletlerin ve çeşitli nesillerin özellikle *Kur'an-ı Kerim*'in icazını anlayabilmek adına yaptıkları çalışmalar, Arap dili ve edebiyatına dair belâgat ilminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu çalışmalar dört dönem halinde incelenmektedir.

Birinci dönem, *Kur'an-ı Kerim*'in inmesinden yaklaşık X. asrın sonlarına kadar devam eden dönemdir. Esas hedef *Kur'an-ı Kerim*'i layığıyla anlamak olan bu dönemde belâgat çalışmaları; tefsir, kelam, dil, ebiyat ve edebi tenkit ilimleriyle iç içe ilerlemiştir. Sîbeveyhi'nin (öl. 180/796) *el-Kitâb*'ı, Yahyâ b. Ziyâd el-Ferrâ'nın (öl. 207/822) *Meâni'l-Kur'ân*'ı, Rummânî'nin (öl. 384/994) *en-Nüket fi-i'câzi'l-Kur'ân*'ı, İbn Kuteybe'nin (öl. 276/889) *eş-Ş'ir ve ş-şuarâ*'sı ve Ebü'l-Hasan el-Cürcânî'nin (öl. 392/1002) *el-Vesâta beyne'l-Mütenebbî ve husûmihi* adlı eserleri örnek olarak verilebilir.

İkinci dönem, belâgatin müstakil bir ilim haline geldiği ve belâgat terimlerinin belirmeye başladığı dönemdir. XIV. yüzyıl sonlarına kadar devam eden bu dönemdeki eserlerde, belâgat konuları ön planda tutulmuştur. Ebû Hilâl el-Askerî'nin (öl. 400/1009'dan sonra) *Kitâbü's-sınâateyn*'i, İbn Reşik el-Kayrevânî'nin (öl. 456/1064) *el-Umde*'si, İbn Sinân Hafâcî'nin (öl. 466/1073), *Sırrü'l-fesâhâ*'sı, Abdülkâhir el-Cürcânî'nin (öl. 471/1078-79) *Delâilü'l-i'câz ve Esrârü'l-belâga*'sı dönemin meşhur eserleridir. Dönemin sonlarındaki eserlerde belâgat; meânî, beyân ve bedîden ibaret klasik şekliyle yerini almıştır. Sekkâkî'nin (öl. 626/1229), *Miftâhü'l-ulum*'u Ziyâeddin İbnü'l-Esîr'in (öl. 637/1239) *el-Meseli's-sâir*'i, İbn Ebi'l-İsba'nın (öl. 654/1256) *Tahrîrü't-tahbîr* ve Yahyâ b. Hamza'nın (öl.745/1344) *Kitâbü't-Tırâz*'ı bu dönemin başlıca çalışmalarından bazılarıdır.

Üçüncü dönem, birçok ilim dalında olduğu gibi, belâgat ilminde de duraklamanın başladığı dönemdir. XIX. asrın sonlarına kadar süren bu dönemde, konuların meânî, beyân ve bedî şeklinde sınıflandırması devam etmiş, yapılan çalışmalar, şerh, haşiye ve tâlikat şeklinde olmuştur. Hatîb el-Kazvîni'nin (öl. 739/1338) Sekkâkî'nin *Miftâhü'l-ulum*'un üçüncü bölümünden faydalanarak yazdığı *Telhîsü'l-Miftâh*'ı üzerine yazılan şerh ve bu şerhlerin muhtasar ve haşiyeleri çok fazladır. Teftâzânî'nin (öl. 792/1390) *el-Mutavvel ale't-Telhîs*'i ve *Muhtasarü'l-Mutavvel*'i, Seyyid Şerîf el-Cürcanî'nin (öl. 816/1413), *Hâşiye ale'l-Mutavvel*'i ve Hasan Çelebi'nin (öl. 886/1481) *Hâşiye alâ-Şerhi'l-Mutavvel*'i bunlardan birkaçıdır.

İlk dönemden itibaren yapılan belâgat çalışmaları, genel olarak “Kelâm” ve “Edebiyât” ekolü olmak üzere iki karakter arz etmektedir:

a. Kelâm ve Felsefe ekolü: Mantık ve felsefenin ağırlıklı olduğu bu üslupta, şekilden ziyade mana ön plandadır. Tanım, taksim ve sınırlamalar, mantık ve felsefe üslubuyla geniş bir şekilde ele alınırken örneklere çok az yer verilir. Yoğun ve anlaşılması zor metinler olduğundan şerh, haşiye ve tâlikat yazma ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Ekol, manaya ağırlık vermekle beraber, bedii sanatları da ihmal etmemiştir. Bu ekolün önemli temsilcileri olarak Abdülkâhir el-Cürcânî, Zemahşerî (öl. 538/1144), Fahreddin er-Râzî (öl. 606/1210), Sekkâkî, Bedreddin b. Mâlik, Kazvîni, Teftâzânî ve bunların eserlerine şerh ve haşiye yazanların isimleri zikredilebilir.

¹ Bu bölümdeki bilgiler Hacımüftüoğlu (1988: 115-127) ve Kılıç'tan (1992: 380-383) özetlenerek hazırlanmıştır.

b. Edebiyat ekolü: Bu ekolde, konuların felsefi tanım ve sınıflamalarına fazla yer verilmemiş, bol örneklerden yola çıkarak edebi zevkin ön planda olduğu bir belâgat üslubunun ortaya çıkmasına gayret edilmiştir. Bu ekolde üslup sade ve konular kolayca anlaşılır bir durumdadır. Bu yüzden bu eserlere şerh ve haşiye yazılmamıştır. İbn Reşîk el-Kayrevânî, İbn Sinân el-Hafâcî, Üsâme b. Münkız (öl. 584/1188), İbnü'l-Esîr ve İbn Ebü'l-İsba bu ekolü temsil eden belâgat âlimleridir.

Süyûtî (öl. 911/1505) belâgat ekollerini “Acem ve Felsefe” ekolü ve “Arap ve Bülegâ” ekolü şeklinde ifade etmektedir. Belâgat âlimlerini coğrafi bölgelere göre değerlendiren İbn Haldun (öl. 808/1406), Horasan ve Maverâünnehir mıntıkasında yaşayan, genelde anlama ağırlık veren üsluba “Meşârika”, anlamdan ziyade kelimelerin süsüne ağırlık veren Endülüs ve K. Afrika mıntıkası belagatçılarına da “Meğârîbe” adını vermiştir. Ortaya koyduğu “Bedfîciler” ekolü ile bu sayıyı üçe çıkarmıştır. İbnü'l-Mu'tez (öl. 296/908), Kudame bin Cafer (öl. 337/948 [?]), İbn Ebi'l-İsba ve İbn Hicce (öl. 837/1434) bu ekolün önde gelen temsilcileridir. Buna göre felsefe ve mantığın ağırlıklı olduğu kelâm üslubuna Meşârika, edebiyatın ağırlıklı olduğu üsluba Arap ve Bülegâ, bedî sanatların ağırlıklı olduğu üsluba da Meğârîbe ekolleri denmiştir.

Bununla birlikte, aynı kültürden beslenen ekolleri kesin hatlarla birbirinden ayırmak mümkün değildir. Abdülkâhir el-Cürçânî'nin, *Delâilü'l-i'câz* isimli eserinde kelâm; *Esrârü'l-belâga* isimli eserinde ise edebiyat ekollünün özellikleri ön plandadır. Fahreddin er-Râzî, *Nihâyetü'l-i'câz*'ında iki ekol arasında köprü kurmuştur.

Dördüncü dönem, İslam dünyasının Avrupa ile temasa geçmesinden sonra yenilik arayışlarının başladığı bir dönemdir. XIX. yüzyıl sonlarından günümüze kadar devam eden bu dönem belâgatçıları, klasik tarzı devam ettirenler ve belâgate modern bir görünüm kazandırmak isteyenler olmak üzere iki grupta ele alınır.

Klasik tarzı devam ettirenler, önceki dönem metin, şerh ve haşiyelerinden faydalanarak konuyu ufak tefek ilavelerle kendi düşüncelerine göre ifade edenlerdir. Ahmed el-Mersafî'nin (öl. 1889) *el-Vesîletü'l-edebîyye ile'l-ulûmi'l-Arabîyye*'si, Ahmed el-Hâşimî'nin (öl. 1943) *Cevâhirü'l-belâga fi'l-meânî ve'l-beyân ve'l-bedî*'i ve Ahmed Mustafa el-Meragî'nin (öl. 1952) *Umûmü'l-belâga*'sı bu anlayışı devam ettirenlerdir.

Belâgate modern bir görünüm kazandırmak isteyenler, genellikle Batı edebiyatının etkisinde kalmış kimselerdir. Bunlar belâgatın Batı'daki gibi estetik çalışmalardan faydalanması ve edebi tenkitle iç içe olması gerektiğini savunanlardır. Emin el-Hulî'nin (öl. 1966) *Fennü'l-Belâga ve İlmü'n-nefs*, Ahmed Hasan Zeyyât'ın (öl. 1968) *Difâ'ani'l-belâga* ve Ali Cârîm'in (öl. 1949) *el-Belâgatü'l-vâzıha*'sı bu anlayışla ortaya konulan eserlerdir.

2. Berâatü'l-İstihlâl

“Berâat” sözlükte, kişinin ilim ve cesarete emsallerinden üstün olması veya fazilet ve güzellikte tam ve kâmil olması anlamına gelmektedir (Mütercim Âsım Efendi, 2013: 3267). “İstihlâl”, yağmurun şiddetli yağması, yeni ayın görünmesi, çocuğun doğduğu anda bağırarak ağlaması ve kılıcın kınından çıkması gibi anlamlara gelmektedir (Mütercim Âsım Efendi, 2014: 4832). Bu iki sözcüğün oluşturduğu “berâatü'l-istihlâl” tamlaması aşağıda da detaylı bir şekilde açıklanacağı üzere, belâgat âlimleri tarafından nazım veya nesirde konunun güzel ve ilgi çekici hale gelmesi için kişinin söze, maksada işaret edecek uygun kelimelerle başlama sanatının adı olmuştur. *Hizânetü'l-edeb* (2005: 330) adlı eserinde kelimenin sözlük anlamı ile terim anlamı arasındaki ilişkiyi açıklayan İbn Hicce'ye (öl. 837/1434) göre, çocuğun doğduğu anda bağırarak

ağlamasına, hilalin görünmesiyle birlikte insanların yeni ayın göründüğünü bağıarak haber vermelerine veya hacıların Kâbe'yi gördüklerinde “Lebbeyk Allâhümme lebbeyk!” diyerek haykırımlarına istihlâl denildiği gibi, konuşmacının maksadını anlatmaya başladığı andan itibaren sesini yükselterek duyurmaya çalışmasına da istihlâl denilmiştir.

3. Kavramın Ortaya Çıkışı ve Terimleşme Süreci

Belâgat konusundaki açıklamalarıyla bu kavrama ilk defa işaret eden kişi muhtemelen İbn Mukaffa'dır (öl. 142/759). Câhiz'in (öl. 255/869) *el-Beyân ve 't-tebyîn* (1998: 116) isimli eserinde naklettiğine göre İbn Mukaffa'ya belâgatin ne olduğu sorulduğunda İbn Mukaffa, bir konuşmanın başındaki sözlerin muhtevadaki manaya işaret etmesi gerektiğini, ayrıca bir şiirin en güzel beyti, sadrı yani başı söylendiğinde kafiyesi yani sonu anlaşılan şiir olduğunu söyleyerek berâatü'l-istihlâl'in delalet ettiği anlama işaret ettiği görülmektedir. Câhiz da buna dayanarak bir nikah konuşmasıyla bayram konuşmasının veya barış konuşmasıyla hediyeleşme konuşmasının başındaki cümlelerin farklı olması gerektiğini, diğer bir ifadeyle, her ilmin başlangıcındaki cümleler o ilmin sonuna/içeriğine delalet edecek şekilde birbirinden farklı olması gerektiğini söyleyerek berâatü'l-istihlâl kavramının ortaya çıkışına zemin hazırladığı anlaşılmaktadır.

Daha sonra gelen İbn Kuteybe (öl. 276/889), *eş-Şi'r ve 'ş-şuarâ* adlı eserinde “Aksâmü'ş-Ş'ir” başlığı altında şiirin kısımlarından bahisle, şairin en makbulü (şair yaradılışlı) şiirin sadrübeyti denilen ilk cümlesiyle ıczulbeyt denilen son cümlesinin ve beytin başlangıcından kafiyesinin ne olacağını gösteren şairler olduğunu belirtir (1982: 90). Bu açıklamasıyla İbn Kuteybe'nin İbn Mukaffa gibi berâatü'l-istihlâl kavramının delalet ettiği manaya işaret ettiği; fakat onun da henüz bunun için bir terim kullanmadığı göstermektedir.

İbn Kuteybe'den sonra gelen İbnü'l-Mu'tez (öl. 296/908), *Kitâbü'l-bedî* (1982: 75) isimli eserinde bedî konusunu tamamladıktan sora “Mehâsinü'l-Kelâm” başlığı altında sözü ve şiiri güzelleştiren sanatlardan söz eder ve kasidelerin başlangıcı için kullandığı “hüsnü'l-İbtidâ” kavramını ilk defa müstakil bir sanatın adı olarak kullanır. Böylece berâatü'l-istihlâl kavramının ortaya çıkışını sağlayacak ilk adımı atmış olur. İbnü'l-Mu'tez'in (1982: 60) mehâsinü'l-kelâmdan saydığı bir diğer husus, “hüsnü'l-hurûc”dur. Bir manadan diğer manaya geçişi iyi yapmak şeklinde tarif ettiği bu kavram, sonraki belâgatçılar tarafında tahallüs veya hüsnü't-tahallüs olarak ifade edildiğini görüyoruz.

İbnü'l-Mu'tez, konuları işlerken çoğu zaman konunun tanımını dahi yapmadan, Nâbîga (öl. 604 [?]), A'sâ (öl. 7/629 [?]) ve Ebû Temmâm (öl. 231/846) gibi Arap edebiyatının önemli şairlerinden sadece örnekler vererek, Edebiyat ekolünün önemli bir örneğini sergiler.

Çok açık ve ayrıntılı olmamakla birlikte Ebü'l-Hasan İbn Tabâtabâ'nın (öl. 322/934) da *İyâru 'ş-ş'ir* isimli eserinde yer yer bu sanata işaret ettiği görülmektedir. Nitekim “Şiir ve Araçları” bahsinde şiirin esasını oluşturan hususlar için sıraladığı özelliklerden biri, başlangıcın güzel, sonucun da tatlı ve hoş olması gerektiğine (1982: 10); “Şiir Sanatı” başlığı altında ise, kaside yazmak isteyen şairin kasidenin fikrine uygun sözcükler seçmesi ve uygun kafiye bulması gerektiğine değinmiştir (1982: 11). “İbtidâât” kısmında ise bir söze başlandığı andan itibaren dinleyicinin o sözün nereye varacağını hissedebileceği şekilde kurgulanmış olmasını (1982: 33) söyleyen müellif, böylece berâatü'l-istihlâl kavramının delalet ettiği manaya işaret ettiği anlaşılmaktadır.

“İstihlâl” kelimesini ilk defa terim anlamıyla kullananın ise belâgat âlimi Ebû'l-Hasan Kadı Cürcânî'nin (öl. 392/1001-1002) olduğu görülmektedir. Müellif *el-Vesâta beyne'l-Mütenebbî ve husûmih* (1966: 48) adlı eserinde bir sözün, hazır bulunanların dikkatini çekebilmesi ve onların dinlemelerini sağlayabilmesi için istihlâl, tahallus ve hâtimesinin güzel olmasıyla mümkün olabileceğini ve bu yüzden de usta şairlerin bunu güzelleştirmek için gayret gösterdiklerini belirtir. Ancak o da istihlâl kelimesiyle sadece başlangıcın güzel olmasını kastetmiştir.

Ebû Hilâl el-Askerî (öl. 400/1009 [?]) *Kitâbü's-Sinâateyn*'de (1952: 431-437) bu konuya onuncu bapta “Mebâdî” başlığı altında ayrı bir fasıl açar. Burada şiirdeki “Hüsnü'l-İbtidâât ve Kubhuhâ” alt başlığı altında şiirdeki güzel başlangıçlar ile kötü başlangıçları açıklar. Ona göre güzel başlangıç için bir şairin dikkat etmesi gereken en önemli hususlardan birisi şiirin girişinde insan fitratına aykırı ve olumsuz yorumlara sebebiyet verecek türden kelime ve ifadelerden kaçınmasıdır. Müellif, verdiği her bilgi için cahiliye dönemi şiirlerinden başlayarak getirdiği çok sayıda örnekle konuya farklı açılardan açıklık getirir; ancak berâatü'l-istihlâl manasını ifade edecek olan “girişteki ifadelerin muhtevaya işaret etmesi” şartından bahsetmez. Sadece güzel ve çirkin başlangıcın nasıl olduğu üzerinde durur. Yazar, konuları baplara ayırmada Kalam ve Felsefe metodunu uygulamış, getirdiği çok sayıdaki misallerle de Edebiyat ekolü örneğini ortaya koymuştur.

Bedîi sanatlara verdiği önemle Meğaribe ekolünün lideri sayılan İbn Reşik el-Kayrevânî (öl. 456/1064) ise *el-Umde* (1981: 217-218) adlı eserinin bir bölümünü mebde, hurûc ve nihâye konusuna ayırır. Tanınmış belâgatçıların şöhretlerini bu üç konuya verdikleri öneme borçlu olduklarını söyler ve başlangıcı iyi olan bir şiirin faydaları ve muhataplarında bıraktığı olumlu etkileri üzerinde durur. Müellife göre şiirin kilidini açacak anahtar onun matlarıdır. Bu yüzden her şairin şiirinin başlangıcını güzelleştirmesi gerekir. Çünkü kulağa çalınan ilk şey başlangıçtır. Dolayısıyla iyi bir giriş için şairin nelere dikkat etmesini veya nelerden kaçınması gerektiğini, matlarda kusur kabul edilen hususların neler olduğunu uzun uzadıya anlatır, verdiği çok sayıdaki örnek şiirlerle konuya açıklık getirir. Müellifin burada ibtidâ, iftitâh ve hüsnü'l-iftitâh gibi ifadelerle şiirdeki matların (başlangıcın) önemi üzerinde dursa da bunlara getirdiği tanımlamalar berâatü'l-istihlâl'in anlamını karşılamamaktadır. Ancak müellifin burada verdiği örneklerin önemli bir kısmı sonraki belâgat âlimleri tarafından berâatü'l-istihlâl kavramı için kullanılan örnekler arasında yer alsa da henüz bu kavramdan bahsedilmediği görülmektedir.

Kelimelerin fesahatine çok önem veren Arap ve Bülegâ ekolünün önemli şahsiyeti İbn Sinân Hafâcî (öl. 466/1073), *Sırrü'l-fesâhâ* (1982: 182-183) adlı eserinde bir kafiyede bulunması gereken özellikleri sıralarken, kafiyede seçilen kelimelerin anlamlarında uğursuzluk sayılabilecek veya kötüye yorulabilecek türden kelimelerin olmaması gerektiğine dikkat çeker. Örnek olarak da İsmail bin Abbâd adlı şairin Adudüdevle'yi methetmek için yazdığı kasidenin redifinde “tugleb” (mağlup olacaksın) gibi olumsuz anlam barındıran bir kelimeyi kullandığı için şiirinin beğenilmediğinden söz eder. Aynı durumun kasidelerin girişleri için de geçerli olduğunu belirtir. Dolayısıyla girişin güzel olabilmesi için kasidelerin başlangıcında bu tür olumsuz yorumlanabilen ifadelerden kaçınılması gerektiğini kaydeder. Ancak saydığı bu özellikler için bir kavram kullanmadığı görülmektedir.

Baştan itibaren yapılan bütün bu tanımlamaların, berâatü'l-istihlâl terimini karşılamaya yetecek açıklamalar olmadığı görülmektedir. Çünkü sonraki belâgat âlimlerinin berâatü'l-istihlâl için söyledikleri, “girişte, maksada ve muhtevaya işaret eden kelime ve ifadelerin bulunması” tarifini

tam karşılamamaktadır. Ancak daha sonra gelen belâgat âlimlerinin artık berâatü'l-istihlâl kavramını kullanmaya başladıklarını İbn Ebi'l-İsba'tan (öl. 654/1256) öğreniyoruz. *Tahrîrü't-tahbîr* adlı eserinde “hüsnu'l-ibtidâât” başlığı altında bu konuya değinen müellif, hüsnu'l-ibtidâ adlandırmasının İbnü'l-Mu'tezz'e ait olduğunu ve İbnü'l-Mu'tezz'in bu kavramı kasidelerin başlangıcı için kullandığını, fakat daha sonra gelen belâgat âlimlerinin bu kavramdan “berâatü'l-istihlâl” kavramını türettiklerini (İbn Ebi'l-İsba', 1383: 168) kaydeder. Ayrıca İbn Ebü'l-İsba eserinde hüsnu'l-ibtidâdan sonra berâatü'l-istihlâl'e verdiği aşağıdaki örnekle bu iki kavramın farklı anlamlar ifade ettiğini belirtmiş olur:

Lemestü bi-keffi keffehü ebtagi'l-gınâ

Ve lem edri enne'l-cûde min keffihi yu'dî (1383: 172)

(Zenginlik arayarak avucumla avucuna dokundum ama avucunun cömertliğinin ötesine geçebileceğini bilmiyordum.)

Endülüs âlimlerinden Kartâcennî (öl. 684/1285), belâgat ve edebi tenkide dair kaleme aldığı *Minhâcü'l-bülegâ* adlı eserinde, Kadı Cürçânî gibi sadece istihlâl kelimesini kullanır. Ona göre kasidede en önemli sanat, matla ve istihlâlin güzel olmasıdır. Çünkü kasidenin matla ve istihlali, devamı hakkında bilgi verir. Güzel olan bir giriş, arkadan gelecek sözler hakkında merak uyandırdığı gibi, bazen olabilecek kusurları da örtüğünü söyler. İstihlâlin güzel olmasını, belâgat ilminin ihmal edilmeyecek konuları arasında sayan Kartâcennî, bu konuda bazı hususlara dikkat çeker. Onlardan biri, girişin, her yönüyle mütakellimin maksadına uygun olmasıdır. Şayet maksat övgü ise, girişteki üslup, mana ve kelimeler de övgüyü destekleyecek nitelikte olmalıdır. Eğer maksat başka bir şeyse, seçim de ona göre olmalıdır (1986: 309-310). Bu açıklamalardan da anlaşıldığı üzere Kartâcennî, her ne kadar berâatü'l-istihlâl yerine sadece istihlâl kelimesini kullansa da yaptığı tanım ve açıklamalar tam manasıyla berâatü'l-istihlâl terimini karşılamaktadır. İbn Ebü'l-İsba'tan sonra konuyu tasnif ederek net bir çerçeveye oturtan kişi, Arap belâgati teorisyeni Hatîb Kazvîni'dir (öl. 739/1338). Müellif, *Telhîsü'l-Miftâh* ve *İzâh* adlı eserlerinde bedî konusunu tamamladıktan sonra kitabın hatimesini serikâtı şî'riyyeye (=şiir hırsızlığı) ayırmıştır. Berâatü'l-istihlâl konusunu da hatimeden sonra ayrı bir bölümde (=fasl) ele almıştır.

Kazvîni'ye göre, sözün tatlı, üslubun güzel ve anlamın düzgün olabilmesi için konuşmacının dikkat etmesi gereken üç (ibtidâ, tahallüs ve intihâ) yer vardır. Bunlardan birincisi ibtidânın güzel olmasıdır. Çünkü bir sözün ilgiyle dinlenebilmesi için kulağa çalınan ilk ifadelerin muhatabını rahatsız etmeyecek ve onu kendine çekecek güzellikte olmalıdır. Kazvîni daha sonra ibtidânın en güzeli ise maksada uygun söylenen ibtidâ olduğunu ve buna da berâatü'l-istihlâl denildiğini (1904: 431-433, 1950: 147-149) söyleyerek hüsnu'l-ibtidâ ile berâatü'l-istihlâl arasındaki farkı belirtir.

Kazvîni'nin önemsenmesini gerekli bulduğu ikinci yer “tahallüs”tur. Yani konuşmacının sözü asıl konuya getirirken geçiş sözlerinin güzel ve uyumlu olmasına dikkat etmesidir. Bir münasebet kurmadan giriş bölümünden asıl konuya geçtiği takdirde “iktidâb” yapmış olur. Üçüncü yer ise “intihâ”, yani sonucun güzel bağlanmasıdır. Kazvîni, selefleri gibi başta İmruülkays, Nâbiga ve Zürrumme gibi Arap edebiyatının meşhur şairlerinden örnekler vererek konuya açıklık getirir. Kazvîni'nin bu tasnifi ve çizdiği çerçeve sonraki Arap ve Türk belâgatçıları tarafından da örnek alınmıştır.

Konuyu benzer bir yaklaşımla ele alanlardan biri de Kazvîni'nin çağdaşı Ebü Muhammed et-Tîbî'dir (öl. 743/1343). O da *et-Tibyân fi'l-meânî ve'l-beyân* (1987: 455-466) adlı eserinin bedî

konusunun hatimesinde ele alır. Tek farkla, Tîbî maddelerin sayısını dörde çıkarır. Tîbî, bir konuşmacının riayet etmesi gereken dört yer olduğunu, bunlardan birincisinin “matla” olduğu söyler. Bir matlam güzel olabilmesi için, sözün başlangıcı, sonuna delalet edecek mahiyette olması gerektiğini ki bunun da “berâatü’l-istihlâl” olarak adlandırıldığını belirtir. Girişin güzel olabilmesi için ayrıca methiyelerde memduhu rahatsız edecek sözlerden kaçınılması gerektiğini ifade eder. Riayet edilmesi gereken ikinci yer, “mahlas”ın güzel olması, yani konuşmacının konudan diğerine uygun sözlerle geçiş yapmasıdır. Bu yapılmadığı takdirde “iktidâb” olur. Üçüncü yer, “matlab”ın güzel olması, yani maksada geçiş yapmadan önce ona vesile olacak sözlere yer vermesidir. Dördüncü yer, “makta”ın güzel olması, yani konuşmayı kulağa hoş gelecek ve akılda kalacak sözlerle bitirmesidir.

Bu konuyu belâğatin temel esaslarından biri olarak gören Müeyyedbillâh Yahyâ b. Hamza (öl.745/1344) da *Kitâbü’t-Tirâz* (1914: 266-281) adlı eserinde “mebâdî ve iftitâhât” başlığı altında ele alır. Maksadın ilk andan itibaren anlaşılabilmesi için kelamın başlangıcı da maksada uygun olması gerektiğini belirten müellif, güzel başlangıçlara sırasıyla ayet, hadis ve şiiirlerden örnekler verdikten sonra kötü başlangıçlara örnek olacak şiiirlere de yer vererek konuya geniş bir şekilde açıklık getirir. Ne var ki yapılan tanım ve açıklamalar berâatü’l-istihlâl’in delalet ettiği anlama karşılık gelse de berâatü’l-istihlâl ifadesinin kullanılmadığı görülmektedir.

Bütün bu bilgiler ışığında, ilk başlarda belâgat âlimlerinin nazım, nesir ve hitabetteki girişin güzelliğini ifade etmek için hüsnü’l-ibtidâ (İbnü’l-Mu’tez), istihlâl (Ebü’l-Hasan Cürçânî, Kartâcennî), mebâdî (Ebû Hilâl el-Askerî), mebd’ (İbn Reşîk el-Kayrevânî) gibi isim ve terimler kullandıkları; ancak İbn Ebi’l-İsbâ’ın da ifade ettiği üzere daha sonra gelen belâgatçıların İbnü’l-Mu’tez’in kasidelerin matla beyti için kullandığı hüsnü’l-ibtidâ kavramından berâatü’l-istihlâl kavramını türettikleri görülmektedir. Nitekim Hatîb Kazvîni, ibtidâ başlığı altında güzel başlangıcın önemine değindikten sonra başlangıçların en güzeli maksada uygun ve sonuca/içeriğe delalet eden başlangıç olduğunu söyleyerek berâatü’l-istihlâl’in hüsnü’l-ibtidâya göre daha özel bir anlam ifade ettiğine vurgu yapar.

Hüsnü’l-ibtidâ ve onunla eşdeğer olan hüsnü’l-matla, beraatü’l-matla gibi diğer kavramlar ile berâatü’l-istihlâl kavramının benzeştikleri ve ayrıştıkları noktalar sonraki belâgat âlimleri tarafından netliğe kavuştuğu ve kavram kargaşasının sona erdiği görülmektedir. *Hızânetü’l-edebe*’de (İbn Hicce, 2005: 307) “Hüsnü’l-ibtidâ ve berâatü’l-istihlâl” başlığı altında önce hüsnü’l-ibtidânın ardında berâatü’l-istihlâl’in detaylı bir şekilde ele alındığını görüyoruz. Böylece girişteki güzelliği ifade eden temelde iki kavram ortaya çıkmıştır:

3.1. Hüsnü’l-ibtidâ (Berâatü’l-matla)

Hüsnü’l-ibtidâ veya berâatü’l-matla, bir terim olarak nazımda, nesirde ve hitabette güzel bir başlangıç yapmaktır. Belâgat âlimleri bunun için girişte maksada uygun, telaffuzu kolay ve yumuşak, kullanımı yaygın, anlamı açık ve düzgün sözler kullanmak, geçişleri uyumlu ifadelerle merak uyandırıp dikkatleri konuya yönlendirmek, muhatabın içinde bulunduğu durumun gerektirdiği şartlara uygun sözlerle başlangıç yapmak, ayrıca matla beytinin her iki yarısı arasında da lafız ve anlam bakımından uygunluğa riayet etmek gibi birçok hususa dikkat çekmişlerdir. İbnü’l-Mu’tez, Nâbiga ez-Zübyânî’nin (öl. 604 [?]) şu beytini hüsnü’l-ibtidânın en iyi örneklerden biri olarak verir:

Kilîni li-hemmin yâ Umeymete nâsibi

Ve leylin ukâsîhi batî’l-kevâkibi (İbnü’l-Mu’tez, 1982: 75)

(Ya Ümeyme! Beni zahmetli olan dertle ve meşakkatini çekmekte olduğum yıldızları yavaş geceyle baş başa bırak.)

Cahiliye dönemi şairleri arasında bu sanatı en iyi eda edenlerin başında İmruülkays (öl. 540 dolayları) gösterilmektedir. Sıkça verilen örneklerden bir tanesi de Ebû Hilâl el-Askerî'nin örnek olarak verdiği şu beytidir:

Kıfâ nebki min-zikrâ habîbi ve menzili

Bi-Sıktı'l-livâ beyne'd-Dahûli fe-Havmeli (1952: 433)

(Durun! Sevgilinin ve onun Havmel ile Dahul arasında bulunan Sıktı'l-liva'daki yurdunun hatırına ağlayalım.)

Bununla birlikte giriş kısmının konuyla alakasız doldurma sözlerden, manayı ihlal edecek takdim ve tehirlerden, insan fitratına aykırı, olumsuz yorumlara sebebiyet verecek ve muhatabında kötü çağrışım uyandıracak türden kelime ve ifadelerden de kaçınmak gerektiği belirtilmiştir. Bu hususa vurgu yapan Ebû Hilâl el-Askerî, Şair Zürrümme'nin (öl. 117 /735), Emevi hükümdarı Abdülmelik b. Mervan'nın (6.86/705) huzuruna gelerek söylediği;

Mâ bâlü ayneyke minhe'l-mâ'u yenkesibü (1952: 431)

(Gözüne ne oldu ki ondan sular akar)

mısrâmı örnek verir. Gözü devamlı sulanan hükümdar tarafından tariz olarak anlaşıldığından, şairin kovulmasına sebep olduğunu belirtir.

3.2. Berâatü'l-istihlâl

Berâatü'l-istihlâl, hüsnü'l-ibtidâ için sayılan bütün hususların yanı sıra, girişte maksada ve muhtevaya işaret edecek kelime ve ibareler yardımıyla konuya güzel ve ilgi çekici bir üslupla başlama sanatıdır.

Ebû Muhammed el-Hâzin'in, İbn Abbâd'ı (o.385/995), kızının bir erkek evlat doğurduğunu müjdelemek için söylediği, şiirin matla beytinden hemen anlaşıldığından iyi bir berâatü'l-istihlâl örneği olarak kabul edilmiştir:

Büşrâ fekad enceze'l-ikbâlü mâ veadâ

Ve kevkebü'l-mecdi fi-ufuki'l-ulâ sa'adâ (Kazvîni 1950: 324)

(Müjde! Talih verdiği sözü yerine getirdi ve şeref yıldızı yücelik ufkunda yükseldi.)

4. Konunun Türkçe Belâgat Kitaplarındaki İşlenişi

Türk edebiyatında uzun süre belâgat, edebi bilgiler ve edebiyatın kaide ve kurallarına dair konularda, Sekkâkî'nin *Miftâh*'i ile onun telhis, şerh ve haşiyeleri okutulmuştur. Tanzimat'la (1860-1895) birlikte her alanda olduğu gibi belâgat alanında da yenilik adına ciddi çalışmalar yapılmıştır (Yetiş, 1992: 367-368). Bu dönemde belâgat konusunda yazılmış ilk Türkçe eser, İsmâil Rusûhî Ankaravî'nin (öl. 1041/1631) Kazvîni'nin *Telhîsü'l-miftâh*'i ile Mahmûd b. Muhammed Gâvân'ın *Menâzirü'l-inşâ* isimli eserlerini esas alarak yazdığı *Miftâhu'l-Belâga ve Misbâhu'l-Fesâha* (1284) isimli eseridir. Ancak dönemin fikir hareketlerinden etkilenmiş, yenilik taraftarlarının yanı sıra eski geleneği sürdürme taraftarı olanların arasında kalmış, köprü durumunda olan şahsiyetler de olmuştur.

Bu dönemde eserlerinde berâatü'l-istihlâl sanatına yer veren kişilerden biri Mehmed Nüzhet Efendi'dir (öl. 1304/1887). 1869 yılında yayınladığı *Mugni'l-Küttâb* adlı eserinde eski dil ve üslubu devam ettirmekle birlikte içerikte Osmanlı inşâ ve kitabetin kaide ve prensiplerine yer

vererek muhtevada değişikliğe gitmiştir. Büyük âlimlerin bir kısmı inşa ve kitabet konusunu meânî, bedî ve beyân ilimlerinden toplanmış meyveler gibi gördüğünü söyleyen Nüzhet (1286: 67) inşa ve kitabetin anlaşılabilirliği için bu ilimlere yer verilmesi gerektiğini belirtir. Bu bağlamda meânî ve beyânı açıkladıktan sonra bedî, söz ve anlam sanatları olarak ikiye ayıran Nüzhet (1286: 124-126), anlam sanatlarının ilk konusu olarak hüsnü'l-ibtidâ ve onula alakalı olan tahallus, hüsnü't-taleb ve hüsnü'l-intihâdan bahseder. Nüzhet, hüsnü'l-ibtidânın öneminden söz ettikten sonra hüsnü'l-ibtidâyı, başlangıçtaki sözlerin son derece akıcı, yalın, anlamca doğru ve açık olmakla birlikte haşv (gereksiz, doldurma söz), rekâket (dile takılma, tutukluluk), takîd-i manevî (ibareyi anlaşılabilirlikle sokma) takdim ve tehir (cümledeki öğelerin yerini değiştirme) gibi belâgate zarar veren kusurlardan arınmış olması şeklinde tanımlar. Ardından, muhtemelen İbnü'l-Mu'tezz'i kastederek, mütekaddimin âlimlerinin bunu hüsnü'l-ibtidâ ve hüsnü'l-iftitâh olarak isimlendirdiklerini, sonradan gelen âlimlerin buna berâatü'l-istihlâlî eklediklerini söyleyerek berâatü'l-istihlâlî ifade ettiği anlam bakımından hüsnü'l-ibtidâdan farklı olduğunu deklare ettikten sonra berâatü'l-istihlâlî açıklamasına geçer. Berâatü'l-istihlâlî, sözün başında, maksada uygun, muhtevaya işaret edecek sözleri kullanma sanatı olarak tarif eder. Daha sonra bu sanatın her ne kadar sözün başında kullanılan bir sanat olarak bilinse de sözün her pasajında kullanılabilecek bir sanat olduğunu belirtir. Nüzhet'in bu görüşüyle İbn Ebi'l-İsba ile benzeştiğini söylemek mümkündür.

Nüzhet'e göre Türkçe sıradan yazışmalarda bu sanat terk edilmiş olsa da maksadı daha iyi ifade etmek adına, önemli kişi ve makamlar için kaleme alınacak yazılarda bu sanatın bilinmesi ve kullanılması gerekir. Eserin son bölümünü farklı makamlara yazılacak dilekçe (arz-ı hâl) örnekleriyle uygulamalı bir şekilde göstermiştir.

Nüzhet Efendi'den sonra inşa konusunda yazılan eserlerden biri de 1289/1872 yılında Süleyman Hüsnî Paşa (öl. ??) tarafından yazılan *Mebâni'l-İnşâ* adlı eserdir. Yazar kitabın yedinci bölümünü kitabetin usul ve esaslarına ayırmıştır. Muhteva itibarıyla Nüzhet'in tesirinde olan Süleyman Paşa, dil ve üslup bakımından daha sade ve anlaşılır bir dil kullanmıştır. O da "Erkân-ı Kelâm" başlığı altında kelâmın dört esastan meydana geldiğini demesine rağmen ibtidâ, tahallus ve intiha olmak üzere sadece üçünü zikretmiştir. Önce ibtidâ, ardından berâatü'l-istihlâl için yaptığı açıklamalar, Nüzhet'e nazaran daha sade olmanın dışında, muhteva itibarıyla ondan pek farklı değildir. Berâatü'l-istihlâl için "Gelecek ibârenin siyâkının ba'zı işârât-ı hafîyye ve hâl ü maksada müteallik kelimât delâletiyle belîgâne bir ta'bîr ile edâ olunmasına berâat-i istihlâl denir ki maksûda münâsib olduğu cihetle ahsen-i ibtidâtdır." (Süleymân Hüsnü Paşa, 1289: 165) şeklindeki açıklamasıyla berâatü'l-istihlâl sanatıyla eda edilen başlangıçların en güzeli olduğuna vurgu yapar.

Abdünnâfi İffet Efendi'nin (öl. 1308/1891) birinci cildi 1289/1872 ve ikinci cildi 1290/1873/yılında basılan *en-Nefu'l-Muavvel fi-Tercemeti't-Telhîs ve'l-Mutavvel* adlı eseri, Teftâzânî'nin *el-Mutavvel* isimli eserin geniş bir tercümesidir. Dolayısıyla berâatü'l-istihlâl konusu, kaynak kitapta ele alındığı şekliyle hatime bölümünde (1290: 238) tercüme edilmiş, kaynak eserde anlatılanlardan farklı bir değerlendirme yapılmamıştır.

Bu dönemde Türkçe yazılmış belâgat kitaplardan biri de Ali Cemaleddin'in *Arûz-ı Endülüsî* ve *Arûz-ı Câmî* isimli kitaplardan yararlanarak kaleme aldığı *Arûz-ı Türki* (İstanbul 1290) isimli eseridir. İlm-i kavâfi, sanâyi-i şî'riyye ve ilm-i bedî olmak üzere üç ana bölümden oluşan eserin üçüncü bölümünde ele alınan konulardan biri hüsnü'l-matladır. Eserde hüsnü'l-matla, "Şiirin

birinci beytinin nihâyet mertebede matbû ve müstahsen bir sûretde inşâd (...) olunmasına denir.” (Ali Cemaleddin, 1290: 140) şeklinde tarif edilmiş; ancak berâatü'l-istihlâl konusuna değinilmemiştir. Bunun sebebi de muhtemelen yukarıda adı geçen kaynak eserlerde bu konunun işlenmemiş olmasıdır. Hüsni'l-ibtidâ için aşağıdaki beyit misal olarak verilmiştir:

Lutf ile ervaha fazlın bahş eden perverdgâr
Mülk-i cûd u adli vermişdir sana ey şehryâr (1290: 140)

Ahmed Hamdi'nin (öl. 1308/1890) Muhammed b. Kays Hârezmi'nin *Mucem*'i, Behrâm Serahsî'nin *Gâyetü'l-Arûziyyîn*'i ve Abdullah Kuraşî ile diğer müelliflerin aruza dair eserlerinden yararlanarak yazdığı *Teshîlü'l-Arûz ve'l-Kavâfi ve'l-Bedâyi* (İstanbul, 1289) adlı eserinin üçüncü kısmında hüsni'l-ibtidâyı şöyle açıklar:

“Hüsn-i ibtidâ, şâir şi'rin matlamı maksûduna muvâfık îrâd itmeye ve mersiye ve hicivden mâadâ eş'ârda elfâz-ı müstekreh ve müsteskal îrâd itmeye dirler. Ve kezâlik gazel ve teşbîbde memdûhı olan zâtın ismini tasrîh itmeyüp eğer isim zikretmek murâd iderse memdûhun ismini ifhâm itmeyen isimlerden birini zikretmelidir Suâd ve Selmâ ve emsâli mahbûbe isimleri gibi. Ve kezâlik gazel ve kasâyidin matlalarını elfâz-ı şîrin ve ibâre-i dil-nişin ile îrâd itmelidir.” (Ahmed Hamdi, 1289: 49).

Aynı yazar, *Belâgat-i Lisân-ı Osmânî* (İstanbul 1293) adlı eserinde ise berâatü'l-istihlâl sanatını “Berâatü'l-istihlâl ki ana hüsn-i ibtidâ vü hüsn-i matla dahı dirler bu da kitâb veyâ mektûbuñ evvelinde manâ-yı maksûdı îmâ iden ifâde vü ta'birât-ı belîgâneye dirler.” (Ahmed Hamdi, 1293: 26) şeklinde açıklayarak, berâatü'l-istihlâl, hüsni'l-ibtidâ ve hüsni'l-matla'nın aynı anlamı ifade ettiklerini belirtiyor. Belâgat literatüründe bu kavramların tanımı ve ifade ettikleri anlam bakımında aralarındaki fark net bir şekilde ortaya çıktığı bir dönemde, yazarın bu farkı görmeden hepsini bir kabul etmesi, muhtemelen, referans aldığı kaynaklardaki bilgileri değerlendirmeye tabi tutmadan aynen tekrar etmesinden ileri gelmektedir.

Ahmed Cevdet Paşa, (öl. 1313/1895) *Belâgat-i Osmâniyye* (İstanbul, 1298) adlı eserinde bu konuya, Hatîb el-Kazvî'nin *Telhîs* (1904: 431) ve *İzâh*'ında (1950: 147) olduğu gibi kitabın hatimesinde yer verir:

“Üç makâmda ya'nî ibtidâ ve tahallus ve intihâda sözüñ fesâhatine pek ziyâde dikkat ve i'tinâ olunmalıdır. Çünkü üdebâ maksada şürûdan mukaddem tegazzül yâ tefahhur yâhud zamânenen teşekkî ya teşekkür gibi bir mukaddime ile kelâma ibtidâ iderler. Ba'dehü maksada geçerler ve ekseriyâ duâ ile kelâma hitâm virirler. İbtidâ sâmiin kulağına dokunacak söz efsah ve ma'nâsı evzah olduğu hâlde alt tarafını kemâl-i ehmiyyet ile dinler. Ve illâ alt tarafı her ne kadar güzel olsa çendân kulak asmaz. Binâen aleyh hüsn-i ibtidâyâ ziyâde i'tinâ olunmak lâzım gelür. Ve en a'lâsı maksadı müşîr olan sözler ile ibtidâ itmekdir. İşte buna berâat-i istihlâl dinilür.” (Ahmed Cevdet Paşa, 1299: 203-204).

Cevdet Paşa'nın buradaki açıklamaları büyük ölçüde Kazvî'nin *el-İzâh* adlı eserinden tercüme edildiği anlaşılmaktadır.

Seyyid Mehmed Sîret (öl. 1260/1844), *Usûl-i Kitâbet* adlı eserinde kitabetin dört temel esası olarak hüsni'l-ibtidâ, hüsni't-tahallüs, hüsni't-taleb ve hüsni'l-intihâyı sayar. Hüsni'l-ibtidâyı “İfâde-i tahrîriyye ile bildirilen mâddenin mezâyâsını edâ eyleyecek elfâz ü meânînin evvel-i emirde reşîde-i nazar olacak birinci cümlesinin selîs ü melîh olup muhîl-i belâgat ahvâlden vâreste bulunmak üzere tertîb ve te'lîf edilmesine hüsn-i ibtidâ denir.” (1298: 40-41) şeklinde açıklayan müellifin özellikle “ifâde-i tahrîriyye” sözüyle yazılı anlatımlara vurgu yapması dikkat çekicidir. Cümlenin devamında “Erbâb-ı belâgat hüsn-i ibtidâyâ berâat-i istihlâlî ilhâk

eylemişlerdir.” diyerek belâgat âlimlerinin hüsnü’l-ibtidâya berâatü’l-istihlâli de eklediğini söyler; ancak aralarındaki farka değinmez.

Belâgatle ilgili çalışmalarıyla tanınan Abdurrahman Süreyyâ Mîrdûhîzâde (öl. 1322/1904) *Mizânü’l-Belâga*’da bedî sanatlarını sıralarken 24. sırada berâatü’l-istihlâli ele alır. Bedî ilmine ait bir sanat olarak kabul eden yazar, berâatü’l-istihlâli kelamın başında maksadı ima edecek kelime ve ibarelerin kullanılması şeklinde tarif eder. Kitabının girişinde kullandığı “Tevfikât-ı bâliga-ı samedâniyye” ifâdesinin (bâliga) berâatü’l-istihlâle örnek olabileceğini söyler. Yazar ayrıca bu tür kelime ve ibarelerin berâatü’l-istihlâl olarak kabul edilmesi için kelamın başında olması gerektiğini özellikle belirtir. Kelamın ortasında olanlara ise telmih denildiğini söyleyen yazarın, İbn Ebi’l-İsba ile Mehmed Nüzhet’ten farklı düşündüğü ortaya çıkmaktadır (1303: 382-383). Son olarak hüsnü’l-ibtidânın berâatü’l-istihlâlden ibaret olduğunu (1303: 392) savunan yazarın, Ahmed Hamdi ile aynı görüşü paylaştığı anlaşılmaktadır.

Berâatü’l-İstihlâle örnek olarak Âkif Paşa’nın ikinci müneccimin tayiniyle alakalı hekimbaşına yazdığı mektubu örnek vermiştir:

“Ber-muktezâ-yı edvâr-ı felekiyye Müneccim-i sâni İbrahim Bey’in derece-i tâli-i zindegesi kâta-ı intihaya tesâdüfle Mirrîh-i ecel-i köhne-takvîm ömrünü çâk ederek kevkeb-i rûh-ı revânî mağrib-i ukbâya ricat etmiş olmakla Cenâb-ı Hak mâ-dâretü’l-felek efendimin sihir-i devlet ü ikbâllerini kırân-ı sadeyn ve ömr ü afiyetle müzeyyen eyleye âmin...” (Abdurrahman Süreyyâ, 1303: 383)

Âkif Paşa’nın mektubunuda, felek ve yıldızlara dair çok sayıda ifade ve terim kullandığı görülmektedir. Bu sayede berâatü’l-istihlâle iyi bir örnek olmuştur.

Berâatü’l-istihlâl konusuna yer veren Türkçe belâgat kitaplarından biri de Diyarbakırlı Saîd Paşa’nın (öl. 1309/1891) *Mizânü’l-Edeb*’idir (İstanbul 1305). *Mizânü’l-Edeb*, klasik belâgat anlayışıyla kaleme alınmış; fesâhat, meânî, beyân ve bedî konularını ihtiva eden bir eserdir. Yazar, Kazvîni’nin *Telhîs* ve *İzâh*’ında olduğu gibi bedî konusunu tamamladıktan sonra “Bazı Mebâhis-i Mühimme” başlıklı Lâhika bölümünde sırasıyla serikat-i şiir, iktibas, tazmin, telmih, hitabet konuları ile berâatü’l-istihlâl, tahallüs ve hüsnü’l-intiha konularını ele almaktadır.

Yazar berâatü’l-istihlâli, “Kelâmda ibtidâ, bir sûretle îrâd olunmaktır ki bahs-i âti neden ibâret olduğu malûm ola.” (1305: 378) şeklinde tarif etmiş, özellikle kitapların dibacelerindeki ilk sözlerin bu sanata uygun düzenlendiğini hatırlatarak, bu sanatın kullanım yeri ve yaygınlığına işaret etmiştir. Haşmet’in (öl. 1181-82/1768) konusu şiir olan *Senedü’ş-Şuarâ* kitabının başındaki “Matla-ı manzûme-i hamd-i Hüdâ terkib-i bend-i esâlib hüsn-i edâ kılınup mısra-ı berceste-i dürûd-i pey-â-pey-vürûd seyyidü’l-enâm tazmînkerde-i bedî’l-insicâm-ı ihtitâm ve redâif-i kavâfi-i...” ibaresinde geçen şiirle ilgili kelime ve kavramların (matla, manzume, terkib-i bend, esâlib, mısra-ı berceste, redâif, kavâfi) kullanımını örnek olarak gösterir. Eserin girişindeki ibarede bu tür kelime ve ifadelerin bulunması, kitabın şiirden bahsettiğini göstermektedir.

Saîd Paşa, burada olduğu gibi işlediği konuları anlaşılır hale getirmek için manzum ve mensur çok sayıda Türkçe örnek vermiştir. Hacımüftüoğlu’nun (1988: 124) ifade ettiği üzere, Saîd Paşa’nın eserindeki bu tutumuyla, belâgat ilmindeki Meşârika ve Bülegâ ekollerinin özelliklerini arz etmekle birlikte “Terkibcilik” örneğini de göstermiştir.

Ruscuklu Mehmed Hayri (öl. ?/?), *Belâgat* (İzmir 1308) isimli eserinin üçüncü ana bölümünde bedî konusu anlam ve söz sanatları olmak üzere ikiye ayırır. Anlam sanatıyla alakalı on dört tane sanattan bahseder ve bunlardan on ikinci sanat olarak berâatü’l-istihlâli işler. Berâatü’l-istihlâli kelamın başında konuyu ima eden söz bulundurmak olarak tanımlayan yazar, *Mebâniyü’l-*

İnşâ'nın dibacesinden alınmış “Elfâz u mebânî-i salât u selâm ol meşîme-i belâgat ve sadeğçe-i le'âlî-i fesâhat olan hâtime-i risâle-i risâlet hazretlerinin...” (Ruscuklu M. Hayrî, 1308: 77) ibareyi örnek verir. Burada geçen ifadeler (elfâz, belâgat ve fesâhat) eserin konusuna işaret ettiği için berâatü'l-istihlâl örnek teşkil etmiştir.

Berâatü'l-istihlâl konusunu ayrıntılı bir şekilde ele alanlardan biri Manastırlı Mehmed Rıfat'dır (öl. 1325/1907). Klasik belâgat anlayışının hâkim olduğu *Mecâmiu'l-Edeb* (İstanbul 1308) isimli eserinde bu konuyu ele almış. Üç ciltten oluşan eserinin birinci cildinde, belâgat ilminin fesahat, meânî, beyân ve bedî konularını; ikinci cildinde aruz, kafiye ve nazım şekillerini; üçüncü cildinde ise “Ahvâl-i Tahrîr”, “Usûl-i Kitâbet ve Hitâbet”, “Usûl-i Tenkîd” başlıkları altında yazı yazmanın, hitabetin ve eser tenkidinin usul ve esaslarını anlatır. Ahvâl-i Tahrîr kısmında ibtidâ (berâatü'l-istihlâl), tahallus, maksad ve intihâ olmak üzere kelamın dört esasından bahseder. Burada ibtidânın tanımını, ibtidâda olması gereken özellikleri ve hangi şartlarda berâatü'l-istihlâl olacağını kısaca şöyle açıklar: İbtidâ cümleleri takid, haşiv ve rekakatten arınmış, selis ve fasih olmalı. Ve mümkün olduğu kadar kelimelerin gaye ve maksadına işaret edecek tarzda olmalıdır. Gaye ve maksadın anlaşılmasına hizmet edecek kelime ve ifadelerle söze başlandığı takdirde, belâgat âlimleri tarafından berâatü'l-istihlâl olarak adlandırılır. Mesela, okul ve eğitimden bahsedileceği sırada, “Sâyê-i mâarif-vâye-i hazret-i pâdişâhîde” örneğinde olduğu gibi, içinde eğitime işaret edecek ifadelerin olduğu bir cümleyle başlanmalı; güven ve rahattan söz edileceği sırada, “Sâyê-i âsâyîş-vâye-i hazret-i pâdişâhîde” örneğindeki gibi, cümlenin içinde güven ve rahata işaret edecek kelime ve ifadeler bulunmalıdır (1308: 798).

İbnü'l-Kâmil Mehmed Abdurrahmân (öl. ?/?) Mekteb-i Asr'ın lise kısmı için yazdığı *Belâgat-i Osmâniyye* (İstanbul 1309) adlı eserinde belâgat konularını dersler halinde hazırlamıştır. Kırk birinci derste bedî konusunu ele almış, konuyu söz ve anlam sanatları olmak üzere ikiye ayırmıştır. Berâatü'l-istihlâlî de anlama dayalı sanatlardan on dördüncü sırada “sözün başında, konuyu ima edecek söz ve ibareler kullanmak” şeklinde tanımlar ardından “Bundan sonra kelâm-ı beligin muktezâ-yı hâle tevfikine; ifâdenin sûret-i edâsına; elfâzın lafzî manevî muhassenâtına taalluk eden kavâidi beyân olunacaktır.” (Mehmed Abdurrahman, 1309: 69) ibaresini örnek olarak verir. Buna göre ibarede geçen “muktezây-ı hâle tevfik” ifadesinden, meânî; “ifâdenin sûret-i edâsına” ifadesinden beyân; “elfâzın lafzî manevî muhassenâtına taalluk...” ifadesinden de bedî konusuna işaret edildiği için bu ibarede berâatü'l-istihlâl sanatı yapılmıştır.

Türkçe kaynaklar içerisinde bu konuyu en iyi şekilde işleyen kişinin M. İzzet b. Ahmed (öl. ?/?) olduğunu söylemek yanlış olmaz. *Defü'l-Mesâlib fi-Edebi's-Şâir ve'l-Kâtib* (İstanbul 1325) adlı eserin girişinde “Yakîniyyât”, “Kazâyâ”, “Kelâmın Mefhumuyla Taksîmi”, “Kelâmın İhbâr ve İnşâ Kısımlarına İnkısamı” ve “Fesâhat ve Belâgat” başlıkları altında meânî ilmine dair konuları işledikten sonra kimi Arap edebiyatçılarının meânî, beyân ve bedî ilimlerinin üçünü birden “Fenni Bedî” olarak adlandırdığından bahisle söz konusu ekolün (Megârîbe/bedîciler) kısa bir tarihçesini verir. Bu bağlamda İbnü'l-Mu'tezz'in, bulduğu on yedi konuyla bedî ilminin kurucusu olduğundan bahseden müellif, daha sonra gelen bedî âlimlerinden Kudame b. Cafer'in (öl. 337/948 [?]) bu sayıyı otuza, Şerefüddîn Ahmed et-Tîfâşî'in (öl. 651/1253) yetmiş, İbn Ebi'l-İsba'nın doksana çıkardığını söyleyen M. İzzet, bu sayının git gide yüz elliye ulaştığını ve nihayetinde İbn Hicce'nin *Hizânetü'l-edeb* adlı kitabıyla bu ilmi en iyi seviyeye ulaştırdığını belirtir (1325: 36).

M. İzzet (1325: 37-40) bu kısa tarihçeyi verdikten sonra ilk olarak berâatü'l-matla, ardından berâatü'l-istihlâl sanatını açıklar. Berâatü'l-matlada, bir şiirdeki ilk beytin haşiv, hâlel ve nefret ettirici sözlerden arınmış olması ve mısralar arasındaki anlam uyumunun da şart olduğunu söyler. İbnü'l-Mu'tezz'in buna hüsnü'l-ibtidâ adını verdiğini hatırlattıktan sonra Arapça, Farsça ve Türkçe şiirlerden örnekler verir.

Verdiği Türkçe örneklerden biri Fuzûlî'nin "Tevhid-i Bârî" kasidesinin matla beytidir:

Hevâ arâyis-i gülzâre oldı çehre-güşâ
Bahar gülşene gidürdi hülle-i hadrâ (1325: 38)

Diğeri Nef'î'nin Mustafa Paşa'nın atını överken söylediği kasidenin matla beytidir:

Zihî semend-i mülâyim ki hüsn-i refârî
Unutturur dil-i uşşâka şîve-i yârî (1325: 38)

Verdiği diğer bir örnek yine Ne'î'nin Şeyhülislâm Muhammed Efendi'nin sarayı hakkında söylediği kasidenin matla beytidir:

Bârekallâh ey behişt-âbâd u ey reşk-i cinân
Sâne-kallâh ey serâ-yı dil-güşâ vü dilsitân (1325: 38)

Şairin matla beytinde muhatabının durumunu da dikkat alması, rahatsız edici kelime ve ifadeleri kullanmaktan kaçınması gerektiğini, yukarıda bahsi geçen Zürumme'nin örneğini vererek açıklar.

Ardından berâatü'l-istihlâl'in berâatü'l-matlardan ortaya çıktığını söyleyen M. İzzet, berâatü'l-istihlâlî "Nazm ve nesirde nâzım veyâ nâsirin mebd-i kelâmında garaz ve merâmının remz ve îmâ ile münfehim olmasıdır." şeklinde tanımlayarak, söz konusu terimin, şair veya yazarın, sözün başında niyet ve isteğini ima ile bildirmesi olduğunu söyler. Örnek olarak Sünbülzâde Vehbî'nin Sultan III. Selim'den mansıb isterken söylediği kasidenin ilk iki beytini verir:

Nedür ey tab-ı sühan-gû-yı pesendîde-kelâm
Bu hamûşîye sebep yok mu midâd u aklâm
İtmez oldı niçün âyâ dehen-i yârânî
Eser-i ney-şeker-i hâme ile şîrin-kâm (1325: 40)

Şair kasidenin bu ilk iki beytinde isteğini ima etmiş, kasidenin sonunda ise bu isteğini açıkça ifade etmiştir.

M. İzzet berâatü'l-matla ve berâatü'l-istihlâl'e alakalı maddeleri yazarken yaptığı açıklama ve değerlendirmelerinde önemli ölçüde *Hizânetü'l-Edeb*'den istifade ettiği görülmektedir. Bununla birlikte konuyla alakalı Farsça ve özellikle Türkçe şiirlerden örnek vermesi önemlidir. Nitekim diğer Türkçe belâgat kaynakları arasında berâatü'l-istihlâl sanatını örneklerle açıklayan çok azdır. Verilen örnekler ise daha çok kitapların dibacelerindeki ibarelerden oluşmaktadır.

Berâatü'l-istihlâl sanatını açıklayan son dönem önemli belâgat kitaplarından biri de M. Kaya Bilgegil'in (öl. 1987) *Edebiyat Bilgi ve Teorileri: Belâgât* (Ankara 1980; İstanbul 1989) isimli eseridir. Konuyu bedî bölümünün "Yapıya Bağlı Diğer Mânâ Sanatları" alt başlığı altında ele alan Bilgegil, berâat ve istihlâl kelimelerinin önce lügat anlamlarını verir, ardından berâatü'l-istihlâl'in terim anlamını "İfâdenin başında merâma delâlet etmek üzere yer alan kelime ve tâbirlere denir." şeklinde tarif eder. Bu sanata, hüsn-i ibtidâ adı da verildiğini söyleyen Bilgegil, *Mizânü'l-Belâga* yazarı Abdurrahman Süreyyâ gibi berâatü'l-istihlâl ile hüsnü'l-ibtidâ ayırımına gitmediği görülmektedir. Aynı şekilde bu tür kelime ve ifadelerin, ibarenin ortasında bulunduğu telmih olacağını söyleyerek (1989: 293-294) Abdurrahman Süreyyâ ile benzer bir görüş ortaya koyar.

Berâatü'l-istihlâl sanatına, eski kitapların giriş kısmında rastlandığını söyleyen Bilgegil, Latîfi tezkiresinin dibacesi ile *Mizânü'l-Belâga*'nın örnek olarak verdiği Akif Paşa'nın mektubundan bir parçasını örnek olarak gösteriyor.

Berâatü'l-istihlâl sanatının ortaya çıkışı ve tarihi gelişimi takip edildiğinde, kavramın ifade ettiği anlamın zamanla belirginleştiği ve hüsnü'l-ibtidâ kavramından ayrıştığı noktaların da netleştiği görülmektedir. Bununla birlikte konuyu eserlerinde işleyen yazarlar, sözkonusu sanatın tarihi gelişimini gözardı ettiklerinde verdikleri bilgiler, referans alınan kaynakla sınırlı kaldığında, bilgilerde eksiklik olacağı gibi olanların da güncelliğini yitirmiş olması söz konusu olabilir.

Sonuç

Yazılı veya sözlü anlatımlarda etkileyici ve güzel bir girişin, okuyucunun ve dinleyicinin üzerindeki etkisi büyüktür. Bir sözün daha dikkatle takip edilebilmesi için girişteki sözlerin açık, anlaşılır ve ortama uygun söylenmiş olması gerekir. Maksada uygun yapılan bir giriş, dikkatlerin asıl konuya yoğunlaşmasını sağlar. Bunun bilincinde olan belâgat âlimleri bu konuya ayrı bir önem vermişlerdir. Daha ilk dönemlerden itibaren edipler, giriş cümlelerinin önemine dair söylemler geliştirmiş, girişteki güzelliği ifade edecek olan “hüsnü'l-ibtidâ” terimini, ardından “girişteki sözlerin muhtevaya işaret etmesi” gibi hususi bir anlam içeren “berâatü'l-istihlâl” terimini ortaya koymuşlardır.

Arap edebiyatında ilk defa İbn Mukaffa bu kavrama işaret etmiş, Câhiz ve İbn Kuteybe gibi âlimlerin açıklamaları da bunu geliştirmiştir. Bediiciler ekolünün kurucusu sayılan İbnü'l-Mu'tez, *Kitâbü'l-bedî* adlı eserinde ilk defa “hüsnü'l-ibtidâ” kavramını kullanmış, daha sonra özellikle içinde bu ekolün önemli temsilcilerinin de olduğu belâgat âlimleri; istihlâl, mebde, iftitâh gibi farklı isimlendirmeler altında da olsa başlangıç cümlelerinde bulunması gereken hususları veya olmaması gereken kusurları ortaya koyarak kavramın gelişiminde katkıda bulunmuşlardır. İbn Ebi'l-İsba'm da belirttiği gibi daha sonra gelen belâgat âlimlerinin, bu kavramdan “berâatü'l-istihlâl” kavramını türettiklerini anlıyoruz. Kazvîni'yle birlikte hüsnü'l-ibtidâ ile berâatü'l-istihlâl'in ayrıştıkları nokta daha net bir şekilde ortaya konulmuştur. İbn Hicce ise, *Hizânetü'l-edeb* adlı eserinde bu konuyu en kapsamlı şekilde ele almıştır.

Türk edebiyatında uzun süre belâgate dair konular Farsça kaynakların yanı sıra daha çok Kazvîni ve Sekkâkî'nin eserleri ile bunların şerh ve haşiyeleri okutulmuştur. Tanzimat'la birlikte belâgat alanında da yenilik adına ciddi çalışmalar yapılmıştır. Adı geçen Arapça eserleri okuyacak derecede Arapça bilmeyen talebelere belâgat dersi vermek için bu eserlerden istifadeyle Türkçe belâgat kitapları kaleme alınmıştır. İsmâil Rusûhî Ankaravî'nin *Miftâhu'l-Belâga ve Misbâhu'l-Fesâha* adlı eseri bu dönemde kaleme alınmış ilk Türkçe belâgat kitabıdır. Türkçe belâgat kitaplarının içeriği, önemli ölçüde Arapça veya Farsça kaynaklardan istifade edilerek oluşturulmuş olmakla birlikte konuların seçiminde, sayısında ve sınıflandırmasında değişikliğe gidilmiş, Osmanlı dönemi inşâ ve kitâbet konularının da yer aldığı çok sayıda kitap kaleme alınmıştır. Bu yüzden belâgate dair her konuyu bütün kitaplarda bulmak mümkün değildir. İnceleme konusu olan berâatü'l-istihlâl sanatına ise yukarıda adı geçen yaklaşık yirmi kitapta rastlanmıştır.

Berâatü'l-istihlâl sanatının bu eserlerdeki işlenişine bakıldığında kavramın tarihi gelişimini takip eden ve konuyu geniş bir perspektifte ele alan kaynakları esas alan yazarlar söz konusu kavramın tanımını, tasnifini ve hüsnü'l-ibtidâdan ayrıştığı hususu net bir şekilde ortaya koydukları

görülmektedir. Bu anlamda örneğin Mehmed Nüzhet ve onu takip eden Süleyman Hüsnî Paşa'nın konuyu net bir şekilde ortaya koyduklarını, verdikleri örnek metinlerle de konunun önemine değindiklerini görüyoruz. Öte yandan kimi yazarın, yorum ve değerlendirmeleri referans aldığı eserin tercümesi niteliği taşıdığından, yaptığı açıklamalar bir yeniden yazımdan çok, bilgilerin birebir nakledilmesinden ibaret kalmış, bu sebeple yaptığı tanım ve tasnifler güncelliğini yitirmiştir. Mesela berâatü'l-istihlâl sanatıyla hüsnü'l-ibtidâ sanatının tanımı, özellikleri ve aralarındaki fark, Arapça belâgat kitaplarında olduğu gibi Türkçe yazılmış belâgat kitaplarında da netlik kazandığı hâlde, bazı Türkçe belâgat kitaplarında hâlâ bu iki sanatın tanımı ve özellikleri karıştırılmakta ve her ikisinin aynı sanat kabul edildiği görülmektedir. Ahmed Hamdi ile Abdurrahman Süreyyâ bunlardandır. Muhtemelen Abdurrahman Süreyyâ'nın *Mizânü'l-Belâga*'sını referans aldığı için Kaya Bilgegil'in kitabında da berâatü'l-istihlâl ile hüsnü'l-ibtidânın bir kabul edildiği görülmektedir.

Daha önce yazılmış Türkçe belâgat kitaplarındaki bilgilere, herhangi bir katkı sunmadan aynen tekrar edenler de olmuştur. Süleyman Hüsnî Paşa'nın *Mebânî'l-İnşâ* adlı eseri muhteva itibarıyla Nüzhet'ininkiyle hemen hemen aynıdır.

Berâatü'l-istihlâl gerek Arapça gerekse Türkçe belâgat kitaplarında genellikle manzum metinlerde kasidelerin matla beytinde, mensur metinlerde ise kitapların dibacesinde veya kitaplardaki bölüm başlarında kullanılan bir sanat olarak tanıtılmaktadır. Bununla birlikte Osmanlı döneminde kaleme alınmış dilekçe, mektup vb. bazı inşa örneklerinde bu sanatın, metnin tamamına yayıldığı görülmektedir. Örneğin Mehmed Nüzhet, bu sanatın sözün her paragrafında kullanılması gerektiğine inananlardan biridir. Dolayısıyla Türk edipleri, berâatü'l-istihlâlî, metin başlarında süs için kullanılan bir sanattan ziyade dil ve üslup özelliği olarak görüp, metnin her safhasında kullanmışlardır. Bu bağlamda, Klasik Türk edebiyatına ait metinlerin hüsnü'l-ibtidâ ve berâatü'l-istihlâl kavramları ışığında incelenip değerlendirilmesi, araştırılmayı bekleyen konular arasındadır.

Kaynakça

- Abdurrahman Süreyyâ (1303). *Mizânü'l-Belâga*, İstanbul: Cerîde-i Askeriyye Matbaası.
- Abdünnâfi İffet Efendi (1290). *En-Nefu'l-mavvel fî-tercemeti't-Telhîs ve'l-Mutavvel*, C. II. İstanbul: Matbaa-i Âmire.
- Ahmed Cevdet Paşa (1299). *Belâgat-i Osmâniyye*, İstanbul: Matbaa-i Osmâniyye.
- Ahmed Hamdi (1289). *Teshîlü'l-arûz ve'l-kavâfi ve'l-bedâyi'*, C. III. İstanbul: Terakkî Matbaası.
- Ahmed Hamdi (1293). *Belâgat-i Lisân-ı Osmânî*, İstanbul: Matbaa-i Âmire.
- Ali Cemaleddin (1290). *Arûz-i Türkî*, İstanbul: Mekteb-i Sanayi Matbaası.
- İsmâil Rusûhî Ankaravî (1284). *Miftâhu'l-belâga ve misbâhu'l-fesâha*, İstanbul: Tasvîr-i Efkâr Matbaası.
- Ebû Hilâl el-Askerî (1952). *Kitâbü's-Sinâateyn*, Kâhire: Dâru İhyâi'l-Kütübi'l-Arabiyye.
- Bilgegil, M. K. (1989). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgât)*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Câhiz (1998). *El-Beyân ve't-tebyîn*, C. I, Kâhire: Matbaatü'l-Medenî.
- Ebû'l-Hasan Kadî Cürçânî (1966). *El-Vesâta beyne'l-Mütenebbî ve husûmih*, C. I, Îsâ el-Bâbî el-Halebî ve Şürekâuhû.
- Saîd Paşa (1305). *Mizânü'l-Edeb*, İstanbul: Şirket-i Mürettibiye Matbaası.
- Hacımüftüoğlu, N. (1988). "Belâğat Ekolleri ve Anadolu Belâğat Çalışmaları". *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (8), s. 115-127.

- İbn Sinân el-Hafâcî (1982). *Sırrü'l-fesâha*, Beyrût: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye.
- İbn Ebi'l-İsba' (1383). *Tahrîrü't-tahbîr*, Kâhire: İhyâü't-Türâsi'l-İslâmî.
- İbn Hicce (2005). *Hızânetü'l-edeb*, C. I, Beyrût: Dâru Sâdır.
- İbn Kuteybe (1982). *Eş-Şi'r ve Ş-suarâ*, C. I, Kâhire: Dârü'l-Maârif.
- İbn Reşîk el-Kayrevânî (1981). *El-Umde fî-mehâsini Ş-Şi'ri ve âdâbih*, C. I, Beyrût: Dârü'l-Ceyl.
- İbn Tabâtabâ, E.-H. (1982). *İyârü'ş-Şi'r*, Beyrût: Dârü'l-Kütübi'l-İlmiyye.
- İbnü'l-Mu'tez (1982). *Kitâbü'l-Bedî'*, Beyrût: Dârü'l-Mesîre.
- Kartâcennî (1986). *Minhâcü'l-bülegâ' ve sirâcü'l-üdebâ*, Beyrût: Dârü'l-Garbi'l-İslâmî.
- Kazvîni, H. (1904). *Telhîsü'l-Miftâh*, Kâhire: Matbaatü'n-Nîl.
- Kazvîni, H. (1950). *El-İzâh*, C. VI, Kâhire: Matbaatü'l-Fârûkiyye.
- Kılıç, H. (1992). "Belâgat", *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 5, s. 380-383
- M. İzzet b. Ahmed (1325). *Defü'l-Mesâlib fî-Edebi'ş-Şâir ve'l-Kâtib*, İstanbul: Dersaadet Ticaret Odası Gazetesi.
- Manastırlı Mehmed Rıfat (1308). *Mecâmiu'l-Edeb*, Dersaadet [İstanbul]: Kasbar Matbaası.
- Mehmed Abdurrahman (1309). *Belâgat-i Osmâniyye*, Dersaadet [İstanbul]: Kasbar Matbaası.
- Mehmed Nüzhet (1286). *Mugni'l-küttâb*, İstanbul: Mekteb-i Harbiyye-i Şâhâne Matbaası.
- Müeyyebillâh, Y. b. H. (1914). *Et-Tırâzü'l-mütezzammin li-esrâri'l-belâga*, C. II, Beyrût: Matbaatü'l-Muktatîf.
- Mütercim Âsım Efendi (2013). *Kâmûs Tercümesi*, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Mütercim Âsım Efendi (2014). *Kâmûs Tercümesi*, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Ruscuklu M. Hayrî (1308). *Belâgat*, İzmir: Aydın Vilayet Matbaası.
- Seyyid Mehmed Siret (1298). *Usûl-i Kitâbet*, İstanbul: Mahmud Bey Matbaası.
- Süleymân Hüsnü Paşa (1289). *Mebâni'l-inşâ*, C. I, İstanbul: Mehteb-i Fünûn-ı Harbiyye-i Şâhâne.
- Tarlan, A. N. (1981). *Edebiyat Meseleleri: Edebi Sanatlar*, İstanbul: Ötüken.
- Tîbî (1987). *Kitâbü't-Tibyân*, Beyrût: Âlemü'l-Kütüb.
- Yetiş, K. (1992). "Belâgat, Rhétorique ve Edebiyat Nazariyesi Sahasında Türkçe Neşredilmiş Kitapların Açıklamalı Bibliyografyası", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı—Belleten*, C. 35(1987), s. 367-406.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Köker, S. (2023). "Memduh Şevket Esendal'ın İki Öyküsünden Hareketle Toplumsal Yozlaşma Örneği: "Bayram Günleri", Tirâzîzade Sadullah Efendi Konağı". *Edebi Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 549-562.

Saniye KÖKER*

Memduh Şevket Esendal'ın İki Öyküsünden Hareketle Toplumsal Yozlaşma Örneği: "Bayram Günleri", Tirâzîzade Sadullah Efendi Konağı***

Example Of Social Corruption From Memduh Şevket Esendal's Two Stories: "Bayram Günleri", "Tirâzîzade Sadullah Efendi Konağı"

ÖZ


Toplumu oluşturan birey ile toplum arasında sürekli bir etkileşim söz konusudur. Birey, tabiatı gereği bir toplum içine doğarken toplum da bireyi kendi normlarına göre şekillendirir. Toplumsal yapı içinde yer alan birey, farklı değer, kural, yasa ve davranış şekilleriyle karşılaştığında mevcut normlara, değerlere yeni anlamlar yükler. Bunun sonucunda birey, üyesi olduğu toplumun tutum, değer ve davranışlarını sorgular, bazılarını terk eder ve yeni değerler edinir. Bireyde ve toplumsal yapıda meydana gelen bu değişimin olumsuz yönde gerçekleşmesi toplumsal yozlaşmaya neden olur. Özündeki iyi nitelikleri dış etkenler yoluyla yitirmek, özünden uzaklaşmak, bozulmak gibi anlamlara gelen yozlaşma, manevi değerlerden uzaklaşılmasını ve bu değerlerin yitirilmesini işaret eder. Toplumu bir arada tutan ve ona bir kimlik kazandıran dil, din, örf, adet, gelenek gibi değerlerde oluşacak bozulmalar, yozlaşmanın başlangıcını oluşturur. Dolayısıyla yozlaşma, öncelikle toplumsal yozlaşma şeklinde kendini gösterir. Toplumsal yozlaşmanın kültürel, ahlaki, ekonomik, bürokratik, dini olmak üzere birçok çeşidi vardır. Söz konusu bu çalışmada Memduh Şevket Esendal'ın "Bayram Günleri" ve "Tirâzîzade Sadullah Efendi Konağı" adlı iki öyküsü toplumsal yozlaşma bağlamında incelenmiştir. Öykülerde toplumsal yozlaşma izleğinin daha çok hangi türünün öne çıktığı ve yazarın bunları nasıl ele aldığı bu çalışmanın ana problemini oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Yozlaşma, Ahlaki Yozlaşma, Bayram Günleri, Tirâzîzade Sadullah Efendi Konağı.

ABSTRACT

There is a constant interaction between the individual forming the society and the society. While the individual is born into a society by nature, society shapes the individual according to its own norms. When the individual in the social structure encounters different values, rules, laws and behaviors, she/he attributes new meanings to existing norms and values. As a result, the individual questions the attitudes, values and behaviors of the society she/he is a member of, leaves some and acquires new values. The negative effect of this change in the individual and social structure causes social corruption. Corruption, which means to lose the good qualities in its essence through external factors, to move away from its essence, to deteriorate, indicates the alienation from spiritual values and the loss of these values. The deterioration in values such as language, religion, customs, traditions, which hold the society together and give it an identity, constitutes the beginning of degeneration. Therefore, corruption firstly manifests itself in the form of social corruption. There are many types of social corruption such as cultural, moral, economic, bureaucratic and religious. In this study, two stories of Memduh Şevket Esendal named "Bayram Days" and "Tirâzîzade Sadullah Efendi Mansion" were examined in the context of social corruption. The main problem of this study is which type of the social degeneration theme comes to the fore in the stories and how the author handles them.

Keywords: Social Corruption, Moral Corruption, Bayram Days, Tirâzîzade Sadullah Efendi Mansion.

* Dr. Öğr. Üyesi, Kayseri Üniversitesi Develi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, saniyekoker@kayseri.edu.tr  ORCID: 0000-0001-5305-3219

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 26.08.2023 Kabul Tarihi: 19.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eder.1288374

Giriş

İnsan, tabiatı gereği bir toplumun içine doğar, orada gelişimini sürdürür ve zamanla mensubu olduğu toplumun normlarına göre şekil alır. Toplum, bireyleri şekillendirirken bunu maddi ve manevi ortak değerler etrafında gerçekleştirir. Bireyler tarafından paylaşılan ve toplumun devamlılığını sağlayan bu ortak değerler dil, din, ahlak, örf, adet, gelenek gibi unsurlardan oluşur. Bu ortak değerler sadece toplumun devamını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda o toplumun bireylerine kimlik kazandırır, söz konusu toplumu da diğer toplumlardan ayıran bir işlev görür (Avcı-Topçu, 2021: 140). Bu nedenle insan yaşamını anlamlı kılan bu değerlerin özümsemesi toplumların devamlılığı açısından hayati bir önem taşır.

Toplumun bir arada tutan ortak değerler çözülmeye başlarsa o toplumda yozlaşmanın olması da kaçınılmazdır. “Özündeki iyi nitelikleri birtakım dış etkenlerle zamanla yitirmek, soysuzlaşmak, özünden uzaklaşmak” (TDK-e kaynak) anlamına gelen yozlaşma ile toplumun bütünlüğü sarsılır, zamanla o toplumda kırılmalar meydana gelir. Bireyden başlayarak gerçekleşen yozlaşma eylemi, önce bireyin kendi kendisine sonra da toplumuna karşı yabancılaşmasıyla sonuçlanır. Böylelikle kendi toplumsal değerlerinden uzaklaşarak onlara yabancılaşan bireyler aynı zamanda toplumsal açıdan yozlaşmış olur. Bu bağlamda düşünüldüğünde yozlaşma ile yabancılaşma arasında sıkı bir ilişkinin olduğunu söylemek mümkündür.

Bu çalışmada, toplum, toplumsal yapı ve toplumsal değerler bağlamında toplumsal yozlaşmanın ne olduğuna açıklık getirilecek ardından, Memduh Şevket Esendal’ın birinci devre öykücülüğünde kaleme aldığı “Bayram Günleri” ve “Tirâzîzade Sadullah Efendi Konağı” adlı iki öyküsünden hareketle toplumsal yozlaşma kavramı irdelenecektir.

1. Toplum-Toplumsal Yapı-Toplumsal Değer Kavramları Üzerine

Toplum en genel tanımıyla “ortak bir kültürü paylaşan, belli bir toprak parçasında yerleşik ve kendilerini birleşik ve özgün bir varlık olarak gören insanlardan oluşan” (Marshall, 2005: 732) gruba denir. Tanımdan da anlaşılacağı üzere belli bir toprak parçası üzerinde yaşamak ve birbiriyle etkileşimde bulunmak, toplumun temel vasfını oluşturmaktadır. Toplum kavramını sadece insana özgüleyen Durkheim, toplumsal olanı bireysel olanın üstüne çıkarmış, bireyi toplumu oluşturan bütünün bir parçası şeklinde düşünmüştür. Durkheim’in *Sosyoloji Dersleri* adlı kitabına yazdığı girişte Davy (2006: 14), topluluk hâlinde bir araya gelen insanların gerçekleştirdiği ‘beşeri bir serüven’ sonucunda toplum kavramının oluştuğunu, bu beşeri serüvenle bir nevi ‘insanlar âlemi’ vücuda getirildiğini belirtir. Davy’e göre kümeleşerek bir araya gelen bu insanlar, kendisinden daha aslı başka hiçbir şeye indirgenemeyecek birleştirici, yapılandırıcı, bütünlüklü ve anlamlı bir insanlık hâli ortaya koyar. Topluluk hâlinde bir araya gelme davranışı başka bir ifadeyle kümelenme, her ne kadar bireyin var oluşundan sonra gerçekleşse de ondan asla ayrı düşünülemez. Nitekim birey ve toplum birbirini tamamlayan kavramlardır; birey olmadan toplum, toplum olmadan birey varlığını sürdüremez. Bireyleri bir organizmadaki organlara benzeten Davy, düzene bağlanmalarını, konumlarını, ‘topluluk içinde olmak’ diye nitelenmesi gereken nihai oluşlarını, ait oldukları bütünden almaları yönüyle yapar bu benzetmeyi. “İnsanın insanlığı, ancak insani kümeleşme içinde ve en azından bir anlamda, onun aracılığıyla anlaşılabilir” (Durkheim, 2006: 14) diyen Davy, insan ile toplum arasındaki organik bağa dikkat çeker.

Toplumsal yozlaşmanın anlaşılabilmesi için öncelikle toplumsallık kavramına bakmak gerekir. Çünkü bir toplumun içine doğan birey, o toplumun kuralları uyarınca yaşamını sürdürür. Bu kuralların bireyin yaşamına nasıl nüfuz ettiği konusu ise birey ve toplum arasında tesis edilen ilişkinin niteliğini vermesi açısından önemlidir. Toplum bilimleri hakkında önemli teoriler ortaya koyan Durkheim (2013: 37-40), toplumsallık olgusunun bireysel bilinçlerin dışında var olduğunu ve bireylerin üzerinde zorlayıcı bir tahakkümde bulunduğunu ileri sürmüştür. Durkheim’a göre bireylerin düşünüş ya da davranış biçimleri sadece onların dışında bulunmakla kalmaz, birey istese de istemese de ona kendini kabul ettiren zorlayıcı bir gücün etkisi altında

kalır. Bu buyurucu güce gönüllü bir şekilde uyulduğunda zorlama da kendisini duyurmayacak veya çok az hissettirecektir. Fakat bu zorlamaya direnç gösterilirse işte o zaman gücün zorlayıcı ve baskıcı yanı açığa çıkacaktır. Durkheim, töresel nitelikteki kurallara aykırı davranmanın ortaya çıkaracağı sonuçları bu duruma örnek olarak gösterir. Buna göre kamu vicdanı, töresel kurallara saldırdı niteliğinde ortaya konan her davranışı üyelerine uyguladığı özel cezalarla önler. Kamu vicdanı toplumun belirlediği ölçütlere göre davranılmadığında devreye girer ve içinde barındırdığı bireyi, saldırının boyutuna göre hafif ya da ağır biçimde cezalandırır. Gerçekte toplumun üyeleri, mutlaka toplum tarafından belirlenen ölçütlere, kurallara uymak mecburiyetinde değildir Durkheim'a göre. Ancak toplum, başka türlü davranmanın imkânsızlığını ortaya koyacak bir tavır sergiler. Toplumun bireyler üzerindeki baskısından kaçmaya çalışan her bir üyenin akıbeti başarısızlıktır. Durkheim, sanayici örneğinden hareketle konuya şöyle açıklık getirir: "Bir sanayici olarak geçen yüzyılın yordam ve yöntemleriyle çalışmamı yasaklayan hiçbir şey yoktur; ama öyle yapacak olsam batacağım kesindir" (Durkheim, 2013: 39). Durkheim'ın burada vurguladığı asıl konu, kurallara aykırı davranma ya da onları aşma eylemi başarıyla gerçekleştirilmiş olsa da bu durum, onlarla mücadele etme zorunluluğunu ortadan kaldırmaz. Öyleyse Durkheim'a göre toplumsallık, "bireyin dışında yer alan ve bir zorlayıcı gücü olan, bu güç aracılığıyla da kendini bireye dayatan davranış, düşünüş ve duyuş biçimleri" şeklinde bir içeriğe sahiptir.

Toplumsallık, kaynağını bireyden almayan, bireyin dışında ve bireye dayatılarak varlığını kabul ettiren bir olgudur. Bu tanım, zannedilenin aksine bireyin özerk varlığını küçültmez. Çünkü birey henüz doğmadan önce var olan yerleşik inançlar ve uygulamalar, bireye hazır olarak gelir ve birey de duygularını, düşüncelerini ve davranışlarını bu hazır kalıplarla uyumlu hâle getirir. Bir toplumun içine doğan insan, toplumun bünyesinde zaten var olan kuralları ya da ölçütleri yadsımadan kabul edecektir. Toplumun baskısı ya da dayatması ile Durkheim'ın kastettiği, bireyin uymakla mükellef olduğu hususlardır. Bu hususlara direnç gösterilmemesi baskının gölgede kalmasına yol açarken gösterilecek direnç, baskıyı da açığa çıkaracaktır.

Toplumsal yapı içinde toplumsal değerlerin önemli bir yeri vardır. Toplumsal değer "bir gruba ya da topluma üye olan bireylerin ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan genelleşmiş ahlaki inançlardır" (Yazıcı, 2014: 211). Toplumun üyeleri tarafından ortaklaşa kabul edilen bu değerler, sadece genelleşmiş ahlaki inançları ifade etmez aynı zamanda topluma kılavuzluk etme, kimlik kazandırma, nelerin yapılabileceği nelerin yapılmaması noktasında yol gösterme gibi birçok hususta toplumu oluşturan bireylerin yardımcıları olur. Toplumsal değerlerin manalarını toplumsal faaliyetlerden aldığı söyleyen Zijderveld, (1985: 42) toplumsal değerler ile bireysel faaliyetler arasında bir ilişki kurar. Davranışların, tutumların ve tavırların en sonunda bir eyleme yol açtığını belirten Zijderveld, bu eylemlerin eşyalar ve objeler dünyasına anlam kazandığını dolayısıyla bunların toplumsal değerlere dönüşmesini sağladığını söyler. Böylelikle toplumsal değerleri ve bireysel davranışları insan faaliyetleriyle ilişkilendirir.

2. Toplumsal Yozlaşma

Toplumsal yapı içinde bireyler birbirleriyle sürekli etkileşim içindedir. Bu etkileşim sürecinde birey farklı değer, kural, yasa ve davranış şekilleriyle karşılaşabilir. Bu durumda değerlere, normlara ve davranışlara yeni anlamlar yükleyen toplum üyeleri "tutum, değer ve davranışlarını sorgulamakta, bazılarını terk etmekte, yeni tutum ve değerler edinmektedir" (Bahar, 2009: 76). Toplumsal yapıda değişimlere neden olan bu etkenler niteliğine ve içeriğine göre olumlu ya da olumsuz yönde bir değişim süreci ortaya koyabilir. Değişimin olumsuz olması hâlinde birey ile üyesi olduğu toplum arasında kırılmalar yaşanabilir. Bu kırılmalar ufak tefek çatlaklar şeklinde olursa toplum onu kendi içinde, kendi harcıyla sıvayıp onarabilir. Ancak kırılmalar aktif fay hatları üzerinde oluşursa o zaman sadece toplumun yapı taşlarını oluşturan birey değil toplumsal yapının içindeki harçlar da yerinden sökülür ve toplumsal yapı dağılmaya başlar. İşte bu noktada başlayan sürece toplumsal yozlaşma denir.

Toplumunu bir arada tutan dil, din, ahlak, örf ve adetlerin yozlaşmaya uğraması, toplumların mahvına yol açarak yok olmasına sebep olur (Şahin, 2011: 244). Bu nedenle bir toplumu yok edecek kadar hayati önem taşıyan yozlaşma kavramına bakmak, konunun anlaşılması açısından faydalı olacaktır. Bir eylem olarak yozlaşmak, “Özündeki iyi nitelikleri birtakım dış etkenlerle zamanla yitirmek, soysuzlaşmak, özünden uzaklaşmak, bozulmak, dejenere olmak, tereddit etmek” (TDK-e kaynak) anlamına gelir. Bu tanıma göre yozlaşmak, manevi değerlerden uzaklaşılmasını ve bu değerlerin yitirilmesini işaret eder. Sözcüğün köküne inildiğinde yoz’un “zarar, ziyan, başıboş, bayağı, yararsız, değersiz, verimsiz, adi” (Hadi, 2010: 8032) gibi anlamlara karşılık geldiği görülür. Yoz sözcüğünün ifade ettiği anlamlar manevi açıdan düşünüldüğünde ve toplum bazında değerlendirildiğinde çürüme hâlini içerdiği anlaşılmaktadır.

Yozlaşma kavramının “yabancılaşma, uzaklaşma, çözülme, bozulma” gibi sözcüklerle aynı bağlamda kullanıldığı görülür. Bu kavramların her biri yozlaşma ile yakın bir anlama sahip olsa da bu terimin içerdiği anlam onunla ilişkili diğer bütün anlamları kapsamaktadır. Nitekim “yozlaşma arttıkça sahip olunan kültür kendine has olan özelliklerini kaybetmekte ve savunmasız bir duruma düşmektedir. Bu sürecin ileriki boyutu kültürel çözülme, yabancılaşma ve var olan kültürün hâkim özelliklerinin tamamen ortadan kaybolması biçiminde” (Şahin, 2011: 248) kendini gösterir. Dolayısıyla yozlaşma, toplumsal yapının temelinde yer alan değerlerin sarsılmasında tepe noktasını oluşturur. Diğer bütün değerler, yozlaşmanın niteliğine ve niceliğine göre kendi kulvarında sarsıntıya uğrar. Başka bir deyişle bu sarsıntının yıkılma ya da çökme oluşturması, yozlaşmanın derecesine bağlı bir değişkenlik gösterir.

Toplumsal yozlaşma, toplumun birliğinde ve beraberliğinde bozulmalara yol açarken bu bozulmaların bürokratik, politik, ekonomik, ahlaki özellikler taşıdığı ve bunların her birinin birbiriyle bağlantılı olduğu görülür. Örneğin “hükümetin ekonomi politikalarının şekillenmesinde bürokratların sorumluluğu mal ve hizmet arz ederken görevlerini suiistimal etmesi” (Leff, 1994: 102) bürokratik yozlaşmaya neden olur. Bu tür yozlaşmalara rüşvet, iltimas, yolsuzluk, vergiden kaçınma örnek verilebilir. Bürokratik yozlaşmanın politik bir problem olarak artmaya devam etmesi hâlinde ülkede içinde başıbozuk bir durumun yaşanacağını belirten Leff, bunun birbirini etkileyen bir dizi sorunu da beraberinde getireceğini söyler. Buna göre “yozlaşmaların mevcut olduğu ülkelerde bu tür eğilimler ülkelerin psikolojik ve sosyal yapılarında çok derin kök salar. Psiko-kültürel düzlemde yozlaşma baskın evrensel bir norm hâlini alıncaya kadar artabilir” (Leff, 1994: 111). Böylelikle ucu toplumsal yozlaşmaya çıkan bu eylemlerin hepsi birbiriyle bağlantılı biçimde gelişmekte, genişlemekte, psiko-sosyal alana yayılmakta ve en sonunda ahlaki tutum ve değerlerin yıkımına yol açmaktadır.

Toplumsal yozlaşmanın ekonomik, bürokratik, ahlaki, kültürel, dinî olmak üzere pek çok çeşidi vardır. Bütün bu yozlaşmaların başında ekonomik yozlaşmanın geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim ekonomide yaşanan olumsuz gidişat bir zaman sonra bireyden başlayarak toplumu etkileyecek ve gittikçe yoksullaşan toplumda ahlaki değerler başta olmak üzere yozlaşmanın temeli atılacaktır. Esasında yozlaşma, “kamusal gücün otoritenin ya da yetkilinin görevini oyunun kurallarına aykırı biçimde, kişisel kazanç elde etmek için kullandığında” (Jain, 2001: 73) ortaya çıkan bir durumdur. Öyleyse kamusal alanda, ekonomik açıdan elde edilmeye çalışılan refah bir yaşam tarzı, kişilerin menfaatlerini öne çıkaran bir sistem inşa ederken aynı zamanda görevini kötüye kullanmaktan kaynaklanan bir ahlaki dejenerasyona da yol açacaktır.

Toplumsal yozlaşma hangi türde olursa olsun, hemen hepsinde ortak payda altında toplanabilecek yozlaşma göstergeleri vardır. Yolsuzluk, rüşvet, iltimas, rant sağlama, zimmet en başta gelenlerdir ve bunlar birbiriyle bağlantılı biçimde ortaya çıkar. Mesela rüşvetçi birisi, “kanunda öngörülen bedelleri ödememek veya devletten bir çıkar sağlamak amacıyla kamu görevlilerinden kuralları kendileri için esnekleştirmelerini hatta kanunları çiğnemelerini isteyebilecektir. Bazı görevliler, rüşvetçilerin isteklerini kabul edip yolsuz faaliyetleri için onlardan bir bedel alacaktır. Başkaları da onları örnek almaya başlayacak ve bu, bulaşıcı bir

hastalık gibi yayılacaktır” (Tanzi, 2008: 114). Sonuçta bu eylemler birlikte düşünüldüğünde belki ince nüanslarla birbirinden ayrılacaktır ancak özünde hepsinin aynı kapıya yani toplumsal yozlaşmaya çıkacağı muhakkaktır.

Çalışmanın asıl konusunu oluşturan Memduh Şevket Esendal'ın “Bayram Günleri” ve “Tirâzîzade Sadullah Efendi Konağı” adlı iki öyküsü, yukarıda genel çerçevesi çizilmeye çalışılan toplumsal yozlaşmaya örnek olması açısından dikkate değer ayrıntılar sunmaktadır. Yazarın bu izlek üzerine kaleme aldığı öykülerini incelemeye önce, Esendal'ın öykücülüğünden kısaca bahsetmenin, konun anlaşılması açısından önemli olacağı düşünülmektedir.

3. Memduh Şevket Esendal'ın Öykücülüğü

Öykücülüğe ilk olarak 1908'de *Tanin* gazetesinde “Veysel Çavuş” adlı öyküsüyle başlayan Memduh Şevket Esendal'ın Türk öykücülüğünde önemli bir yeri vardır. Edebiyatımızda “durum öyküsü” olarak bilinen Çehov tarzını getirmiş, Çehov anlayışının Türk edebiyatındaki uygulayıcısı olmuştur. Gündelik hayatın sade gibi görünen ama gerçekte derin anlamı olan yanlarını toplumsal gerçeklik anlayışı içinde yazan Esendal, güçlü bir gözlemciliğin ürünü olan öyküler kaleme almıştır. Gerçeğe uygunluk ilkesine sıkı sıkıya bağlı olan yazar, “insanları ve yaşadıkları ortamı ne gerçekdışı mutluluklar, ne cennet görüntüleri içinde göstermiş, ne de baskılar altında ve kirlili ortamda yaşayan insanlar olarak ele almıştır” (Uyguner, 1991: 53). Memduh Şevket Esendal'ın öykülerindeki samimiyet, biraz da onun bu tutumuyla ilgilidir.

Toplumuna karşı sorumlu olan her yazar gibi Memduh Şevket Esendal da Türk toplumunun yaşadıklarına kayıtsız kalmamıştır. Onun öykülerini yazmaya başladığı yıllar aynı zamanda öykülerinin de kaynağını besleyen olayların yaşandığı yıllardır. Meşrutiyet döneminde (1908) yazmaya başlayan yazarda bu yılların etkisini Andaç (2008: 222) şöyle ifade eder:

“Rumeli'de (Çorlu) geçen ilk gençlik yılları, genç yaşta İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne girişi (1906); Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı'nın sıcak günlerinin tanıklığı, İttihat ve Terakki Parti Müfettişi olarak Rumeli ve Anadolu'yu gezip tanınması anlatı dünyasının imkânlarını da genişletmiştir. Esendal; Osmanlı'nın çöküş sürecinde ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında birçok olaya tanık olmuş, özellikle Milli Mücadele'de etkin görevler üstlenmiştir. Bu süreçte sürekli yazmaya devam eden yazarın girdiği ortamlar, üstlendiği görevler düşünsel açıdan gelişmesine yardımcı olmuştur”.

Böylelikle Memduh Şevket Esendal, içinde bulunduğu ortamları, mekânları, çevreleri, ilişki kurduğu insanları güçlü bir gözlem yeteneği sayesinde realist bir tutum içinde öykülerine taşımıştır.

Memduh Şevket Esendal'ın edebi yaşamını sürdürdüğü 1908-1952 yılları, Türk siyasi ve sosyal olayların da en hareketli olduğu yıllardır. Esendal, bu süreçte yazdığı öykülerinde Türk toplumunda değişen siyasal olaylarla birlikte değişen toplumsal olayları da öykülerine yansıtmıştır. Cumhuriyet'ten önceki dönemlerin gerçekliklerini, yaşayış tarzını; kuruluş ve gelişme döneminin çelişkilerini ve uyum sağlama çalışmalarını öykülerinde kaleme almıştır (Andaç, 2008: 228). Bu bakımdan yaşadığı dönemlere ve olaylara tanıklık eden Esendal, mensubu olduğu toplumunun değerlerini derinden gözlemlemiş ve elde ettiği malzemeyi de öykülerine ustalıkla yansıtmıştır.

Esendal'ın öykücülüğü iki dönemde ele alınır. Bu dönemlerden ilkinin 1908-1920 yılları arasında denk gelen birinci devre öykücülüğü, ikincisini ise 1920-1952 yılları arasındaki ikinci devre öykücülüğü oluşturur. Birinci devrede Esendal'ın kendinden önceki Türk hikâye geleneklerine bağlı olduğu; öykülerinde tasvirici, tahlilci, tenkitçi sosyal gerçekçilik anlayışlarının ağırlık kazandığı görülür. Bu dönemin sosyal ve siyasal hayatında yaşanan gelişmeleri öykülerinin de başlıca tematiğini oluşturur: “Türk-Bulgar, köylü-simsar, köylü-iaşe memuru, fakirlik-zenginlik, vuslat-ayrılık, köy-şehir, geleneksel değerlerde yozlaşma” gibi karşıt durumları ve “tematik güç-

karşı güç fonksiyonlarını” ortaya koymuştur (Çetişli, 2011: 87-89). 1920’den sonra ise yazarın Çehov tarzı öykücülüğe yöneldiği ve vaka ağırlıklı öykülerden uzaklaşıp daha çok insan psikolojisi üzerinde durduğu görülür.

Esendal’ın 1877-1952 tarihleri arasındaki 75 yılın sosyal veya tarihi zamanın panoramasını çizdiğini belirten Çetişli (2011: 110-111) şöyle devam eder:

“Bu panoramada, belirtilen devir içindeki önemli sosyal, siyasi, ekonomik, kültürel olay ve gelişmeler türün imkânları dâhilinde yer alır. Bunları ana başlıklar hâlinde belirtmek gerekirse şöyle bir sıralama yapmak mümkün olacaktır: Trablusgarp, Balkan, Birinci Dünya harpleri ve Milli Mücadele; Türk toplumunun bu savaşlarda çektiği sıkıntı ve acılar; Osmanlı İmparatorluğunun dağılışı, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu; II. Meşrutiyet ve Cumhuriyetin ilanı, inkılaplar ve çok partili hayata geçiş; Cumhuriyet öncesi ve sonrası yönetim tarzı ve bürokrasi; sosyal, ekonomik, kültürel, politik hayattaki çözülme, bozulma ve dağılmalar ile yeniden yapılanma gayretleri; birtakım değerlerin yitirilişi, yeni değerlerin teşekkülü...ve insanımız...”

Yazar, vaka ağırlıklı ve içinde bir tez barındıran Maupassant tarzı birinci devre öykülerini sosyal gerçekçilik anlayışına uygun biçimde kaleme aldıktan sonra ikinci devrede, anlatma esasına dayalı bir yolla bireyin günlük ve psikolojik hâllerine yoğunlaşır. Dolayısıyla Esendal’ın ikinci devre öyküleri, birinci devredekilere göre içinde çok daha az sosyal mesaj barındırır. Bu çalışmada da Esendal’ın birinci devre öykücülüğünde kaleme aldığı “Bayram Günleri” ve “Tirâzîzade Sadullah Efendi Konağı” adlı iki öyküsü toplumsal yozlaşma genel başlığı altında ve buna bağlı izlekler etrafında değerlendirilecektir.

4. Memduh Şevket Esendal’ın Öykülerinde Toplumsal Yozlaşma İzlekleri

4.1. Bayram Günleri

Esendal’ın, *Gödeli Mehmet* adlı kitabında yer alan “Bayram Günleri” adlı öyküsü, “kültürel yozlaşma” izleğine bağlı bir toplumsal yozlaşmayı işaret eder. Üç günlük bayram tatilini memleketinde geçiren öykü başkişisinin değişen gelenekler, değişen toplum hakkındaki düşünceleri anlatılır. Bayram gecesi evinin önündeki çayırılık alana köylüler tarafından kurulan salıncak ve çocukların oynaması için iki büyük ağacın arasına gerilen kalın tel, başkişinin bayram hakkındaki düşüncelerini okuyucuya tanıtır. Yazar, başkişi vasıtasıyla artık gözden düşmeye başlayan ya da açıkça terk edilen geleneksel değerlere göndermede bulunur. Bayram sabahı, evinin önünü dolduran çocukları görünce fevkalade memnun olduğunu belirten başkişiyi şu son senelerde en çok üzen şeylerden biri de artık mahallelerinden çocukların yavaş yavaş azaldığını görmektir. Başkişi, toplumsal yaşamımızdaki bu değişimden duyduğu kederi ifade ederken, başka milletlerin çocuk konusundaki tavrıyla kendi milletindeki insanların tavrını mukayese ederek bir gerçeğin altını çizer: “Ellerde çocuklar çoğalıyor, bizde azalıyor, bizim çocuklarımız korkaklaşıyor, beceriksiz oluyor. Düşse kalkamıyor, sokaklarımız tenhalaşıyor, bunlara herkes gibi ben de dikkat ediyordum ve yeriniyordum. Geçen son otuz-kırk yılın bize gizli gizli ne fenalıkları olmuş” (Esendal, 2007: 17).

Başkişinin burada “geçen son otuz-kırk yıl” diye hayıflandığı dönem, öykünün yazıldığı 1913 yılından geriye gidildiğinde 1870’li yıllara denk gelir. Bu yıllar, Osmanlıda Batılılaşma hareketlerinin yoğunlaştığı Tanzimat seneleridir. Tanzimat döneminde gerçekleştirilen Batılılaşma çalışmalarıyla, Osmanlı toplumunda Batılı bir dünya görüşü, Batılı bir yaşayış tarzı ikame edilmeye çalışılmış, dolayısıyla yaşanan zihniyet değişimiyle birlikte bir medeniyet krizi ortaya çıkmıştır. Bu medeniyet krizini doğuran yenilikler gerçekte “bir medeniyet dairesinden öbürüne geçmek, asırlardan beri inanılmış ve uğrunda mücadele edilmiş değerler dünyasından ayrılmak demektir” (Tanpınar, 1965: 64). Bundan sonra toplumun ve bireyin dünyasında kabul gören, onun varlığını ve bütünlüğünü oluşturan değerler toptan değişmeye başlamıştır. Dolayısıyla öykü başkişisinin “geçen otuz kırk yılın bize gizli gizli ne fenalıkları olmuş”

demesi, “biz”e yani içinde yaşadığı topluma ait değerlerin bozulmaya başladığını böylece toplumsal bir yozlaşmanın da kaçınılmaz olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Öykü başkişisinin toplumsal yozlaşmaya bağlı olarak dikkat çektiği izleklerden biri de kültürel yozlaşmadır. Bunu da Türklerin toplumsal yaşamında önemli bir yeri olan at biniciliği vasıtasıyla dile getirir. “Bir zamanlar İstanbul'da kibarların ata binmesi, kibar delikanlıların servetlerine göre birden bir tavlaya kadar at beslemesi vardı. Şimdi ise kibarlardan birinin ata bindiğini, binebildiğini gördüğüm yoktur. Çok genç beylerin doğdukları günden beri ata binmediklerine yemin edilebilir” (Esendal, 2007: 17). Türk kültüründe çok önemli bir yere sahip olan at, sadece bir hayvan değil aynı zamanda sahibinin arkadaşı, yoldaşı hatta onun bir parçası olarak görülmüştür. Türklerin gönlünü fetheden, onların adeta bir kimliğini oluşturan at, “Türk zenginleri, kumandanları, beyleri ve padişahları, sultanları için daima bir şan ve şeref vesilesi olmuş; bu kişiler her zaman en iyi atları yetiştirerek en iyi atlara sahip olmak istemişlerdir” (Bıyıklı, 2019: 404). Dolayısıyla at, şan, şeref ve zenginlik göstergesi olarak da sembolik bir mana taşır. Türklerin toplumsal yaşamında bu denli önemli bir yeri olan at aynı zamanda askeri başarıların kazanılmasında da hayati bir rol oynamıştır. Bu yönüyle atın Türk toplumunun devamlılığını ve refahını sağladığı da söylenebilir. “Bayram Günleri” öyküsünün başkişisi, Türklerin hayatında önemli rol oynayan bu hayvanın artık itibar görmemesini değişen zihniyete bağlamış ve böylece toplumsal değerlerden uzaklaşma yoluyla ortaya çıkan bir yozlaşmayı işaret etmiştir. Toplum üyeleri tarafından bir değer olarak kabul edilen ve Türk'ün hayatında önemli bir yere sahip olan at, Osmanlı'nın gerileme dönemine kadar önemini korumuştur. Osmanlıların yükselme devrinde dünyanın en büyük süvari birliklerine sahip olduğunu belirten Çelebi (1995: 327), 15. ve 16. yüzyıllarda şimdiki haralara benzer ‘Hayvan Ocakları’nın tesis edildiğini ve en güzel at örneklerinin yetiştirildiğini söyler. “Bu dönemde hayvanat ocakları, sipahi teşkilatı ve yetiştiriciliğinin himaye görmesi, atçılığımızı gerek sayı ve gerekse kalite bakımından çok ileri duruma sokmuştur” diye devam eden Çelebi, imparatorluğun gerileme devriyle birlikte at yetiştiriciliğine verilen önemin azaldığını, hayvan ocaklarının dağıtıldığını, değerli damızlıkların da elden çıkarıldığını belirtir. İmparatorluğun at yetiştiriciliği konusundaki durumunu ise Çelebi şu sözlerle ifade eder: “At ihraç eden imparatorluk 1864 yılında İstanbul civarında kurulan hara için Polonya'dan iki baş Safkan Arap aygır ile 90 baş kısarak ithal etmiştir. İmparatorluğun çöküşü ile birlikte, yine eldeki materyal dağıtılmış, Arap atının kaynağı olan ülkeler Türkiye Cumhuriyeti sınırları dışında kalmıştır” (Çelebi, 1995: 327). Böylece yaşanan değişimlerden kültürel yaşantımızda yeri olan at da etkilenmiş ve milletçe bir değer ifadesi olan bu kültürel miras unutulmaya yüz tutmuştur. Osmanlı'nın gerileme dönemiyle birlikte başlayan bu süreç, Batılılaşma hareketlerinin yoğunlaştığı dönemlerde hızlanmış ve gerek at, gerekse de ata dayalı kültür, toplumsal yaşamımızın özünden uzaklaşmaya başlamıştır. Modern bir dünyanın yarattığı zihniyet değişimiyle beraber Türkler, Batılı değerleri özümseyen bir tavır içine girmiştir. Toplumsal yaşantımızın yemeden içmeye, giyimden barınmaya, konuşmadan davranışlara kadar hemen her alanında görülen bu değişim, “Bayram Günleri” öyküsünün başkişisi tarafından kültürel yozlaşmayı işaret edecek bir tarzda dile getirilmiştir. Nitekim “Şu geçen otuz-kırk yıl içinde kolu ve gönlü güçlü adamlardan pek çok zıyanımız olduğu muhakkaktır. Buna karşılık, belki şık beyler yetiştirerek Avrupa'nın salon adamlarının taklidi... Kazandık mı, kaybettik mi?” (Esendal, 2007: 18) cümleleri, toplumsal değerlerde nasıl bir yozlaşma olduğunu açıkça ortaya koyar. Cümlesini “kazandık mı, kaybettik mi?” sorusu ile tamamlayan başkişi, söz konusu değişimden duyduğu rahatsızlığı da istifham yoluyla dile getirmeye çalışmıştır. Böylelikle öykü başkişisi, bir zamanlar bize ait olan, bizi biz yapan bu değerlerde yaşanan yozlaşma sonucunda nasıl Avrupalılaştığımıza ya da onları taklit ederek nasıl kendimizden uzaklaştığımıza “kazanmak veya kaybetmek” cephesinden bakarak bir açılım getirmiştir.

Öykü başkişisinin Kadıköy'de rastladığı bir çocuğa bayramda ata binip binmeyeceğini sorması üzerine çocuğun ona Hasan'ın Tiyatrosu'na kanto dinlemeye gideceğini söylemesi, toplumsal

yozlaşmanın bir başka yönünü ortaya koyar: “Biraz sonra anladım ki anası, ablası, hepsi bütün yaz, bütün kış Hasan'ın Tiyatrosu'na gitmişlerdi, Hasan'ın bütün kantolarını söylüyor ve oynuyorlardı. Hatta çocuk bile... Bir mucize çıkmazsa bu çocuktan kolu kuvvetli, gönlü kuvvetli bir babayiğit çıkacağına kim inanır?” (Esendal, 2007: 19). Çocuğun, kültürün bir parçası olan ata binmek yerine tiyatroya kanto dinlemeye gitmesi, bunun ailesi tarafından tercih edilen bir şey olması öykü başkişisini şaşırtmakla kalmamış aynı zamanda onu üzmüştür. Onun bu duygusu, toplumsal değerlerde yozlaşmanın vicdani açıdan nasıl bir etki yarattığını göstermesi açısından dikkate değerdir. Burada geleneksel bir unsur olarak bayramlarda ata binmek yerine Batılı bir unsur olarak tiyatro ve kantonun çıkarılması toplumsal yozlaşmanın bir başka yönünü gösterir. Osmanlıda Batılılaşma hareketlerine resmi bir hüviyet kazandıran Tanzimat Fermanı 1839'da ilan edildiğinde, İstanbul'da dört adet tiyatro binası açılmıştır. Tiyatro binalarının yapılmasını, Batı tiyatrosunun kökleşmesi açısından önemli bir adım olarak gören And (2014: 67), bu yolla Türk seyircisinin daha önce hiç tanımadığı, yepyeni bir dünyayla tanıştığını belirtir. Böylece tiyatroların Türk milletinin duygu ve düşünce dünyasında önemli bir değişime yol açtığını söylemek mümkündür. Tabii bu değişimin, kendi öz değerlerimizi muhafaza etmek kaydıyla olumlu yönde gerçekleştiği söylenebilir. “Bayram Günleri” öyküsünde tiyatronun bizatihi kendisi yozlaşmayı işaret etmez. Burada yozlaşmaya sebebiyet veren durum, Türk toplumunun değer yargılarıyla çok da bağdaşmayan kantoların tiyatrodaki icra edilmesiyle ilgilidir. 19. yüzyılda doğduğu kabul edilen kantonun başlangıcı 1870'ler olarak gösterilir. İtalyanca ‘şarkı söylemek’ anlamına gelen kantonun, dans ederek söylenen şarkıların genel bir adı olduğunu belirten Hiçyılmaz (1999: 7), bu kültürün İstanbul'a gelen gezgin tiyatrolardan geçtiğini belirtir. Fakat sahnede şarkı söyleme eyleminin, Türk toplumunun inancıyla ve yaşantısıyla örtüşmeyecek bir sahne dekoru içinde sergilendiğini söyleyen Hiçyılmaz (1999: 11) şöyle devam eder:

“Özellikle kafes arkası çağının kadın hasretini, gizliliğini ve vücut estetiğini ortaya koyan aşk motifleri ile dolu, seyreden erkekleri baştan çıkararak, omuz, göbek, kalça, baldır, bacak hareketleriyle ve davet vadeden kaş oynatmalarıyla süslenen bir çeşit 'Ballet Pantomime' olarak da tanımlanan kantonun iç mekân görüntüsü çeşitli biçimlerde tasvir edilmiştir”.

Gayrimüslimlere has bu tasvirin Müslüman seyircilerde yaratacağı etkinin ahlaki bir yozlaşmayı işaret edeceği söylenebilir. Nitekim 19. yüzyılın son çeyreğinde, İstanbul'da tiyatro ve müzik hayatının zenginleşmeye başlamasıyla birlikte, sayıca artan tiyatro binalarında Batı müziği, sadece Levantenler ve azınlıklar arasında değil aynı zamanda Müslümanlar arasında da yaygınlaşmaya başlamış ve bir prestij ögesi hâline dönüşmüştür (Alimdar, 2011: 201). “Bayram Günleri” öyküsünde başkişi tarafından dile getirilen “Avrupa'nın salon adamlarını taklit ederek şık beyler yetiştirilmesi” ifadesinin ardında yatan ironiyi, kanto seyircilerinin taşıdığı imajda aramak mümkündür. Çünkü bir kısmı ‘hususî loca’ müşterilerinden olan bu seyirciler “boyunbağı takmış ve üst düzey kişiler olduklarını öne çıkararak ‘Avusturya fesleri’ni özenle giymişlerdir. Kıyafet geceye mahsus ve münasip olup Osmanlı burjuvazisini yansıtmaktadır” (Hiçyılmaz, 1999: 11). “Bayram Günleri” öyküsünde başkişi, bayramda ata binmek yerine tiyatroya kanto dinlemeye giden çocuktan, “kolu kuvvetli, gönlü kuvvetli bir babayiğit” çıkmayacağına büyük bir üzüntüyle inanır. Öyküde, Türk değerlerinin simgesi olan at ile Batılı değerlerin simgesi olan tiyatro ve de kanto dolaylı biçimde mukayese edilmiştir. Böylece Batılı yaşayış ve düşünce tarzının benimsenmesiyle, kendi öz değerlerinden uzaklaşmanın yaratacağı kültürel yozlaşma da öykü başkişisi tarafından ima edilmiştir.

4.2. Tirâzîzade Sadullah Efendi Konağı

Batılılaşma hareketleriyle birlikte Osmanlıda görülen yeni hayat şartları toplumun bütün kurumlarında az çok değişikliğe sebep olmuş, aile kurumu da bu değişimden payına düşeni almıştır. Ülken (1992: 41)'in de belirttiği üzere “eski Türk ailesinin Batılılaşma hareketi önünde ilgisiz kalması ve sarsılmaz bir direniş göstermesi imkânsız” bir hâle gelmiştir. Osmanlı

toplumunda Tanzimat'tan sonra sarayın, konağın, evin Batılılaştığını söyleyen Ülken, Batılı giyim ve kuşamın, görüşme ve yaşama tarzının eski adetlerimizin arasına yavaş yavaş sokulmaya başladığını ifade eder. Batılılaşma sürecinde görülen bu maddi ve manevi değişimler, geleneksel olanın yerine modern olanın ikame edilmesini esas alır. Gerek içerik gerekse şekil bakımından yaşanan bu değişimlerle aile hayatı ve düzeni ile sosyal ilişkiler kendi içinde bir dönüşüme uğrar. Nitekim “Batılılaşan Osmanlı toplumunun ziyaret, ziyafet, eğlence, kutlama ve benzeri etkinlikleri yeniden biçimlen(miş)”, (Artukoğlu, 2007: 49) böylece toplumsal yaşamda daha önce benzeri görülmemiş yeni bir yaşam biçimi benimsenmeye başlanmıştır. Bu yeni yaşam biçiminde, geleneksel olanın gözden düştüğü, değerini ve önemini yitirdiği buna karşın modern olanın yüceltildiği görülür. Hâliyle bu durum, toplumsal açıdan bir yozlaşmayı da beraberinde getirmiştir.

Esendal'ın öykülerinde toplumsal yaşamın önemli bir yeri vardır. Değişen yaşam şartlarıyla birlikte değişen yaşam algısını öykülerine taşımasını bilen yazar, toplumsal yaşam içerisinde “aile” ile ilgili yaptığı gözlemlere ayrıca yer vermiştir. Aile yaşamı içinde değişik tipleri yansıtan yazarın bu tür öykülerinde, “aile düzenini yürüten ya da çürüten, bu toplumsal yapıyı düzen içinde yürüten ya da bozuk düzene yönlendiren kişiler çıkar karşımıza” (Uyguner, 1991: 56). İnsandan yola çıkarak bir toplumun anatomisini çizen Esendal'ın bu öykülerinde, toplumsal yozlaşmanın farklı bir boyutunu görmek daima mümkündür.

Memduh Şevket Esendal, (2005: 183-229) “Tirâzîzade Sadullah Efendi Konağı” adlı öyküsünde, Batılılaşma ile birlikte kaybedilen değerlere bağlı toplumsal bir yozlaşma örneği sunar. Öykünün ana izleğini “yeni düzenin eski düzene galebe çalarak varlığını onun yitimi üzerinden kurması” (Aslan, 2022: 80) oluşturur. Ancak bu yeni düzen, öyküde açıkça verilmeyen; anlatıcı, bu düzen değişikliğini ve bunun neticelerini satır aralarında okuyucuya hissettirir. Tirâzîzade Konağı'ndaki toplumsal yozlaşmayı şahıslar ve konaktaki yaşantı üzerinden okumak mümkündür.

Tirâzîzade Konağı, “asırlardan beri yaşamış ve bir hayli hayırsever yetiştirmiş olan Tirâzîzadeler ailesi”ne ait eski bir konaktır. “Baba Haydar taraflarında, تنها bir mahallede, bir dört yol ağzında, bir ufak karakol, bir küçük çeşme karşısındaki bu eski konak” artık son günlerini yaşamakta olan Nimet Molla Bey ve onun aile üyelerine ev sahipliği yapmaktadır. Konağın son büyük sahibi olan Molla Bey'in ölümünden sonra burasının da “İstanbul'un diğer birtakım büyük konakları gibi yıkılıp arsasında fakir bir mahalle” şekline dönüşeceği düşünülmektedir.

Bir apartman hayatını andıran bu konakta her ailenin bir odası vardır. Molla Efendi bu konakta kızları, oğulları, torunları ve damatlarıyla, aşçıları, uşakları ve diğer çalışanlarıyla birlikte yaşamakta ancak Molla'nın bizzat kendisi öykü içinde aktif olarak yer almamaktadır. Sanki eskiyen ve unutulmaya yüz tutan değerler gibi Molla da bu eskimişliğin ve unutulmuşluğun bir timsali hâline gelmiştir. Konaktaki herkesin Molla'nın ölümünü dört gözle beklemesi bu ihtimali güçlendirir. Anlatıcı, Molla Bey'in bu durumuyla bir ayrıntıyı işaret eder. Baba otoritesine bağlı ataerkil bir aile tipinin sembolü olan konak, Osmanlıda uzun yıllar bu niteliği ile öne çıkmıştır. Baba, ailede otoriter kimliğe sahip olmakla birlikte ‘simgesel’ bir değer taşır. Koruyucu bir vasfa sahip olan ‘baba otoritesi’ özünde var olan koruyuculuk duygusuyla çatısı altında bulunanlara daima güven telkin eder. Baba otoritesinin zayıflaması ya da yok olması durumunda, etrafındakilerde ‘korumasızlık’ duygusu oluşur (Parla, 2009: 15). Tirâzîzade Konağı'nın son sahibi Molla Bey'in durumu, bu baba otoritesi zayıflığından doğan bir zafiyeti açığa çıkarır. Konaktaki yozlaşma da Molla Bey'in bir baba otoritesi göstermeyip kendini geride tutmasıyla, evden elini eteğini çekip bütün işleri hatta konağın yönetimini Bekir'e devretmesiyle başlar. Ancak Molla'nın öyküdeki yeri ve buna bağlı olarak gelişen yozlaşma izleği daha çok gayriahlaki bir çizgiyle belirtilmiştir. Bu gayriahlakilik en çok da Molla'nın rakıya olan düşkünlüğünde ortaya çıkar. Öykü boyunca Molla'nın rakı düşkünü biri olarak

verilmesi ile konaktaki gayriahlaki yaşantı arasında doğrusal bir ilişkinin olduğu görülür. Yozlaşmanın, “baba” sıfatını yitiren Molla ile başlaması, akabinde konağın sofalarında mahalle köpeklerinin gezmesi, konağın masrafının Bekir’in eline kalması böylelikle konağın bir kahve ocağı hâline gelmesi bir otorite boşluğunu işaret eder. Buna ilaveten Tirâzîzade Konağı hırsların, hasetliklerin, ayyaşlıkların, çürüklüklerin yaşandığı, beşeri hissiyatın aç ve çıplak ortalıkta dolaştığı, herkesin birbirini yolmaya çalıştığı bir mekân olması yönüyle de toplumsal yozlaşmanın ahlaki boyutunu ortaya koyar. Gayriahlaki bir yaşantının hüküm sürdüğü bu konak hayatı, Osmanlının o eski konak hayatından hayli farklıdır. Öykü anlatıcısı bu farkı şu sözlerle belirtir: “Fakat yeni ihtiyaçlar, İstanbul’un böyle eski konaklarını nasıl yıkmış, dağıtmış ise bunu da yine öyle dağıtacaktır” (Esendal, 2005: 213). Anlatıcının “yeni ihtiyaçlar” olarak bahsettiği durum, Batılılaşma ile birlikte toplum hayatımıza giren yeniliklerdir ve bu yenilikler Ülken (1992: 345)’in de işaret ettiği üzere, Tanzimat’tan sonra Batı tesiriyle konak yapısının da sarsılmasına yol açmış, bunun sonucunda ‘parçalanmış ve temelini kaybetmiş konak ailesi’ meydana gelmiştir. Ortaya çıkan bu yeni konak anlayışı Ülken (1992: 41-42)’e göre eski ile yeni aile arasında bir çatışmaya da yol açmıştır. Böylece gelenekçi zihniyet, “eski konak” ahlakını savunurken aileyi Batılılaştırma eğiliminde olan hürriyetçi zihniyet de “yuva ailesi” ahlakını savunmuştur. Tirâzîzade Konağı’nda böyle gelenekçi-hürriyetçi bir ayrım söz konusu değilse de eski konak hayatının mütevatırlığına ve asaletine karşın yeni konak hayatının kokuşmuşluğu ve yozlaşmışlığı öyküde üzerinde durulan hususlardan biridir.

Tirâzîzade Konağı’na gerek şahısların gerekse de bütünüyle konak yaşamının penceresinden bakıldığında yozlaşmanın yukarıda da ifade edildiği gibi, ahlaki boyutta olduğu görülür. Ahlaki yozlaşma, toplumsal yozlaşmanın başında gelen unsurlarından biridir. Kelime olarak huy, yaratılış, mizaç anlamına gelen ahlak; kavram olarak “bir toplumda insanların birbiriyle olan ilişkilerini düzenlemek amacıyla geliştirilmiş olan kural, ilke ve değerler bütünü” (Cevizci, 2017: 16)’nü ifade eder. Bu yönüyle ahlakın bir yaşama biçimi, bir davranış tarzı olduğu söylenebilir. Bir değer yargısı olarak ahlak, ‘iyi ve doğru’ ya da ‘kötü ve yanlış’ şeklinde kategorize edilebilecek insan ilişkilerini düzenleyen bir işleve sahiptir. Dolayısıyla ahlak, bütün bir toplumun doğru ve yanlış davranışlarının ölçütünü belirler (Aktan, 2009: 39). İnsanın eylemlerini yönlendiren ahlak, içeriğinde bulundurduğu inanç ve değerler sistemiyle önce birey sonrasında toplum içinde varlığını hissettirir. Tirâzîzade Konağı’nda ahlaki yozlaşmanın en somut görünümü, konağın en önemli adamı vasfıyla tanıtılan Bekir’in nezdinde ortaya konur. Konağın her türlü işini yürüten Bekir’in bu konakta döndürdüğü dolaplara, hırsızlık işlerine kimsenin akıl sır erdirememesi onun nasıl bir yozlaşma içinde olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Konağın selamlık adlı odasının Bekir tarafından bir nevi kumarhaneye dönüştürülmesi, öyküde ele alınan yozlaşmayı göstermesi açısından dikkate değer ayrıntılar sunar. Arapça “se-le-me” kökünden gelen selam sözcüğü, “sağlam, eksiksiz, temiz” anlamına geldiği gibi “Allah’ın ceza ve gazabından uzak tutulma” (Mete, 2017: 31) manasında da yorumlanır. Sözcüğün bundan başka “kusursuz olmak, kurtulmak, rahatlamak” anlamında kullanıldığı ve “Kur’ân-ı Kerim’de ve hadislerde ‘eman, kurtuluş, esenlik, barış’ manalarına” (Efendioğlu, 2009: e kaynak) geldiği göz önüne alındığında, Tirâzîzade Konağı’ndaki selamlıkta dönen işlerle kelimenin işaret ettiği anlamlar arasında nasıl bir tezdin olduğu anlaşılacaktır. Zira selamlık bölümünü kumarhane gibi kullanan Bekir’e karşı “mahallenin ihtiyarları, ‘ırz düşmanı herif’ diye husumet ederler ve Molla’nın selamlığını gençler için tehlikeli bir yer sayarlar” (Esendal, 2005: 188). Oysa eski konak hayatında erkeklere ayrılan ve erkek misafirlerin ağırlandığı selamlık, Tirâzîzade Konağı’nda Bekir’in hem kumarhanesi hem de oteli gibi bir işlev görür. Bu yüzden anlatıcının, “kurtuluş, esenlik, sağlam, temiz; Allah’ın ceza ve gazabından uzak tutulma” anlamlarına gelen selam kelimesiyle ilişkili selamlık odasını tersine çevirerek “kokuşmuşluğun, çürümüşlüğün kirlenmişliğin, bir bakıma günaha bulanmış, cezaya uğramış” kişilerin hâllerini ortaya koyarak yozlaşmanın ahlaki yönünü göstermeye çalıştığı söylenebilir. Yine geleneksel konak

anlayışında konakların “mahallenin muhtacına, yoksuluna, duluna, yetimine” (Ayverdi, 2016: 43) kapıları açtığı düşünülürse, Tirâzîzade Konağı'nın bu durumu, anlatıcının yozlaşma bağlamında vurgulamak istediği noktayı da açığa çıkarır. Öyle ki selamlıkta kurulan sofraya oturulduğunda ortaya konan manzara, eski konak yaşantısının cömertliği karşısındaki sefilliği göstermesi açısından dikkat çekicidir: “Fakat dünyanın hiçbir yerinde lokmalar bu kadar sayılı ve kapışmak bu kadar harisâne değildir. Yemekler ortaya pek ziyade hesap ile konurdu, biri biraz fazla yese diğer birinin aç kalması muhakkaktır” (Esendal, 2005: 200). Oysa Türk toplumunun geleneksel yaşamında açları doyurmak, yoksullara yardım etmek daima ön sırada gelmiştir. Tirâzîzade Konağı'nda ortaya konan bu manzara ile anlatıcının, değişen dünyada yitirilen değerlere göndermede bulunduğunu söylemek mümkündür.

Tirâzîzade Konağı'nın şimdiki vaziyeti ile geçmişteki vaziyeti arasında yapılan mukayese, düzenin değişmesi, eski değerlerin yitip gitmesi bağlamında yozlaşmanın bir başka veçhesini ortaya koyar. Anlatıcı her iki hâl arasındaki farkı şu cümlelerle dile getirir:

“Bak, bu civardaki viraneler, bu büyük arsalar, bugün ancak yer altında mahzenleri, taş odaları ve toprakları ballıbaba otlarıyla örtülmüş olan yerler, vaktiyle hep birer büyük konak idiler. Bu çam tahtalarından yapılmış ve yangın duvarları ile birbirine bitişmiş, iki katlı, üç katlı evleriyle fakir fakat şimdikinden temiz mahallelerin ekserisinin yerinde, böyle konaklar, cesim binalar vardı” (Esendal, 2005: 214).

Konağın bu hâle gelmesinin ardında yatan sebebin ekonomik olduğu söylenebilir. Nitekim ailenin geliri, kirası, dükkânlar, han hisseleri sarrafların elindedir. Bundan başka ailede Molla'nın dışında kimse çalışmamakta dahası Molla kazanmakta, diğerleri yemektir. Bu durum karşısında anlatıcı “inhilal etmek, dağılmak hâlinde bulunan ailede Molla'nın getirdiği parayı, layıkı veçhile idare ve sarf edemiyorlardı” (Esendal, 2005: 214) diyerek ekonomi ile dağılma, parçalanma arasındaki münasebeti ima etmiş olur. Ekonomide oluşabilecek çatlaklar, gelir düzeyinde görülen düşüşler ve geçimin giderek zorlaşması, temelde ekonomik nedenlere bağlı bir değişimi de beraberinde getirir. Buradaki söz konusu değişimin olumlu yönde olmayacağı açıktır. Ekonomik nedenlerin, beraberinde olumsuz birçok faktörü tetiklemesi neticesinde toplumsal yozlaşmanın pek çok alt türü görülebilir. Özellikle aile bireyleri arasındaki sevgi, saygı ve hoşgörünün azalması ile başlayan sosyal ilişkiler ağındaki zayıflama zamanla, birlik ve beraberliğin de bozulmasına yol açar. Aile üyeleri arasında başlayan bu çözülme, aileyi ayakta tutan ortak değerlerin de sarsılmasına neden olacak, dolayısıyla aileden başlayan ve zamanla topluma yayılan bir yozlaşma örneği görülecektir. Tirâzîzade Konağı'nda yaşanan çözülmenin en başta gelen nedenlerinden biri de budur. Sadece Molla'nın geliriyle ayakta duran konak, eski ihtişamını kaybetmiş, ekonomik yetersizlik beraberinde bir ahlak zafiyetini de ortaya çıkarmıştır. Söz gelimi, Molla'nın küçük oğlu Âbid'in düşkünlüğü, sefaleti ekonomiyle ilgili iken, onun gayriahlaki yaşayış tarzı da bu ekonomik yetersizlik yüzündendir. Öyküde Âbid'in kendini şu cümlelerle ifade etmesi, onun nasıl bir ahlaki yozlaşma içinde olduğunu gösterir: “Ben kerhane köşelerinde sürünüyorum be! Elin o... beni besliyor. Akşam olunca da Sadık Çavuş gibi ciğeri beş para etmez deyyusların ellerine bakıyorum. (...). Kendi malımın dilencisi ettiler beni” (Esendal, 2005: 186). Âbid'in ‘arzulara mukavemet’ etmemesinin, hatta ‘psikopat bir adam’ olmasının ardında yatan temel gerçek, parasızlıktır. Âbid'in bu parasızlığı, hâliyle inandığı değerlerinin yitirilmesi hususunda başlangıç noktasını oluşturacak, ardından birbirine bağlı yozlaşma izlekleri ortaya çıkacaktır.

Tirâzîzade Konağı'nda Nimet Molla'dan başlamak üzere konağın en önemli adamı olan Bekir, sonrasında Molla'nın küçük oğlu Âbid, öyküde yozlaşmaya uğramış öne çıkan tiplerdir. Her biri kendi bünyesinde bozulmayı, özünden uzaklaşmayı, değerlerin yitirilmesini işaret eder. Dolayısıyla öyküde bu tipler aracılığıyla manevi açıdan bir çürümeye, toplum bazında değerlendirildiğinde ahlaki bir bozulmaya göndermede bulunulmuştur.

Sonuç

Bir toplumun içine doğan birey, yaşamı boyunca maddi ve manevi açıdan o toplumun normlarına göre şekil alır. Bireyler tarafından paylaşılan bu maddi ve manevi değerler toplumun devamlılığını sağladığı gibi o toplum içindeki bireylere de kimlik kazandırır. Toplumun bireylerini bir arada tutan ve toplumların devamlılığını sağlayan ortak değerler çözülmeye başladığında o toplumda bir yozlaşmanın olması da kaçınılmaz bir hâle gelir. Bireyden başlayarak gerçekleşen yozlaşma eylemi, önce bireyin kendi kendisine sonra da toplumuna karşı yabancılaşmasıyla sonuçlanır. Böylelikle kendi toplumsal değerlerinden uzaklaşarak onlara yabancılaşan bireyler aynı zamanda toplumsal açıdan yozlaşmış olur.

Toplumsal yapı içinde bireyler birbirleriyle sürekli etkileşim içindedir. Bu etkileşim sürecinde birey farklı değer, kural, yasa ve davranış şekilleriyle karşılaşabilir. Bu durumda değerlere, normlara ve davranışlara yeni anlamlar yükleyen toplum üyeleri kendi tutum ve davranışlarını sorgulayarak bazılarını terk edebilir. Toplumsal yapıda meydana gelen bu değişimlerin olumsuz yönde olması durumunda, birey ile üyesi olduğu toplum arasında kırılmaların yaşanması kaçınılmaz olur. Bu kırılmalar, toplumun yapı taşlarını yerinden oynatacak bir güce sahip olduğunda o toplum için bir yozlaşma başlamış demektir.

Özündeki iyi nitelikleri birtakım dış etkenler yoluyla yitirmek, soysuzlaşmak, özünden uzaklaşmak, bozulmak gibi anlamlara gelen yozlaşma kavramı, manevi değerlerden uzaklaşmayı ve bu değerlerin yitirilmesini işaret eder. Dolayısıyla yozlaşma, toplumsal yapının temelinde yer alan değerlerin sarsılmasında en üst noktayı oluşturur; diğer bütün değerler, yozlaşmanın niteliğine ve niceliğine göre sarsıntıya uğrar. Toplumsal yozlaşma, toplumun birliğinde ve beraberliğinde bozulmalara yol açarken bu bozulmaların bürokratik, politik, ekonomik, ahlaki özellikler taşıdığı ve bunların her birinin birbiriyle bağlantılı olduğu görülür. Bütün bu yozlaşmaların ortak noktası özünden, kendi değerlerinden uzaklaşma ve en önemlisi de ahlaki zafiyettir. Başka bir ifadeyle toplumsal yozlaşma genel başlığı altında görülen bir yozlaşma, toplumca benimsenen ortak değerlerin yitirilmesi ve özünden uzaklaşılması anlamına gelirken bu özden uzaklaşma ya da değerler yitimi, beraberinde bir ahlaki zafiyeti de açığa çıkaracaktır.

Bu çalışmada Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Memduh Şevket Esendal'ın iki öyküsü, toplumsal yozlaşma izleğine bağlı olarak incelenmiştir. Esendal, birinci dönem öykücülüğünde kaleme aldığı bu iki öyküsünde, Batılılaşma ile birlikte kendi medeniyetimizde oluşan değişimleri, bu değişimlerin sebep olduğu toplumsal çözümleri toplumsal yozlaşma izleğine bağlı olarak dile getirmiştir. Buna göre “Bayram Günleri” adlı öyküde yozlaşmanın kültürel boyutuna dikkat çekilmiştir. Yazar, Batılılaşmak ya da Doğulu kalmak arasında yapılan bir tercihte, oyunu Batılılaşmaktan yana kullananların nasıl bir netice elde edeceğini okuyucuya göstermek ister. Bunu yaparken de Türk toplumunun sahip olduğu maddi ve manevi değerleri ortaya koyar, ardından bunlara yüz çevirerek başka medeniyetleri selamlayanları yozlaşmış tipler olarak üstü kapalı biçimde eleştirir. Yazarın bu bağlamda kaleme aldığı bir diğer öyküsü “Tirâzîzade Sadullah Efendi Konağı”dır. Öyküde Batılılaşma hareketleriyle birlikte Osmanlıda görülen yeni hayat şartlarının başta aile olmak üzere nasıl bir değişim yaşandığı anlatılmıştır. Konak yaşamı etrafında kurgulanan bu öykünün ana izleğini yeni düzenin eski düzene galebe çalarak varlığını onun yitimi üzerinden kurması oluşturur. Dolayısıyla Batılılaşma ile birlikte kaybedilen değerlere bağlı bir toplumsal yozlaşma örneği sunulmuş ve toplumsal yozlaşmanın özellikle ahlaki boyutuna dikkat çekilmiştir.

Toplumsal yozlaşma bağlamında incelenen “Bayram Günleri” ve “Tirâzîzade Sadullah Efendi Konağı” adlı iki öykü, toplumu bir arada tutan maddi ve manevi değerlerin önemine yaptığı göndermeler açısından önemli izdüşümler sunmuştur. Yazar Esendal, toplumsal yozlaşmanın özellikle kültürel ve ahlaki boyutuna çevirdiği dikkatle kaybedilenin neler olduğuna, kaybedilme durumunda ortaya nasıl sonucun çıkacağına dikkat çekmiştir.

Kaynakça

- Aktan, C. C. (2009). "Ahlak Ve Ahlak Felsefesine Giriş", *Hukuk Ve İktisat Araştırmaları Dergisi*, 1(1), s. 38-59.
- Alimdar, S. (2011), *XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devletinde Batı Müziğinin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andaç, F. (2008). *Öykü Yazmak Öyküyü Düşünmek*, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arslan, A. D. (2022), *Memduh Şevket Esendal'da Toplumsal ve Siyasal Tanıklık: Değişim ve Eleştiri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Muğla.
- Artukoğlu, P. (2007) "Batılılaşmanın Osmanlı Aile Yaşamındaki İzleri", *ICANES Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, Ankara.
- Ayverdi, S. (2017). *İbrahim Efendi Konağı*, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Bahar, H. İ. (2009). *Sosyoloji*, Ankara: Usak Yayınları.
- Bıyıklı, M. (2019) "Türklerde At Kültürü ve Türk Mitolojisinde Atın Yeri ve Önemi", *International Congress on Afro - Eurasian Research V.*, Lefkoşa.
- Cevizci, A. (2017). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.
- Çelebi, M. (1995). "Türkiye'de Arap Atı Yetiştiriciliği", *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*, ed. Gürsoy-Naskali, E., İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü.
- Çetişli, İ. (2011). *Memduh Şevket Esendal*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Durkheim, E. (2006). *Sosyoloji Dersleri*, çev. Berktaş, A., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durkheim, E. (2013). *Toplumbiliminin Yöntem Kuralları*, çev. Ozankaya, Ö., İstanbul: Cem Yayınevi.
- Efendioğlu, M. (2009). "Selam", *TDV İslam Ansiklopedisi*,
<https://islamansiklopedisi.org.tr/selam#1>. Erişim tarihi: 12.02.2023.
- Esendal, M. Ş. (2005). *Gönül Kaçanı Kovalar*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Esendal, M. Ş. (2007). *Gödeli Mehmet*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Hadi, H. B. (2010). *Arın Türkçe Etimolojik Sözlük*, Tebriz: Turuz Yayınevi.
- Hiçyılmaz, E. (1999). *İstanbul Geceleri ve Kantolar*, İstanbul: Sabah Kitapçılık.
- Jain, A. K. (2001). "Corruption: A Review", *Journal of Economic Surveys*, 15(1), s. 71-121.
- Leff, H. N. (1994). "Bürokratik Yozlaşma ve Ekonomik Kalkınma", *Politik Yozlaşma ve Rant Kollama*, ed. Eker, A., Aktan, C., çev. Sakal, M., Ankara: Takav Matbaası.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Akınhay, O., Kömürcü, D., Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mete, Ş. (2017). "Selam", *Türk Dili Dergisi*, 67(786), s. 31-34.
- Parla, J. (2009). *Babalar ve Oğullar/Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahin, K. (2011). "Kültürel Yozlaşmaya Neden Olan Bir Unsur Olarak Televizyon", *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), s. 243-277.
- Tanpınar, A. H. (1965). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanzi, V. (2008). "Dünya Çapında Yolsuzluk Nedenleri, Sonuçları, Boyutları, Çözüm Yolları", çev. Kösekahya, G., *Maliye Dergisi*, s. 125-126.

- Türk Dil Kurumu Sözlüğü (TDK). “Yozlaşmak”, <https://sozluk.gov.tr/>. Erişim tarihi: 10.01.2023.
- Uyguner, M. (1991). *Memduh şevket Esendal*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Ülken, H. Z. (1992). *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Ülken Yayınları.
- Yazıcı, M. (2014). “Değerler ve Toplumsal Yapıda Sosyal Değerlerin Yeri”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(1), s. 209-223.
- Zijderveld, C. A. (1985). *Soyut Toplum*, çev. Cerit, C., İstanbul: Pınar Yayınları.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atıf/Citation: Aksoyak, İ.H. (2023). "Ermenice "Asvas" Sözcüğü Örneğinde Sözlü Kültürün Yazılı Kültüre Etkisi", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 563-567.

İsmail Hakkı AKSOYAK*

Ermenice "Asvas" Sözcüğü Örneğinde Sözlü Kültürün Yazılı Kültüre Etkisi**

The Effect of Oral Culture on Written Culture in The Example of Armenian "Asvas"

ÖZ


Aslı ile Kerem Hikâyesi'nde geçen ve Ermenice "Allah" anlamına gelen "As u Pas", Osmanlı Türkçesi metinlerinde çok sık geçmez. Ancak kelime 20. Yüzyılda 10. sınıf Türk Dili ve Edebiyatı ders kitabında *Aslı ile Kerem Hikâyesi* vasıtasıyla kendine yer bulabilmiştir. Yazılı kaynakların taranmasıyla kelimenin ilk kez Keşfi'nin *Hüsn ü Dil* adlı eserinde geçtiği tespit edilmiştir. *Hüsn ü Dil*'in de kaynağı İran şairi Fettahî'nin *Hüsn ü Dil* (yazılışı 886 / 1481) adlı eseridir. Diğer "*Hüsn ü Dil*" tercümeleri de taranmış ancak bu kelime bulunamamıştır. Gedizli Keşfi, "Asvas" kelimesini, sözlü dilden duyarak eserine aktarmıştır. Kelimeye dair ikinci tanık Fehîm'in *Bahr-i Tavil*'dir. Fehîm, *Bahr-ı Tavil*'nde; Arap, Arnavut, Ermeni, Rum, Yahudi, Tatar, Türk, Acem'i kendi ağzından konuşturarak halk ağzından kelimeleri eserine almış olur. Kelimenin son görüldüğü örnekler de halk şairi *Bayburtlu Celâlî'nin Divanı* ile *Aslı ile Kerem Hikâyesi* olup "Asvas" kelimesinin halk edebiyatı ürünleri vasıtasıyla dilde devamlılığını sürdürdüğü görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Asvas, Allah, Ermeni Dili, Aslı ile Kerem Hikâyesi, Hüsn ü Dil

ABSTRACT

"As u Pas", which means "Allah" in Armenian and mentioned in the story of Aslı ile Kerem, does not appear very often in Ottoman Turkish texts. However, the word found its place in the 10th grade Turkish Language and Literature textbook in the 20th century through the story of Aslı and Kerem. By scanning the written sources, it was determined that the word was first mentioned in Keşfi's work *Hüsnü Dil*. The source of *Hüsn ü Dil* is the Persian poet Fettahî's work *Hüsn ü Dil* (written 886 / 1481). Other "*Hüsn ü Dil*" translations were also searched, but this word could not be found. Gedizli Keşfi translated the word "Asvas" into his work by hearing it from the spoken language. The second witness for the word is Fehim's *Bahr-i Tavil*. Fehim, in *Bahr-i Tavil*; By making Arabs, Albanians, Armenians, Greeks, Jews, Tatars, Turks and Persians speak from his own dialect, he gets the words from the people's mouth into his work. The last examples of the word are minstrel *Bayburtlu Celâlî's Divan* and the Story of Aslı and Kerem, and it is seen that the word "Asvas" maintains its continuity in the language through folk literature products.

Keywords: Asvas, Allah, Armenian Language, The Story of Aslı and Kerem, Hüsn ü Dil

* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ismail.aksoyak@hbv.edu.tr  ORCID: 0000-0003-4834-5254

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 14.05.2023 Kabul Tarihi: 16.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1288045

Giriş

Ermenice “Allah” anlamına gelen “As u Pas, Az u Paz, Aspas, Asvas, Asvadari” kelimeleri, Osmanlı Türkçesi metinlerinde çok sık geçmemektedir. Kelime müteradifleri ile birlikte, içerisinde divan, şiir mecmuası ve mesnevilerin bulunduğu beş yüze yakın klasik edebiyat metninde taranmıştır. Lehçediz (Tarih ve Edebiyat Metinleri Bağlamalı Dizin ve İşlevsel Sözlüğü) programı vasıtasıyla yapılan taramalarda da kısıtlı sayıda sonuca ulaşılabilmektedir. Eldeki verilere göre kelime, Keşfi’nin (923/ 1517) *Hüsn ü Dil* adlı eserinde ilk kez tanıklanmaktadır. Metinlerinde tespit edilen 10 adet tanığından da hareketle söz konusu kelimenin kullanım ve mana durumları yorumlanacaktır.

Ermeni Dili ve Edebiyatı alanında çalışan değerli öğrencim Dr. Jale Gül Göncüler Çoruk’un verdiği bilgiler şöyledir:

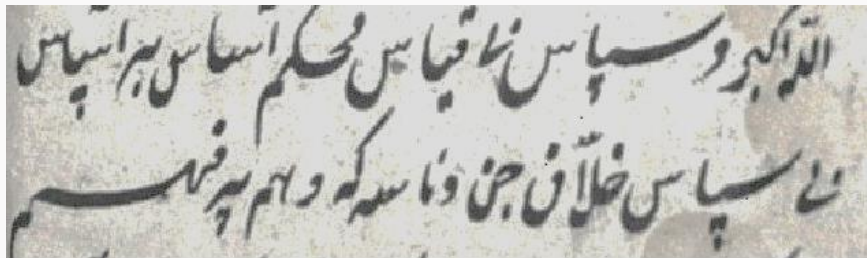
“kelimenin doğru hali **Ռ'վ Աստուած (Ov Astuatz: Ey Allahım/Ey Tanrım)** biçimindedir. Muhtemelen Hint-Avrupa Dil ailesinden bir kelime ama üzerinde uzlaşılmış bir hipotez yok. İki büyük olasılık var. Hint-Avrupa kökenli **tanrı, ruh** anlamına gelen **ansu-** kelimesi (bunun için Hintçe yaşam, nefes anlamındaki anila kelimesine ve tanrı, ruh anlamındaki ansur kelimesine bakılabilir ve **tanrı** anlamına gelen **diu-** kelimesi ve **-atz** ekinden oluşmuş birleşik bir isimdir. Ya da **ansu** kelimesi ile **veren** anlamına gelen **tvog** (merhametli anlamı da var) kelimesinin birleşimidir.”

Kelimenin, Ermeni dilindeki ilk örneğine dair yapılacak köken belirlemeleri bu çalışmanın sınırları haricinde olmakla beraber Farsça’da –muhtemelen Hinçe’de de olan- “sipas” “(Allah için yapılan) Şükür ve övgü, hamd ve senâ (Kubbealtı Lugati)” kelimesiyle telaffuz benzerliği dikkat çekmektedir.

Kadim Farsça bir kelime olan “sipas”ın evrilerek Ermeniceye geçme olasılığı da vardır. Kelime başında “s” sesinin telaffuz zorluğunun “a” sesini türetmiş olması da ihtimal dâhilindedir.

Kelime Keşfi’nin *Hüsn ü Dil* adlı eserinin ilk sayfasında geçmektedir. İlgili yerde “âs u pās” ile “sipas” kelimesinin aynı terkip içerisinde verilmesi tesadüf olmamalıdır.

Şair, gelenekte olduğu üzere Allah’a yakararak eserine başlar. “ve sipās-ı bî-kıyās-ı muhkem-esās **BER-ĀS U PĀS-I BÎ-SĪPĀS** hallāk-ı cinn ü nâsa ki”. Dr. Sadık Yazar, nadir geçen bu kelimenin yanına “?” koyarak anlamından duyduğu kuşkuyu belirtir. İlk örnek olması bakımından kelimenin okunuşu, sonraki dönemlerdekinden farklı olarak, **Ās u Pās** olarak kaydeder. Kelimenin eski yazı şekli de şöyledir:



Keşfi'nin “Âs u Pâs” kelimesini de içerisinde bulundurduğu Allah'ın sıfatlarını Arapça kelimelerle coşkulu bir biçimde andığı tüm bağlam da şu şekildedir:

1. Kitâbu hüsn ü dil-i keşfi
2. Hamd-i pâk ol pâke ki akl-ı pür-fehm ü bî-vehm ü tîz-kâm u idrâk-derrâk
5. Sübhâne mâ arefnâkedür
7. Zihî kâdir k'anı itmekde idrâk
8. Kalup âciz kamu dir mâ arefnâke
9. Olupdur cümle şey emrinde muztâr
10. Taâlâ şânuhû allâhu ekber
11. Ve sipâs-ı bî-kıyâs-ı muhkem-esâs **BER-ÂS U PÂS-I BÎ-SÎPÂS** hallâk-ı cinn ü nâsa ki
12. Vehm-i pür-fehm-i çâlâk ü bî-bâk dil-i rûşen-nazar fezâ-yı hevâ-yı ışkun intihâsına iremeyü
13. Gamnâk kusûr-ı hidmet ü meksûr-ı ibâdetle dîde nemnâk ü girîbân-çâk ü mâ abednâkedür (Yazar 2009:)

Keşfi'nin *Hüsn ü Dilî* Fettahî (886 / 1481)'nin *Hüsn ü Dil*'inden tercüme edilmiştir. Süreç içerisinde yazılan diğer “*Hüsn ü Dil*” tercümeleleri de taranmış ancak Fettahî'nin kendi eseri de dâhil herhangi bir veri ile karşılaşılmamıştır. Bu durum şöyle tablolastırılabilir:

HÜSN Ü DİL Şair / Yazılış Yılı	HÜSN Ü DİLLERDE “AS U PAS”
Fettahî (886 / 1481)	Yok
Keşfi (923/1517 ?)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Kitâbu hüsn ü dil-i keşfi 2. Hamd-i pâk ol pâke ki akl-ı pür-fehm ü bî-vehm ü tîz-kâm u idrâk-derrâk 3. Niçe yıllar taş yasadanup ve döşenüp hâk anun ibtidâsı sahrâsınun ser-haddine irişüp cemâl ü kemâl-i ferhunde-fâl-i bî-misâlini 4. Hüsn-i tab ile idemeyüp idrâk makâm-ı acze 5. Sübhâne mâ arefnâkedür 6. Mefâilün mefâilün feülün 7. Zihî kâdir k'anı itmekde idrâk 8. Kalup âciz kamu dir mâ arefnâke 9. Olupdur cümle şey emrinde muztar 10. Taâlâ şânuhû allâhu ekber 11. Ve sipâs-ı bî-kıyâs-ı muhkem-esâs BER-ÂS U PÂS-I BÎ-SÎPÂS hallâk-ı cinn ü nâsa ki 12. Vehm-i pür-fehm-i çâlâk ü bî-bâk dil-i rûşen-nazar fezâ-yı hevâ-yı ışkun intihâsına iremeyü 13. Gamnâk kusûr-ı hidmet ü meksûr-ı ibâdetle dîde nemnâk ü girîbânçâk ü mâ abednâkedür
Lâmiî (918 /1512-13)	Yok
Âhî (923/1517 ?)	Yok
Vâlî (995'te (1587/88) yazdığı eserini H.	Yok

1002'de (1593/94) yeniledi.	
Muhyî (986/1578-79)	Yok.

Tablodan hareketle sadece Keşfi'de görülen “As u Pas” kelimesinin, “*Hüsn ü Dil*” yazarlarından Lâmi'î, Âhî, Vâlî ve Muhyî'de -kelimeyi görmüş ve anlamını idrak etmiş olsalar bile- yer almadığı söylenebilir.

Kelime manzum metinler aracılığı ile 16. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar yayılım göstermiştir. Kelimeye dair ikinci tanık Fehîm'in bahr-i tavîlidir.

Fehîm, *Bahr-ı Tavîli*'nde; Arap, Arnavut, Ermeni, Rum, Yahudi, Tatar, Türk, Acem'i kendi ağzından konuşturmak suretiyle dokuz farklı dil ve lehçeyi taklit ederek farklı bir tarz yakalamıştır. Şair, bu taklitte bazı kelime ve heceleri adı geçen dil ve lehçelere sahip kişilerce tahrif edilmiş şekilleriyle kullanmaya gayret etmiştir. Örneğin “çelebi, seni, ben, gel, çok” kelimeleri bir Ermeni'nin ağzında “çelabi, sini, man, gal, coG” şekline dönüşür. (Kaplan 2016: 172). Fehîm'in bu metninde kelime “Asvadâr (?)” ve “Asvâs” görünümündedir. Türkçedeki “Tanrı hakkı için” ifadesini “Asvas hahiçün” şeklinde kullanır.

Ermeni: Dir çelabi inçakdis n'ayleyeyüm man sini savirem hiç mani yohlar misen ya ahşa jenc ister misen a çalabi n'eylayayın.. al menüm ahşacugumu çoh ASVADARa alvarasın hâ diyasın man yüzüna bahmayup agzum bile açmam sana ban nâzlanuram gal çalabi ASVADARI (?) eyleme AŞVÂŞ HÂHIÇÜN harar gazer mani dinle çalabi alma manüm âhumu hurbânlar olam kârizün içinde olam kendümi gerdâl gibi bu hâke salam gâh çıham gâh salam hâ (Kaplan 2016: 174).

Kelime, 19. yüzyılda *Bayburtlu Celâlî Divanı* ile Refi-i Kâlâyî'nin (ö.?) *Ermenice Lügati*'nde olmak üzere 3 kez yer bulmuştur.

Kalos'un fıkrası buldu nihâyet

Yüz bin **asvas** dedi kıldı şikâyet (Kurnaz, 2019: 105).

Tanrıya **asvas** kiristos didiler peygambere

Şâha dirler takavor hem muteber bir eksere (Dankoff, 1996: 21).

Mega **asvas** dise gûyâ ideyor istigfâr

Ansirev yaGmura çuvn kara dimişlerse nola (Dankoff, 1996: 21).

Kelime, 20. yüzyılda ise 10. sınıf Türk Dili ve Edebiyatı ders kitabında şöyle yer almaktadır:

“Hasene Hanım hemen gelip beye olanları baştan sona kadar nakledip “Ben o adamı tecrübe ettim, Hak aşığıdır, gel bu kızı ona verelim vermesek onun ah u zarı bizi harap eyler” dedi. Bey bu cevabı işitince keşişi getirip : “Mümanaat etme. Kızını bu oğlana ver. Eğer vermem dersen. Seni ağaca asarım.” dedi. Keşiş: “**EY ASVAS YARDIMCI GILLAS**” deyip oradan evine gelip durumu karısına söyledi Bunda dahı yerimiz tedirgin oldu” deyip gecenin yarısında Kayseri'den kaçtılar Filazi 2021: 45).

Metinde, Keşiş, Ey Asvâs yardımcı Gillas” kalıp ifadesiyle dua ederken “Asvas” ın yanısıra Gillas kelimesini de kalıp ifadenin içine kullanıyor. “Ey asvas yardımcı Gillas **ifadesi** ey Allahım”

Tanrım yardımcı olasin” anlamına geliyor. Metne göre Batı Ermenicede **glines** okunan kelime Aslı ile Kerem Hikâyesi’nde **gilles/gillas** şekline dönüşerek ders kitabında geçmiştir.

Sonuç

Eldeki verilere göre ilk *Hüsn ü Dil* tercümesini yapan Gedizli Keşfi, kelimeyi İran şairi Fettahi’den tercüme etmemiş halk arasında duyduğu kelimeyi yansıtmayı tercih etmiştir. Şairin ilk kez yazılı metinlerde kullandığı kelimenin aslı, “**Astuat**” ilken Osmanlı Türkçesi metinlerinde yani Batı Ermenicesinde As u Pas, Az u Paz, Aspas, Asvas, Asvadari şekilleri de görülmektedir. Ayrıca kelimenin, “(Allah için yapılan) Şükür ve övgü, hamd ve senâ” anlamlarına gelen Farsça “sipas” kelimesi ile mana, telaffuz ve bağlam açısından benzerlikleri dikkat çekmektedir. Kelimenin sözlü kültürün etkisiyle Osmanlı Türkçesi tarihsel sözlüğüne girmesi, farklı telaffuzu, Osmanlı metinlerinin sadece Ermenice için değil başka ulusların dilleri için de çok önemli bir kaynak olabildiğini göstermektedir.

Kaynakça

- Açıl, B. (2010). *On Altıncı Yüzyıla Ait Alegorik Bir Eser: Muhyî'nin Hüsn ü Dil'i*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Boğaziçi Üniversitesi: İstanbul.
- Ayan, Ü. (1987). *Lami'î Çelebi'nin Hüsn ü Dil'i (İnceleme-Metin)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi: Ankara.
- Çakır, M. (1999). *Âhî'nin Hüsn ü Dil'i, Metin ve İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Fatih Üniversitesi. İstanbul.
- Dankoff, R., A. Kut, T. Weitenberg, J.J.S (1996). *The Versified Armenian-Turkish Glossary by Kâlâyî*. Cleveland State University. 21.
- Orta Öğretim Türk Dili ve Edebiyatı 10 Ders Kitabı* (2021). (Haz. Filazi, G., Çuhadar S. vd.) Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kaplan, Y. (2016). “Fehîm-i Kadîm'in Bahr-ı Tavîl'i”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* S 16. s. 167-176.
- Köksal, M. F. (1996). “Türk Edebiyatında Hüsn ü Dil Mesnevileri ve Yenipazarlı Vâlî'nin Hüsn ü Dil Mesnevisi”. *Türklük Bilimi Araştırmaları* S 3, s. 91-126.
- Köksal, M. F. (1998). “Âhî'nin Hüsrev ü Şîrîn Mesnevisi”. *Türklük Bilimi Araştırmaları* S 6, s. 209-253.
- Köksal, M. F. (2003). *Yenipazarlı Vâlî Hüsn ü Dil (İnceleme-Tenkitli Metin)*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kubbealtı Lugati. “Sipas”. <http://lugatim.com/s/sipas>
- Lehçediz (Tarih ve Edebiyat Metinleri Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlüğü)*. <https://lehcediz.com/>
- Şenel, A. (1998). *Lâmi'î Çelebi Hüsn ü Dil, İnceleme-Metin*. Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi: Bursa.
- Tatçı, M.ve Kurnaz, C. (2019). *Bayburthlu Celâlî Baba'nın Şiir Dünyası*. Bayburt: Bayburt Üniversitesi Yayınları.
- Uzun, O. (2018). *Benli Hasan Çelebi Âhî -Hüsn ü Dil*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ardahan Üniversitesi: Ardahan.
- Üzgör, T. (1991). *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Divân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*. Ankara: AKM Yay.
- Yazar, S. (2009). “Gedizli Keşfi ve Hüsn ü Dil Tercümesi. “Türklük Bilimi Araştırmaları”. 245-286.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Keleş, A. (2023). "Survival Against All Odds: A Gripping Tale of Courage and Resilience in The Face of Perils of The Sea". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 7(2), s. 568-577.

Aybike KELEŞ*

Tüm Zorluklara Rağmen Hayatta Kalmak: Deniz Rizikoları Karşısında Cesaret ve Dayanıklılığın Sürükleyici Bir Hikâyesi**

Survival Against All Odds: A Gripping Tale of Courage and Resilience in The Face of Perils of The Sea

ÖZ


Kökleri psikolojiye dayanan bir kavram olan psikolojik dayanıklılık teorisi kişinin zorluklar karşısında tepkisini ve uyum sağlama dirayetini ifade eder. Olağanüstü durumlarda psikolojik sağlamlık bireylerin zorlukların üstesinden gelmesini ve nihayetinde hayatta kalmasını sağladığı için önemli hale gelir. Steven Callahan'ın *Başboş: Denizde Kayıp Yetmiş Altı Gün* adlı romanında bu teori merkezi bir sahne alır ve feci bir gemi kazasından sonra yazarın denizde karşılaştığı mücadeleleri tasvir eder. Yolculuğu sırasında Callahan sert hava şartları, susuzluk ve açlık riski, sınırlı kaynaklar dahil olmak üzere çok sayıda engelle karşılaşır. Zorlu ortama adapte olmaya çalışırken, sarsılmaz kararlılığı ve dirayeti her geçen gün daha da sınanır. İyimser bakış açısını sürdürmeye olan kararlılığı aynı zamanda uçsuz bucaksız yaşam okyanusunda yaptığı yolculukta bir yol gösterici ışık görevi görür. Bu makale, Callahan'ın yolculuğunu çevresine uyum sağlama yeteneği, zihinsel ve duygusal gücü, becerikliliği ve problem çözme becerileri gibi yılmazlığına katkıda bulunan faktörleri inceleyerek psikolojik dayanıklılık teorisi ışığında analiz edecektir. Callahan'ın deneyimlerini ve zorlukları aşma yeteneğini psikolojik dayanıklılık teorisi çerçevesinde analiz ederek, bu çalışma aynı zamanda kişisel güç ile teori arasındaki ilişkiyi de göstermeyi amaçlamaktadır. Böylece, bu çalışma insanların zorluklarla karşı karşıya kaldıklarında güçlerini nasıl koruyabileceklerini öğrenme ve yola devam etme konusunda bir fırsat sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Zorluk, Kararlılık, Engeller, Beceriklilik

ABSTRACT

Resilience theory, a concept rooted in psychology, refers to the human potential to react to and adjust to adverse circumstances. In extreme circumstances, resilience becomes crucial as it enables individuals to overcome challenges and ultimately survive. In the novel *Adrift: Seventy-six Days Lost at Sea* by Steven Callahan this theory takes a central stage and portrays the struggles faced by the writer at sea after a catastrophic shipwreck. During his journey, Callahan faces numerous obstacles including severe weather conditions, the risk of dehydration and starvation, as well as limited resources. His unshakeable resolve and determination are put to test further and further with each passing day, as he struggles to adjust to his harsh surroundings. In fact, his unwavering commitment to optimism outlook also serves as a guiding light in his voyage through the vast ocean of life. This paper will analyze Callahan's journey in the light of resilience theory by examining the factors that contributed to his resilience, such as his ability to adapt to his surroundings, his mental and emotional strength, and his resourcefulness and his problem-solving skills. By analyzing Callahan's experiences and his ability to overcome challenges in the framework resilience theory, this study also aims to demonstrate the correlation between personal strength and the theory. Thus, this study offers a chance to understand how individuals can persevere and progress in life, even when confronted with formidable obstacles.

Keywords: Adversity, Determination, Obstacles, Resourcefulness

* Öğr. Gör. Dr., Kastamonu Üniversitesi, kelesaybike@gmail.com  ORCID: 0000-0001-8130-9752

**[Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 06.08.2023 Kabul Tarihi: 22.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1338723

Introduction

Published in 1986, *Adrift* by Steven Callahan recounts the author's own experience of being stranded at sea. After his boat is struck by an unforeseen calamity, his voyage will soon transform into a fight for survival against unimaginable odds. Thus, his journey takes unexpected turns, testing his resilience, and survival skills in the face of adversity.

In the book's prologue, Steven Callahan explains his main desire for undertaking this journey. It stems from an intense longing for self-discovery and a profound connection with the vastness of the ocean. He reflects the inspiration he drew from Robert Manry's book called *Tinkerbelle* and how it fuelled his own desire for adventure. Manry's ability to achieve great things with limited resources encouraged him to embark on the Atlantic Crossing. Drawing inspiration from the book of *Tinkerbelle* he infuses his passion into designing and building his own boat, named Solo, with great devotion. (Callahan,2002:13). He discusses his desire to prove his abilities and experiments as a seaman in challenging conditions and push the limits of what was feasible.

1.Characteristics of Resilience

Recently, the concept of resilience has received a great deal of attention, notably in the field of psychology. This theory emphasizes the dynamic nature of resilience arguing that "it is not an inborn trait; it could be acquired"(Seligman,2006:30). According to this notion, people have the intrinsic capacity to deal with stressful situations, which can be strengthened through positive coping mechanisms. This theory focuses on the factors that enable individuals to recover, adapt and thrive after facing challenging circumstances. Various scholars have approached the concept of resilience from different angles. Sutcliffe and Vogus view resilience as "an entity not only survives by positively adjusting to current adversity but also, in the process of responding, strengthens its capabilities to make future adjustments" (2003:97). Ponomarov and Holcolm view resilience as the ability to adapt, respond, and recover from unexpected events in order to maintain continuity and control and desirable function. (2009:131). Masten describes the concept of resilience as "ordinary magic". Resilience is not dependent on extraordinary circumstances, but rather on the ability to adapt to challenges in everyday life. For him, it is a natural and inherent quality and can be developed through ordinary experiences and interactions. (Masten,2014:321).

Some unexpected events in people's lives ranging from personal losses , despair, and sorrow, to heartbreak have the potential to disrupt their sense of stability and security. These unfortunate events can have a tremendous impact on individuals, leading to emotional distress and trauma in some cases. For instance, the experience of war can lead to depression, severe anxiety, sleeping disturbances, and a loss of trust in others. Similarly, natural disasters can have a long-lasting impact on an individual's mental well-being, leading them to struggle to build their own lives from scratch. The death of a loved one is another devastating experience. It leads to grief and profound sadness as individuals grapple with the process of adapting to a life without their presence. In this case, an individual's approach to coping and processing these experiences can have a significant bearing on their sense of well-being and resilience in the face of future challenges. The diversity of responses to adverse events is influenced by a multitude of factors such as an individual's personality, his past experiences, and coping mechanism. Some individuals may adapt to the situation quickly by exhibiting resilience while others may experience prolonged emotional distress and struggle to cope with this event. Especially people who possess resilient personalities tend to perceive adverse events as less overwhelming. Their

high level of confidence in their ability to handle such events effectively influences their actions and well-being. (Southwick, et al. 2011:67). In this case, as the aforementioned researchers stated in their definition of resilience, an individual's ability to adapt to new situations has a significant role in shaping his level of psychological resilience. In other words, adapting to new conditions requires a flexible mind and openness to change. Let's take an example of a person who loses his job unexpectedly. A person with a flexible mind may perceive it as an opportunity to explore new options in his career paths rather than becoming stressed out by the changes. Thus, the ability to find positive aspects in adversity is a hallmark of psychological resilience.

In their book *Positive Psychology*, Lopez, et al. (2011) discuss the protective individual factors that contribute to resilience. Some of these factors are problem-solving skills, self-regulation skills, positive self-perception, and a sense of meaning in life. (p.169).

Self-regulation is particularly crucial for developing resilience as it entails the ability to control and manage thoughts, emotions, and actions in response to challenging situations. It allows individuals to cope with setbacks, and adversity, make rational judgments, and maintain in high-pressure situations. The ability to maintain flexibility and an open mind in the face of unexpected situations also makes it easier for them to adapt to change. The ideas put forth by Masten hold significant importance and relevance within this context.

“When conditions arouse high levels of negative emotion (fear, anxiety, anger) and/or physiological alarm or stress, it is not surprising to find that the capacity to keep adaptive control and take adaptive action to manage the self in relation to the environment would be associated with better outcomes. Similarly, individuals who may be more reactive to adversity, in terms of arousal or emotion, especially may need effective internal and external sources of self-regulation to retain or recover good function”(Masten,2014:173).

The above quote provided by Masten highlights the significance of self-regulation in managing oneself in relation to the surroundings. When individuals experience negative emotions such as fear, anger, and anxiety, it is natural for their bodies to undergo psychological alarm. In such situations, those who can self-regulate effectively and take appropriate actions have a greater chance of successfully navigating stressful situations. Conversely, those who have a high arousal response to stress may find it difficult to maintain self-control and make sound decisions.

Moreover, self-regulation not only helps in managing stress but also plays a crucial role in maintaining healthy relationships and achieving personal goals. For example, in a relationship self-regulation involves being aware of his emotions and reactions when conflicts arise. Instead of responding impulsively or defensively, the individuals learn to control their emotions, which enables them to express themselves calmly, understand the other person's perspective and find mutually satisfying solutions. By practicing self-regulation, individuals can improve their ability to maintain focus and make decisions that are aligned with their long-term goals. This leads to greater success and fulfillment in various areas of life including career, and education. Therefore, having this skill can have a positive effect not only on an individual's mental well-being but also on his level of contentment in life. In this regard, Dweck highlights the concept of “the growth mindset and self-control” in achieving success. In the following quotation he suggests adopting a growth mindset:

“Some people think about losing weight or controlling their anger in a growth-mindset way. They realize that to succeed, they'll need to learn and practice strategies that work for them they think

actively about maintenance. What habits must they develop to continue the gains they've achieved?... Instead of beating themselves up, they ask: "What can I learn from this? What will I do next time when I'm in this situation?" It's a learning process—not a battle between the bad you and the good you"(2006:247-48).

According to the quotation, people with a growth mind focus on what went wrong and what they can learn from it, rather than dwelling on setbacks, and mistakes, By approaching challenges as learning experiences and personal growth, they develop new strategies, which leads to long-term success. This approach instills the idea that personal development is a never-ending process rather than a final destination.

Problem-solving skill is another critical factor in fostering resilience as it enables individuals to surmount obstacles effectively. When confronted with obstacles, individuals with strong problem-solving abilities demonstrate the capacity to analyze problems effectively, identify potential solutions, and take action to resolve them. Thus their ability to think critically allows them to find innovative solutions, which in turn enhances their resilience. Some researchers talk about the problem-solving approach in resiliency, stressing the need of adjusting to changeable situations, while simultaneously embracing and coping with the unchangeable realities. "In the face of all these challenges, we need to strive to change whatever changeable and at the same time learn to face the unchangeable realities with a positive mindset". (Lopez, et all.2011:627).When confronted with various challenges, it is important to find solutions and make necessary adjustments for the changeable circumstances. However, it is also important to cultivate an attitude of acceptance for situations beyond our control. Instead of dwelling on these unchangeable aspects, individuals should adopt an optimistic outlook to deal with them effectively. This approach enables individuals to develop a resilient mentality to successfully handle challenges

Moreover, problem-solving skills also foster a proactive mindset, encouraging individuals to approach setbacks as opportunities for growth and learning. In this regard, Sisto,et al. (2009) suggest that individuals have the ability to adapt and bounce back from challenging and stressful life events. (p.8).Thus, they emphasize that the individuals with resilience who view obstacles as opportunities for growth can overcome obstacles. According to Sisto , et al. (2009), resilience is described as an attitude that enables individuals to employ successful negotiation tactics when faced with challenges. This ability to bounce back from negative experiences promotes personal growth.(p.8). Adaptive behaviors are a sign of resilience. In other words, resilience encourages individuals to develop from their hardships by promoting personal growth.

In his book, *Learned Optimism*, Martin Seligman, a well-known psychologist, discusses the two main concepts, learned helplessness and explanatory style, as important determinants of resilience. According to Seligman, while learned helplessness leads to a feeling of powerlessness to take action, on the other side, explanatory style plays a crucial role in determining how we interpret and attribute the causes of events. When faced with defeats, it is this explanatory style that determines an individual's level of helplessness or resilience. (Seligman,2006:15). He goes further and suggests that individuals who possess an optimistic explanatory style tend to feel energized to overcome challenges. On the other hand, those with a pessimistic explanatory style view setbacks as personal, leading to feelings of helplessness. Seligman's research suggests that by modifying explanatory style, individuals combat learned helplessness and foster a more

resilient mindset. In a similar vein, Angela Duckworth's research on *Grit* also aligns with Seligman's ideas. Duckworth suggests the process of maturing and adapting to changing situations. She places a strong emphasis on the fact that as individuals mature, they accumulate life experiences shaping their thinking and behavior, which actually become habits. As a result, our previous selves fade into memory, we develop into individuals who mature in various facets of our lives. (Duckworth, 2016:467).

The resilience theory, as emphasized by several critics, highlights the importance of personal growth achieved through life experiences, which creates strong individuals who can handle and thrive in changing circumstances.

2. Analysis

The protagonist Callahan's journey starts with a sense of freedom and adventure. Upon embarking on his maritime journey across the Atlantic Ocean, he feels an overwhelming sense of joy and eagerness. He finds comfort in being surrounded by the gentle breeze and warm sun. He relishes the feeling of freedom as he sails further away from the land. However, the once beautiful landscape now merely reflects an ominous sky, which results in an eerie atmosphere. However, as the night falls, the protagonist finds himself struggling to keep control of his sailboat, Solo. His sailboat is tossed violently by the towering waves, which leaves the protagonist stranded in the ocean. Day after day he struggles through this difficult journey, which tests his abilities and his determination to survive.

An illustrative instance showing his resilience is when he is stranded at sea with limited supplies. In the midst of the ocean, the protagonist is confronted with a severe dearth of drinkable water and an overwhelming desire to quench his thirst. Despite the high daytime temperatures, he only has had one cup of water per day for the first nine days. To deal with the heat, he pours seawater over himself, which may give them temporary relief but makes him even more dehydrated in the long run. (Callahan, 2002:66). Thus, the scarcity resources and the daunting challenge of surviving in harsh conditions force him to regulate his consumption of water. He chose not to drink seawater due to its harmful effects on the body. In an attempt to obtain fresh water, he is utilizing a solar still - an inflatable balloon designed to evaporate seawater and produce two pints of fresh water daily. (Callahan, 2002:58). With this distillation method, he aims to obtain pure and unsalted water for survival. Despite the challenging circumstances, the protagonist remains determined to find a way to get fresh water. As long as his distillation apparatus continues to work effectively, he thinks that he can survive for another twenty days with three pints of reserve water he has obtained. (2002:66). The fact that he can survive with the reserve water shows his ability to problem-solving and to sustain himself in the face of adversity.

As if that was not enough, he also experiences frigid temperatures and the risk of hypothermia. The water temperature drops below sixty-five degrees, highlighting the life-threatening nature of the condition. The protagonist's nakedness exacerbates his struggle to find restful sleep amidst the incessant roar of the ocean. (Callahan, 2002:51). Hence, his body trembles with the biting cold, which further exacerbates his hopelessness since the possibility of being saved appears to be out of reach. Instead of being consumed by fear, he resists the temptation to succumb to despair and panic. Thus, he recognizes the importance of maintaining focus and taking action are crucial for survival as he states: "Focus, I tell myself. Focus and get moving." (p.35). He focuses on finding a solution to protect himself from the cold. He channels his fear into action and decides to cut off

a piece of sailcloth to keep himself warm. (p.36).His ability to think clearly aligns with the principles of the resilience theory.

During his journey, the protagonist also encounters challenges requiring a patient and precise approach. With every obstacle he faces, his patience and precision are put to the test. The relentless challenge of the powerful waves and currents pushes him to his limits. The protagonist is hit by a wave that crashes against the bow of the vessel. Then he hears an eruption that weakens the tube and causes the floor to bubble. It turns out that a foam plug was fired out of a hole, producing pressure as well as a tear. (Callahan,2002:145-146). The sea repeatedly throws the raft down, causing the protagonist to struggle to stay afloat amidst the turbulent water. Despite his efforts to repair a hole in his raft for eight days, he is overwhelmed by the relentless onslaught of waves. (2002:146). The use of phrases like “hardly feel it”, and “breathing hard” indicate that the protagonist reached a point of exhaustion, but continues to persevere to patch the leak and survive. In this regard, Masten suggests that when systems are unstable it creates an environment where the conditions are more likely to change. Adversity can serve as both a chance for growth and a vulnerability. (Masten,2014:295). In the context of the protagonist’s situation, the powerful waves and currents represent his vulnerability but these are also an opportunity for him to prove his strength and resilience. The protagonist’s situation highlights how challenging conditions can serve as a window of opportunity for discovering his true potential and building resilience.

The protagonist’s patience is also further exemplified through his unwavering focus on his aim and patiently waiting for the right moment to catch fish. In one of the scenes, the vastness of the sea combined with the constant movement of the fish make it a challenging task to shoot accurately. Realizing that any rapid movement or loss of control may result in missing his target, the protagonist resists his desire to shoot as quickly as possible. (Callahan,2002:101). With every lunge and thrust, he exerts his entire body in an effort to keep his aim stable. Thus, the protagonist acknowledges that maintaining control and self-discipline are essential in his pursuit of survival. (Callahan, 2002:101). He reassures himself that he is giving his utmost effort, recognizing that his best is all he can do in such circumstances. As he says “More often than not, all I can tell myself is, You're doing the best you can.”(2002:101). By reminding himself of this, he finds the strength to persevere and fight for his survival. It seems that as long as he continues to give his best, he is on the path to success. Thus, his focus on holding his aim and waiting for the right opportunity to catch the fish is a testament to his relentless effort. (Callahan,2002:101-3).

His journey is not only physically demanding but also mentally exhausting. The constant struggle for survival leads to feelings of hopelessness and despair. The protagonist's mental suffering is revealed in the following ideas:

“Presuming that the raft stays intact, and I acquire no additional food or water, I can last at best until February 22, fourteen more days. I may just reach the shipping lanes, where I will have a remote chance of being spotted. Dehydration will take its toll by that time. My tongue will swell until it fills my mouth and then will blacken. My eyes will be sucked deeply into my head. Death will knock at the door to my delirious mind”(2002:55).

This quotation brought into sharp focus the brutal realities of surviving in difficult situations and the limits of human resilience. It demonstrates that even with a strong resolve to live, situations beyond one's control, such as a lack of resources and exposure to harsh environments, can ultimately result in one's demise. He is plagued by thoughts of impending doom. The protagonist’s

fear of dehydration and physical deterioration shows an understanding of potential consequences and the need to find a solution. Despite the unfavorable circumstances, he hopes for a chance to encounter a passing ship. In this case, the protagonist resorts to controlling his feelings through self-command, enabling him to maintain emotional stability and navigate challenging situations with resilience. In one of the scenes, his body screams out for more water but he resists this urge. (2002:188). His internal conflict intensifies as his body craves more. However, he is determined to stick to his decision of not drinking anymore until the following day. By resisting the urge to drink more water, he prioritizes the long-term goal of survival over the satisfaction of his immediate desires. Thus, his ability to manage his emotions and to maintain concentration serve as a testament to his resilience and unwavering commitment to persevere in challenging circumstances. Consequently, his resourcefulness not only sustains him physically but also strengthens his mental fortitude as the days go by.

The protagonist's positive mindset has also a crucial role in his ability to preserve the desperate situation. He recognizes that he must focus on solely survival. He scolds himself for even considering the luxury of releasing his emotions through weeping. By biting his lips, closing his eyes, he tries to endure the difficult circumstances. (2002:55). He is well aware that sobbing or giving in to his feelings of hopelessness will get him nowhere at this point. By encouraging himself with words like "hold it back", and "choke it down" he seeks to find strength within himself. Thus, he clings to a glimmer of hope, hoping to be rescued soon.

His optimism and hope also demonstrate his ability to find motivation even in the most dire circumstances, which is a crucial trait for survival. He tries to find a source of motivation to persevere in this arduous journey. Thus, he chooses to focus on his strengths and finds ways to navigate through his journey's obstacles. In one of the scenes, he recalls an experience with blood poisoning in his foot, suggesting that he has faced challenges before and found ways to overcome them. Instead of succumbing to hopelessness, he focuses on the inherent strengths he possesses, namely, clear mind and muscular arms.(p.87).His recollection serve as a reminder of his resilience. Additionally, by remembering the story of the little train trying to overcome the obstacle of the mountain, he taps into a sense of hope and determination. Just like the little train, he can overcome his challenges. The repetition of these phrases such as "I think I can, I think I can, I think I can ... I know I can, I know I can, I know I can"(Callahan,2002:174) show the power of positive thinking and importance of gaining confidence in overcoming obstacles.He draws strength from his triumphs past, which gives him the determination to overcome any obstacle in his path and to be hopeful for what lies ahead. Both examples illustrate that one can overcome any challenge with belief in oneself and the willingness to keep trying.

Despite the obstacles that lie ahead, he keeps his mind on the goal of getting out of this situation. Throughout the voyage, the protagonist faces challenges in making rational decisions in a situation where every action carries inherent risks. He is constantly evaluating his options and weighing the potential outcomes. In one of the scenes, he explains that Callahan explains that when he goes fishing to sustain his survival, there is a risk of damaging his raft and spear gun. If these essential supplies are damaged, his chance of survival decreases significantly. However, if he fails to engage in sufficient fishing activities, he also faces the risk of starving to death as a result of inadequate nourishment. (Callahan,2002:82).

This dilemma creates a constant internal conflict as he weighs the potential risks and benefits of each decision he makes. Thus, the protagonist is caught in an endless cycle of analyzing as a result of the fact that each choice brings with it its own unique set of risks and potential outcomes.

Thus, he concludes that every decision he makes can be crucial in determining his fate. Throughout his journey, the protagonist hopes to maximize his chance of being rescued by constantly reassessing his survival strategies. Determined to change his circumstances, the protagonist devises a plan to overcome his predicament. Throughout his journey, he is desperately trying to get the attention of a passing ship. He efforts to shout and make himself heard, but his voice is drowned out by the noise of the ship and the surrounding clamor. To further attract attention, he lights an orange smoke flare and eagerly scans the ship's bridge and deck for any sign of life. (2002:90). However, his efforts are in vain and the ship sails away and disappears over the horizon, leaving the protagonist stranded in his situation. Even so, he understood that he must take matters into his own hands and find a way to save himself. He is evaluating his survival strategies and making adjustments to increase his chances of being seen. For example, he considers staying vigilant during the night when flares are at their most powerful, despite the potential consequences of cutting his water supply and sacrificing sleep. (2002:90). Another method is using a makeshift raft to navigate through the shipping lanes. He is optimistic that the raft, with improvement, could help him reach his goal. Additionally, he considers the potential benefits of having a proper kite not just for signaling his location, but also for facilitating the healing process by keeping things dry. (Callahan, 2002:91). Thus, planning ahead for the timing of his actions and the appearance of his distress signal indicates creativity and resolve. In his book, *Mindset* Dweck highlights the importance of a growth mindset, which can be applied to the protagonist's situation. For him, people with a growth mindset neutralize the influence of the stereotypes and they are better equipped to resist their influence. This mindset enables them to adapt to a challenging environment (2006:45). His mindset of embracing challenges and seeking ways to improve concurs with Dweck's concept of a growth mindset. By considering ways to improve the raft and exploring the potential benefits of a proper kite, the protagonist demonstrates a growth mindset.

In one of the scenes, the protagonist is in a situation where he needs to use his knowledge and skills to ensure the effectiveness of his materials. Throughout the voyage, he is constantly at risk of losing catch because the fish attempt to escape. The protagonist's ability to make the most out of what he has highlights his resourcefulness and adaptability in a challenging situation. He ingeniously uses lashings and frappings as well as notches and loops as a solution to keep the arrow from being easily broken by a strong fish trying to get away. (Callahan, 2002:102). In other words, he utilizes available materials to his advantage. This example highlights how the protagonist overcomes fishing obstacles by using his problem-solving skills. Thus, he creates a solution to defeat the threat of losing his catch while struggling in the middle of the sea. His innovative solution increases his chance of survival in a challenging environment. Masten's ideas serve as a reminder that resilience is not just about bouncing back from challenges, but also about finding creative solutions to overcome them.

“Resilience is dynamic and the capacity of an individual to manage similar kinds of threats and stressors would be expected to vary over the life course. Typical patterns of development in cognitive skills, for example, would alter perceptions and responses to potential danger. Advances in knowledge and thinking skills may simultaneously increase awareness of threats and their long-

term significance, increasing stress, while also improving cognitive skills for problem solving and planning”(Masten, 2014:306).

An individual’s ability to handle threats can change throughout their life. As people develop, their perception and response to potential dangers can be influenced. As knowledge and thinking skills advance, they may become more aware of the threats. Thus, their improved cognitive skills can help them better analyze and solve problems, as well as plan for the future. Drawing from Masten's perspectives, it is possible to say that the protagonist's improved knowledge and ability to think critically alerted him to hazards. However, the protagonist's cognitive skills for problem-solving and planning are also improving, which can help him navigate through these challenges and find solutions to overcome them.

Towards the end of his journey, the harsh reality of being stranded in the middle of the sea forced him to let go of his chronic complaining and impatience and changed his perspective as he states in the novel:

“Before this voyage, I always had what I needed—food, shelter, clothing, and companionship —yet I was often dissatisfied when I didn't get everything I wanted when people didn't meet my expectations, when a goal was thwarted, or when I couldn't acquire some material goody. My plight has given me a strange kind of wealth, the most important kind. I value each moment that is not spent in pain, desperation, hunger, thirst, or loneliness”(Callahan,2002:112).

This quotation suggests that the protagonist has undergone a transformation and has gained a newfound appreciation for the simple things in life. This newfound perspective allowed him to develop a deep gratitude for every moment free from suffering. He feels a deep sense of gratitude and appreciation for the simple joys that life has to offer.

After enduring a perilous journey on April 21, the protagonist spots a small boat approaching him. Overwhelmed with hope, the protagonist enthusiastically waves and yells to the three dark faces in the boat. After lifting the protagonist on their boat, the men on the vessel turn the helm and start the engine. Upon reaching safely the shore, he was taken to hospital by the islanders at the hospital. He explained to the doctor how he was stranded at sea for several months without water or food. Within a day Callahan’s story captures the attention of the media and he conducts telephone interviews with reporters from various countries. (Callahan,2002:215). At the end of his survival struggle at sea, the harsh realities of survival had aged him prematurely, both physically and emotionally. At the end of the novel, the writer reminds himself and others that human beings have an incredible capacity to endure even in the darkest times.

“We cannot grow without challenge. Challenges routinely produce crises that severely test us. However, crises also offer us the greatest opportunities. People going through tough times typically feel isolated, and unsure what to do. When I face a crisis, I try to keep in mind a few simple concepts: we cannot control our destinies, but we can help to shape them; we must try to make life hop a bit, but we must also accept that we can only do the best we can”(2002:223).

Callahan words highlight the understanding that crises are not only challenging but also a chance for personal growth. He suggests that while we may not have control over our destinies we can nevertheless shape them by making conscious efforts and pursuing our aims.

Conclusion

This story offers a firsthand account of the physical and psychological challenges Callahan faced. Callahan’s journey at sea is fraught with numerous challenges testing his resilience and survival

skills. He encounters a series of obstacles from battling relentless waves and facing treacherous storms to starvation and dehydration. Being adrift at sea allows the writer to gain a deeper understanding of himself as well as to obtain insight about humility and finding strength within himself. After his experience of being stranded at sea for many years, his perspective on life has changed. He has learned through experience that what makes life worth living is our capacity to give each moment significance.

The story unfolds as an exhilarating adventure that challenges both the physical and mental fortitude of the protagonist. With every word, Callahan effortlessly transports readers into a world where survival becomes the ultimate test of human resilience and ingenuity. He was confronted with a difficult and perhaps deadly circumstance, yet he did not give up trying to find a solution. Despite the challenges and hindrances, he persisted in his efforts until he achieved advancement and made things better. The unwavering determination and persistence exhibited by the main character in the face of a difficult circumstance exemplify resilience and offer a source of motivation for individuals confronting their own adversities. As readers delve deeper into the story, they are transported into a world where every decision and action becomes a matter of life or death, compelling them to evaluate their own resilience in the face of seemingly insurmountable adversity.

References

- Callahan, S. (2002). *Adrift: seventy-six days lost at sea*. 1st Mariner Books ed. Boston: Houghton Mifflin.
- Duckworth, A. (2016). *Grit*, London: Scribner.
- Dweck, C. (2006). *Mindset*, New York: Random House
- Lopez, S.J.; Petrotti, J.T.; Synder, C.T. (2011). *Positive Psychology: The Scientific and Practical Explorations of Human Strengths*, London: Sage Publishing.
- Masten, A.S. (2014). *Ordinary Magic*, London: The Guilford Press.
- Ponomarov, S.; Holcomb, M. (2009). "Understanding the concept of supply chain resilience", *The International Journal of Logistics Management*, 20(1), p.124-143.
- Seligman, M. (2006). *Learned Optimism*, New York: Vintage Books.
- Sisto, A.; Vicinanza, F.; Campanozzi, L.L. (2009). "Towards a Transversal Definition of Psychological Resilience: A Literature Review", *Medicina*, 55(11), p.1-22
- Southwick, S.M.; Litz, B.T.; Charney, D. (2011). *Resilience and Mental Health: Challenges Across the Lifespan*, New York: Cambridge University Press.
- Sutcliffe, K.M.; Vogus, T.J. (2003). Organizing for resilience. In Cameron, K.S., Dutton, J.E. and Quinn, R.E., Eds., *Positive Organizational Scholarship*, San Francisco: Berrett-Koehler, p.94-110



EEDER

Edebi Elestiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atıf/Citation: Telli, B.; Aslan, B. (2023). "Kahramanmaraş Ağzından Derleme Sözlüğü'ne Katkılar-1", *Edebi Elestiri Dergisi*, 7(2), s. 578-591.

Burak TELLİ* Büşranur ASLAN**

Kahramanmaraş Ağzından Derleme Sözlüğü'ne Katkılar-1***

Contributions to the Derleme Sözlüğü from the Dialect of Kahramanmaraş-1

ÖZ

Türkçe zengin bir söz varlığına sahiptir. Bu zengin söz varlığının önemli bir kısmını da ağızlardaki söz varlığı oluşturmaktadır. Gelişen iletişim araçlarıyla birlikte ağız özellikleri kaybolması beraberinde ağızlardaki söz varlığını da zamanla ortadan kaldırmaktadır. Ağız araştırmalarında kaybedilmeye başlanan bu sözcükleri bir araya getirmek amacıyla yapılan çalışmalarda son yıllarda ciddi bir artış görülmektedir. Ağız alanında bugün için en hacimli ve önemli kaynak Derleme Sözlüğü'dür. Sözlük her ne kadar zengin bir söz varlığına sahip olsa da Anadolu'nun farklı ağız bölgelerinde Derleme Sözlüğü'ne kaydedilmeyi bekleyen birçok sözcük bulunmaktadır. Bu çalışma ağız araştırmalarına ve Derleme Sözlüğü'ne katkı sunmak amacıyla hazırlanmıştır. Katkı olarak sunulan söz varlığı "Kahramanmaraş Ağzında Olup Derleme Sözlüğü'nde Bulunmayanlar" ve "Derleme Sözlüğü'nde Bulunup Kahramanmaraş Ağzında Farklı Anlamda Kullanılanlar" olmak üzere iki başlık altında toplanmıştır. Çalışmada birinci yazar tarafından hazırlanmış ve Kahramanmaraş yöresinin en kapsamlı söz varlığı eseri olan "Söz Varlığı Kahramanmaraş ve Yöresi Ağızları" adlı eser kaynak olarak alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kahramanmaraş Söz Varlığı, Kahramanmaraş Ağızı, Derleme Sözlüğü, Söz Varlığı.

ABSTRACT

Turkish has a rich vocabulary. An important part of this rich vocabulary consists of the vocabulary in dialects. With the developing communication tools, the loss of dialect features also eliminates the existence of vocabulary in dialects over time. There has been a significant increase in recent years in studies aimed at bringing together these words that have begun to be lost in dialect research. The most voluminous and important resource in the field of dialect today is the Compilation Dictionary. Although the dictionary has a rich vocabulary, there are many words from different dialect regions of Anatolia waiting to be recorded in the Compilation Dictionary. This study was prepared to contribute to dialect research and the Compilation Dictionary. The vocabulary presented as contribution is grouped under two headings: "Those Found in Kahramanmaraş Dialect but Not in the Compilation Dictionary" and "Those Found in the Compilation Dictionary but Used in Different Meanings in Kahramanmaraş Dialect". In the study, the work titled "Vocabulary Kahramanmaraş and its Region Dialects", which was prepared by the first author and is the most comprehensive vocabulary work of the Kahramanmaraş region, was taken as a source.

Keywords: Kahramanmaraş Vocabulary, Kahramanmaraş Dialect, Compilation Dictionary, Vocabulary.

* Doç.Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü, btelli46@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4924-9205

** Doktora Öğrencisi, Adıyaman Üniversitesi, Yeni Türk Dili Ana Bilim Dalı, busranuraslan02@gmail.com ORCID: 0000-0003-4779-1658

** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 01.10.2023 Kabul Tarihi: 22.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1369462

Giriş

Dil, toplulukları millet yapan önemli unsurların başında gelmektedir. Dil ait olduğu milletin kültürel ve tarihi bütün zenginliğini gösteren önemli bir göstergedir. Türkçe, tarihi çok eskilere dayanan ve dünya üzerinde çok geniş coğrafyalarda konuşulan bir dildir. Bilinen en eski metinlerinde dahi son derece işlenmiş bir şekilde karşımıza çıkan Türkçe 11. yy.a kadar tek koldan ilerlemiş, sonrasında farklı coğrafyalara yayılmıştır. Türkçe, yayıldığı coğrafyalarda konuşurları vesilesiyle farklı lehçeler oluşturmuş, bu lehçeleri yazı dili olarak kullanılmış, bu lehçelerde edebi eserler üretmiş ve lehçeler içinde ağızlar oluşturmuştur.

Anadolu'da bugün birbirinden farklı ağızlar bulunmaktadır. Anadolu sahasında bugün farklı ağızların bulunması 11. yüzyıldan itibaren bu topraklara yerleşen Oğuz boylarının farklı ağız özelliklerine sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Aynı veya benzer özelliklere sahip bu ağızlar, tarihi ve etnik yapı ile bağlantılı olarak Anadolu'nun belirli yörelerinde kümelenmiştir (Karahana, 2017: 1). Türkçenin genel anlamdaki zenginliğini, Anadolu sahasında ağız ölçeğinde de görmek mümkündür. Konuşulduğu bölgelerdeki tarihi izleri ve o bölgenin kültürel zenginliğini bünyesinde barındırmaktadır. Bu sebeple ağızlar, sadece filoloji çalışmalarına değil sosyal bilimlerin pek çok alanına kaynaklık etmektedir.

İlerleyen teknoloji ile beraber ağız özellikleri yok olmakta, beraberinde kullanılan söz varlığı da unutulmaya yüz tutmaktadır. Unutulan bu söz varlığı unsurlarını kayıt altına almak amacıyla son yıllarda önemli çalışmalar yapılmaktadır. DS'ye katkı amacıyla hazırlanan çalışmalar da bunlardandır.

Türkiye'de ağız araştırmaları ilk olarak 1867 yılında yabancı araştırmacılar dönemi ile başlamaktadır. Yabancı araştırmacılar dönemi birtakım eksiklikler barındırmaktaydı, fakat ağızlar hakkında yapılan ilk çalışmalar olması sebebiyle önem arz etmektedir. Türk dilinin zenginliklerini ortaya çıkarmak amacıyla 1932-1960 yılları arasında, yurdumuzun çeşitli bölgelerinde halk ağzından derlenen Türkçe sözcükler *Derleme Sözlüğü* adı altında derlenmeye başlanmıştır. Bu eser, iki derlemenin sonucunda ortaya çıkarılmıştır: Birinci derleme 1932-1934 yılları yapılmış ve bu yıllarda altı ciltlik *Söz Derleme Dergisi* çıkarılmıştır. İkinci derleme ise 1952-1959 yıllarında yapılmış ve birinci yapılan derleme ile birleştirilerek yeni bir eser ortaya konulmuştur. Bu eseri ortaya koymaktaki amaç ise şöyle belirtilmiştir: Türkiye'de halk ağzında dolaşan ve bugüne kadar lügatlere ve yazı diline girmemiş yahut yazıda pek az kullanılmış olan halk sözlerini toplamakla, bunların hepsinin yazıda, hatta konuşmada kullanılması gibi bir dilek ileri sürülmüş değildir. Yalnız Türkiye halk ağızlarının böylece elbirliğiyle toplanmış bir sözlüğünü dil meraklılarının gözü önüne koymak, sınırlarımız içinde söylenen sözleri tanıtmak ve bunlar üzerinde yapılabilecek her türlü bilimsel araştırmalara yol açmak düşüncesiyledir ki bu dergiyi basıyoruz. (DS I, 2009: 5-6).

Yurdun dört bir yanından gönüllülerle beraber oluşturulan *Söz Derleme Dergisi* zengin bir malzemeye sahip ise de halk ağzı sözlerini eksiksiz olarak tanıttak, anlamları ve söylenişlerini yanlışsız olarak gösterecek nitelikte değildir. Eksikliklerinin en aza indirilmesi ve yanlışları daha az bir eser ortaya koymak için birçok dilcinin yurdu dolaşması ve incelemelerde bulunması gerekirdi. Fakat buna imkân bulunulmamıştır. Birçok kelimenin derlenmemiş olması ve fark edilen eksikliklerin giderilip yanlışlıkların düzeltilmesi maksadıyla, Türk Dil Kurumu'nca yeni bir derleme yapılması uygun görülür. Böylece 1952 başından 1959 sonuna kadar tam sekiz yıl süren ikinci söz derleme kampanyası başlatılır. 1962-1979 yılları arasında gene TDK tarafından

yayınlanan XI ciltlik *Derleme Sözlüğü*, daha öncekilerle birlikte 600.000 civarındaki fişe dayanılarak hazırlanmıştır.” (Demir, 1999: 68). Bu çalışmalarla XII ciltlik bir *Derleme Sözlüğü* meydana getirilmiştir. Sözlüğün bugün güncel baskısı ise 6 cilt olarak yayınlanmıştır.

Derleme Sözlüğü bugün, ağız sözlükçülüğünde en temel kaynak durumundadır. Bu kaynakta bugün zikredildiği gibi Türkiye Türkçesi ağızlarına ait oldukça zengin bir söz varlığı bulunmaktadır. Bununla birlikte ağızlarda yaşayıp da *Derleme Sözlüğü*'ne kaydedilmeyi bekleyen on binlerce söz varlığı bulunmaktadır (Buran, 1996: 38). Bugün birçok araştırmacı *Derleme Sözlüğü*'ne katkılar/ilaveler adlı çalışmalarla ağız söz varlığına katkı sunmaktadır. Bu çalışma da bu amaçla ortaya konmuştur.

Bir dilin ağızlarda mevcut olan söz varlığı, o bölge insanının tarihî ve toplumsal gelişimi, hayata bakışı, olayları algılayışı kısaca kültürel değerlerini yansıtır. Ayrıca ağız ve söz varlığı çalışmaları sonucunda ortaya çıkan malzeme dilin bazı problemleri noktalarını aydınlatma açısından da zengin veriler sunar (Atmaca ve Güzel 2023: 294). Kahramanmaraş, çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmış, zengin kültürel mirasa sahip bir Anadolu şehridir. Tarih boyunca biriktirdiği bu zenginliklerin izlerini bugün şehrin kültürel hayatında görmek mümkündür. Kültürel hayattaki bu zenginlik yöre halkının diline de yansımıştır. Kahramanmaraş'ının zengin duygu ve düşünce dünyası ile bugün Kahramanmaraş ve yöresi söz varlığı içerisinde binlerce mahallî sözcük kullanılmaktadır (Telli, 2021: 9). Birçok medeniyete ev sahipliği yapan ve kültürel olarak zengin bir birikime sahip olan Kahramanmaraş, bu yönüyle dil çalışmalarında önemli bir bölgedir. Ayrıca Kahramanmaraş'ın tarihte de Türk yurdu olması Türk dilinin zenginliklerinin ortaya çıkarılması bakımından önem arz etmektedir.

Bu çalışma Kahramanmaraş ağzından DS'ye katkı sunmak amacıyla hazırlanmıştır. Kahramanmaraş yöresinde kullanılan söz varlığı unsurları “Kahramanmaraş Ağzında Olup Derleme Sözlüğü'nde Bulunmayanlar” ve “Derleme Sözlüğü'nde Bulunup Kahramanmaraş Ağzında Farklı Anlamda Kullanılanlar” olmak üzere iki ana başlık altında verilmiştir. Bu çalışmada katkı olarak sunulan ve tasnife tabii tutulan söz varlıklarının tespitinde Burak Telli tarafından hazırlanan *Söz Varlığı Kahramanmaraş Ve Yöresi Ağızları* adlı çalışma kaynak alınmıştır. Katkı olarak sunulan söz varlığı unsurları kavramsal olarak tasnif edilerek verilmiştir. Madde açıklamalarının sonunda verilen sayfa bilgisi ilgili sözün *Söz Varlığı Kahramanmaraş Ve Yöresi Ağızları* adlı eserdeki yerini göstermektedir. Elimizde yöre ağzına ait çok fazla söz varlığı bulunmaktadır. Tamamı tek bir çalışmada verilemeyecek miktarda olduğu için burada veremediğimiz söz varlığı unsurları bu çalışmanın devamı niteliğinde ayrı bir çalışmada DS'ye katkı olarak sunulacaktır.

1. Kahramanmaraş Ağzında Olup Derleme Sözlüğü'nde Bulunmayanlar

1.1. Hayvan Adları Ve Hayvancılıkla İlgili Söz Varlığı

ārice: Ördeğin kuyruğunun üzerindeki kıvrılmış tüy (s.34)

avın: Hayvanların çiftleşme yeri (s.37)

aynalı yular: Sadece kervanın başından giden ata takılan ve üzerinde aynanın olduğu deriden yapılan yuların adıdır (s.39)

bağdadi: Bağdat'tan geldiği düşünülen ve Avrupa'da en fazla beslenen kuş türü (s.41)

balek: Yazları büyükbaş hayvanları ısırarak kaçmasına neden olan sinek, büvelek (s.42)

bilecen guşu: Gaipten haber getirildiğine inanılan bir kuş (s.50)

- boşalma:** Kuşun havada iken kendini aşağıya doğru salması (s.52)
- boymut:** Boynu kara koyun (s.53)
- coli:** Küçük köpek (s.63)
- cünüd:** Geceleri öten bir böcek (s.64)
- çavuş guşu:** İbibik (s.68)
- çiftli:** Dişi ve erkeği aynı cins olan eşli kuş (s.71)
- deylağ:** Deve yavrusu (s.81)
- dökme olayı:** Şehrin dışına bırakılan kuşun, kendi evinden olmayan kuşları evine götürmeye çalışması (s.85)
- ebekundura:** Uğur böceği (s.88)
- feke:** Kuşların yazın kanatlarının kırılması (s.94)
- giyaneti:** Bukalemun (s.100)
- götselik:** At veya katırım semerden kalan arak üst kısmını örtmeye yarayan kıl çul (s.103)
- hamur yoğuran:** Peygamber böceği (s.107)
- haserlemek:** Koyunlara tuz taşında tuz vermek (s.108)
- hubban:** Kuş tuzağı (s.113)
- ıstı:** Sahip: *Hayvan dostunu bilmez, ıstını bilir.* (s.115)
- karışma festivali:** Geceleyin yapılan güvercin yarışmasına verilen addır (s.123)
- karışma:** Akşamları saat 15.00 ile 18.00 arası güneş batmadan yapılan kuş uçurtma faaliyetidir. (s.123)
- kuş damı:** Kuş barnağı, kulübe. (s.138)
- mambil:** Ağaçların çiçeklerini yiyen, burçlarının özünü emen siyah renkli mayıs böceği (s.144)
- mıklıf:** Genç, çiftleşmeyen kuşlara verilen ad. (s.147)
- mitmiti:** İncir kuşu (s.148)
- nırgı kesilmek:** Kökü kurumak, nesli tükenmek (s.151)
- omakertiş:** Büyük kertenkele (s.152)
- postacı:** İller arası yarış yapan kuş (s.160)
- sahırğa:** Kene (s.163)
- sıkınma:** Kuşun havada iken sahibini çağırınca kendini bir paraşütçü gibi aşağıya salması (s.167)
- sökülme çağı:** Yeni kuşların uçmaya başlama dönemi (s.169)
- sökün evsini:** Şubat ayının son günleri ile mart ayının ilk haftası arasında, güney bölgelerden Nurhak Dağı'na göç eden keklikleri avlamak için yapılan evsin (s.169)
- tagdelen:** Ağaçkakan (s.174)
- tarit:** Dişi güvercinin yumurtlama zamanı, erkek güvercin tarafından yerde sürekli koruma altına alınmasıdır. (s.175)
- terbiye etmek:** İyi cins bir kuşla uçmayı yeni öğrenen kuşun havaya gönderilip iyi kuşun beraber yola gitmeyi ve birlikte tekrar eve dönmeyi öğrenmesine denir. (s.177)

tezdi/tezdirdi: Uçurulduktan sonra tekrar evi bulamayan kuş (s.178)

tiken bülbülü: Dikenlere konan süslü bir kuş (s.179)

üveyg: İri bir av kuşu (s.186)

zülfıye: Kuşların kanatlarının altında bulunan, iyi uçmasını sağlayan tüylerine denir (s.198)

1.2. Bitki Adlarıyla İlgili Söz Varlığı

bahçe küpesi: Haseki küpesi adı da verilen yöreye özgü bir çiçek adı (s.41)

cam güzeli: Kahramanmaraş yöresinde yetişen bir çiçek türü (s.57)

çingene düğünü: Diğer adı ipek çiçeği olan bitkinin Kahramanmaraş yöresindeki adıdır (s.72)

dünyagüzeli: Kına çiçeği de denilen yöreye ait bir çiçek (s.87)

gayırcık: Küçük meşe dalı (s.97)

hanım düğmesi: Kahramanmaraş yöresinde yetişen bir çiçek türü (s.107)

hanım kirpiği: Kahramanmaraş yöresinde yetişen bir çiçek türü (s.107)

hıyar muşambası: İlkbaharda yetişen ve yenebilen, koyu mavi çiçekli bir bitki (s.111)

horoz çiçeği: Gül hatmi olarak bilinen çiçeğin Kahramanmaraş yöresindeki adı (s.112)

horoz ibiği: Kahramanmaraş yöresinde yetişen bir çiçek türü (s.112)

hozlak: Çam kozalağı (s.112)

kır menekşe: Mor menekşe çiçeğinin yöredeki diğer adı (s.131)

kirlihanım: Zinya çiçeğinin yöredeki adı (s.134)

lögge: Sardunya (s.142)

lökge: Sardunya çiçeğinin Kahramanmaraş yöresindeki adı (s.142)

paşa çiçeği: Kahramanmaraş yöresinde yetişen, kış ortancası da denilen bir çiçek türü (s.158)

paşadonu: Kahramanmaraş yöresinde görülen ve “gece sefası” da denilen bir çiçek türü (s.158)

sumak: Dağlarda yabani halde yetişen meyvesi ekşi olan ağacimsi bir bitki (s.169)

tesbih çiçeği: Kırmızı renkli, Kahramanmaraş yöresinde yetişen bir çiçek türü (s.178)

yalba: Yakmak için toplanan ot (s.188)

1.3. İş-Meslek Adları Ve Bunlara Ait Eylemleri İfade Eden Söz Varlığı

ajur aşı: Bakırcılık mesleğinde bakır levha üzerine çizim yapma işlemidir (s.28)

batcıl: Ameliye çavuşu (s.45)

buçugcu: Emek ve gelirin yarısı kendine ait olmak üzere bir tarlayı ekip biçen, bir haybana bakan kimse (s.54)

cerre çıkmak: Eski dönemlerde para ve erzak toplamak üzere sayılı aylarda köylere dağılıp imamlık ve müezzinlik etmek (s.59)

çantacı: Hazırlanan altınları il il, ilçe ilçe dolaşarak pazarlamasını yapan kimse (s.67)

çatımcı: Kesilen ağaçları birleştirme işini yapan kimse. (s.67)

gaddimci: Her gün aynı işi yapan kimse (s.96)

garipçi: Maraş dışından kuş getirip satan kimse (s.97)

goyarmak: Koyuvermek, serbest bırakmak (s.101)

- habapçı:** Takunya yapan usta. (s.106)
- halipci:** Tarhana mevsimi İslahiye tarafından gelip de yağsız yoğurt ve tuzsuz ayran üretimi yapan kimseler (s.106)
- hallaç:** Yatak, yorgan ve yastıklarda kullanılan pamuk ve yünü bir yay ve tokmak yardımıyla kabartan kimsedir. (s.106)
- havya:** Kırık yerlerin lehimlenerek birleştirilmesi (s.109)
- hayvat:** Keçelerin kenarlarını bükme işine denir. (s.109)
- ikircim:** İki iş arasında bocalama hali (s.116)
- kalemci:** Altın ya da gümüşü üzerine yazı yazan, çizim, süsleme, kakma yapan kimse (s.120)
- kalemcilik:** Altını parlatma, süsleme, çizim yapma ve ona yazı yazma zanaatına denir. (s.120)
- kaşık atma:** Küleğin kenarlarındaki soğuk dondurmanın üstüne ortadaki yumuşak dondurmanın karıştırılması işi (s.123)
- kattimci:** Çörekçilik mesleğinde hazırlanmış mamulü alıp satan kimse (s.124)
- kenetleme:** Parça halindeki bakırların birleştirme işi (s.127)
- kinet:** Tenekecilik mesleğinde iki teneke parçanın birbirine geçirildiği kısım (s.133)
- kirdimen:** Derinin yüzeyindeki et ve yağların alınma işlemine verilen addır (s.133)
- kunduracı-kavaf:** Doğal deri, suni deri, kadife, keten vb. malzemeden belirli bir modele göre standart veya sipariş ayakkabı üreten kimse (s.138)
- kuru çekiç:** Çeliğin kullanımda daha sağlam olması, iyi çalışması ve ilk keskinliğini koruması için 1-1,5 kg'lık çekiçlerle ısıtılmadan dövülmesi işlemi. (s.138)
- kuşçu:** Güvercin besleyen bu işe ilgili kimse (s.139)
- külahçı:** Kısa, ince hallanmış yünden külah ve keçe yapan kimse (s.139)
- külüçeci:** Bakırı döve döve incelten kimse. (s.139)
- kündekari:** Ahşap oymacılığında kullanılan sekizgen, baklava, yıldız vb. geometrik şekillerin çatma tarzıyla birbirine bağlanması şeklindeki bir tekniktir. (s.140)
- maşahat:** İş çokluğu (s.145)
- mazmanlık:** Göçebe çadırı, kilim, haral, heybe, hayvan yem torbası, kolonlar, götselik, kıl yular, gebre (kıldan olur), kıl çul gibi dokuma yapılan mesleğin adı (s.146)
- nakkaş:** Nakış yapan kimse (s.150)
- oymacı:** Ahşap oyma işi yapan kimse (s.153)
- öleğci:** Ölü yıkayan kimse (s.154)
- ramatçı:** Kuyumculukta ramat işini yapan, bu mesleği icra eden kimse (s.162)
- ramatçılık:** Ramatların yaptığı meslek (s.162)
- sıyırdıcı:** Su bekçisi (s.167)
- sim sıрма:** Bu el sanatı kumaşın ön yüzünden yürütülen, arka yüzünden görünmeyen, diğeri kumaşın arka yüzünden yürütülen ön yüzünden görünmeyen sim ve sıрма kullanılan iki yüzlü işlenen bir nakış (s.168)
- tabaklama:** Deriyi kullanılabilecek hale getirmek için uygulanan işlemlerin tümü (s.174)

uçurucu: Kuşları havada küme halinde, filo şeklinde uçuran kimse (s.183)

yeligmek: Çok çalışmaktan dolayı ağrı, şişme ve sızıyla kendini gösteren zorlama, aşırı hamlama (s.191)

yün dökme: Kullanılan yatak, yorgan, döşek, yastık, yer minderi gibi yönlü eşyaların kirlenen yünlerinin çıkarılıp yıkanması (s.194)

zağcı: Bileme işi, bileyciliğin diğer adı, eskiden bu mesleğe verilen ad (s.195)

zahireci: Halkın buğday, dövme ve bulgur ihtiyacını karşılayan kimse (s.195)

zait/zayd: Başkasının kuşunu yakalamaya, tutsak etmeye, esir almaya denir. (s.196)

1.4. Araç-Gereç Adlarıyla İlgili Söz Varlığı

ağutlak: Zurnanın ucuna takılan aparat (s.27)

avuç demiri: Dikim esnasında kullanılan çuvaldızın semercinin avuç içini yaralamasını engelleyen, sarı bakırdan dökülmüş yassı bir alettir (s.38)

burma çukurlama çubuğu: Kuyumculukta ahşaptan yapılan alt kısmına göre üst kısmı daha ince ve alt kısmı oval olan yüzeyi metal ile kaplanmış alettir (s.55)

çegme: Ekin tarlalarına ve bostanlara ark ve çeki yapmada kullanılan, 15-20 cm. eninde ve 45-50 cm uzunluğunda, demirden, iki ucuna yakın yerinden iki halkaya ip bağlanarak ve kürek sapından daha uzun ağaçtan bir sap takılarak yapılan bir araç (s.68)

çiftler: Cımbıza benzeyen, parçaları, ilave kaynak metallerini, çok küçük ve değerli taş ve benzeri nesnelere zedelemeyen tutmaya yarayan çelikten yapılmış alet (s.71)

çubuk: Eskiden tahtadan yapılan şimdi farklı ağaç türlerinden olan, davulun arka tarafında ince ses çıkarmada kullanılan, sol elde vurularak çalınan çubuktur. (s.76)

dembildek: Darbuka (s.80)

el maskalı: 25 cm boyunda iki tarafı balık sırtı olan, ucu sivri olup çelikten yapılan, bitmiş haldeki ürünü ağızdaki tükürük yardımıyla parlatmak için kullanılan alettir. (s.89)

elmas masat: Bıçakların ucunu açmada kullanılan alet (s.90)

fak: Tilki gibi yabani hayvanları ve fareleri yakalamaya yarayan alet, tuzak (s.94)

ferece: Eskiden makine yokken üzerinde derinin etlerinin temizlendiği tahta (s.94)

hamyet: Altıncıların tasarım yaparken üzerinde çalıştıkları tablaya denir. (s.107)

hedirek: Ocakta biriken kömür atığı, demirin dış yüzeyinden düşen parçaları çekmede kullanılan alettir. (s.109)

kambır: 1. Ceket ve paltoların omuz kısımları ütülenirken kullanılan araç. 2. Dikiş açmak için kullanılan tahta araç. 3. Ceketlerin herhangi bir yerine rutuş yapmak için kullanılan alet (s.120)

keşefe: Pamuk ekimi yapılırken toprağı sıyıran alet, sıyırgı (s.129)

külünk: Taşları, kayaları parçalamakta kullanılan sivri kazma. (s.139)

malafa: Metal veya ahşaptan konik biçimde yapılan düzeltme aparatına denir (s.143)

mangala: Boncuk sayarak oynanan mahallî bir oyunda kullanılan tahtadan yapılmış oyun gereci (s.144)

metem: Sarı madeniden olup zurnanın emziğinden önce takılan aparatıdır. (s.147)

örp: Kuş yakalamak için kullanılan file (s.155)

sargılık: Menteşe elde etmek için matkabın ucuna takılan metal ve düz parça (s.164)

sırık: 1. Keçenin rulo haline gelmesini sağlayan 2 metre uzunluğundaki değnek 2. Uzun menzile gitmesi için ucuna siyah çaput veya deri bağlanan ve sallanan değnek, uçurmaya yarayan siyah bezler bağlanmış uzun sopa. (s.167)

şalamu: Altın işleme işinde kaynak yapmada ve tavlama işinde kullanılan, tüpe bağlı bir hortumun ucundaki metal (s.171)

şide: Kuyumculuk mesleğinde eritilmiş altının tel yapılmasını sağlayan alet (s.173)

tarhana küreği: Çınar ağacından yapılan 170 cm uzunluğunda ve 16 cm genişliğinde, tarhana pişirilirken tarhana kazanını karıştırmak için kullanılan kürek (s.175)

tarhana şaptası: Tarhana çığlarının üzerine serildiği tezgâh (s.175)

terzek: İpliklerin yumak haline getirildiği tahta parçasıdır (s.178)

yan ağaç: Meşe ağacından olan, oval şekilde, bükülebilen semerin aksamı (s.189)

yorgancı sopası: Ayva veya kızılçık ağacından yapılmış, 1 metre uzunluğunda, oklava kalınlığında bir değnektir. Pamuğu veya yünü dövmeye ve yorganı sağa sola çevirmeye yarar. (s.193)

1.5. Oyun Adlarıyla İlgili Söz Varlığı

balık: Oyunda hatası önemsenmeyen çocuk (s.42)

batlıcullug: Topla oynanan bir oyun (s.45)

bendeg: Kümelenmiş halde bulunan odun, çalı vs. (s.47)

boddu: Bir oyun adı. El genişliğinde yaslı taşlarla tavuk yumurtası büyüklüğündeki bir taşta 2-3 metreden vurmaya çalışılır. En az 5-6 kişi tarafından oynanır. Yuvarlak taşı bekleyene “ebe” denir. Ebenin görevi taşı yerinden çıkarttırmadan düz taşları atanları taş atıklarını yere varmadan yakalamaktır. Yakalanan kişi ebe olur. (s.51)

depe dönmeç: Bir oyun (s.80)

duzlum: Bir oyun adı (s.86)

ıngılıçüş: Tahterevalli (s.114)

üçger: Beş taş oyununda üç taşı birden yerden alma (s.185)

1.6. Vücut-Organ Adları Ve Bunlarla Oluşturulan Söz Varlığı

badık: Çocuklar için pipi anlamında kullanılan bir söz (s.40)

çotili: Bacakları içe doğru çarpık olan kimse (s.75)

depremek: Kıvıldamak, olduğu yerde hafifçe hareket etmek (s.80)

dolugmak: Gözlerin dolması (s.84)

dombal: Kıç, kalça (s.84)

fosurdamak: Kalın bağırsaktaki gazı çıkarmak, osurmak (s.95)

gurulmak: Şatafatlı bir şekilde oturmak (s.104)

hopuç: Sırt (s.111)

katküt: Bağırsağın ameliyat ipliği şekline getirilmesi (s.124)

yüz tutmak: Aşın, çığın üstünde yüzünün hafif kaygan hale gelip belirginleşmesine denir. (s.194)

zeker: Genel olarak varlıkların erkeklik organı (s.196)

1.7. Zaman İfade Eden Söz Varlığı

batal olmak: Tarihe karışmak, yok olmak, unutulmak (s.45)

cuma bazarı: Perşembe (s.64)

danaça: Sabaha kadar (s.78)

garti: Artık, ondan sonra (s.97)

gurra: Nesil, devre (s.104)

guyruk doğumu: Halk takvimine göre ağustos ayının on sekizinci günü (s.104)

güccük kuşluk: Saat sabah sekiz suları (s.104)

ılgımını almak: Demini almak, zamanı almak (s.114)

ıngırcık: Gecenin sabaha yakın olan vakti (s.114)

ilk güz: Sonbahar mevsiminin başlangıcı, eylül ayı (s.116)

isnān: Pazartesi (s.118)

isnānörtesi: Salı (s.118)

mehremcem: Eylül ayının on altıncı günü (s.146)

ölendi: Öğle vakti (s.154)

son güz: Sonbahar mevsiminin son ayı, kasım ayı (s.169)

ulubazar: Pazar günü (s.183)

umman: Baharın ve kışın açık günlerinde tüm güvercinlerin havada birbirine karışıp toplanması (s.184)

yitegden: Yeniden (s.193)

1.8. Hastalık Adlarıyla İlgili Söz Varlığı

dera: Hastalık, sıkıntı (s.80)

mayıl: Baygın, kendinde değilmiş gibi (s.145)

zarınç: Açlıktan, acıdan, hastalıktan dert yanar olma (s.195)

2. Derleme Sözlüğü'nde Bulunup Kahramanmaraş Ağzında Farklı Anlamda Kullanılanlar

2.1. Hayvan Ve Hayvancılıkla İlgili Söz Varlığı

bölük: 50 ile 70 arası sayıdan oluşan kuş topluluğuna verilen addır (s.53)

çengi: Islık çalınarak güvercinleri bu şekilde uçurmak (s.69)

çirtmek: İnek, koyun vs. hayvanları sağmak (s.73)

çite: Kuşun dişi parlatmasına denir. (s.73)

çöz: Küçükbaş hayvanların istenmeyen kısımları (s.76)

dökme: Kuş sahibi iki kuşunun şehrin 30-40 kilometre dışında bir yerden kuşlarını bırakması (s.85)

dudu: Papağan (s.85)

enemek: Erkek hayvanları hadım etmek (s.91)

fışgı: At ve eşek pisliği (s.95)

- garip:** Başka şehirden getirilen, bu memlekette olmayan, evini bilmeyen kuştur. (s.97)
- ges:** Irkı iyi olmayan, değersiz kuş (s.99)
- guk:** Işık çalıp uçmaya hazır olmasını sağlama işine denir. (s.103)
- kırpık:** Kanadı olmayan kuş (s.131)
- kösele:** Büyükbaş hayvan derilerinden yapılan sert, kalın ve dayanıklı deri (s.137)
- lef:** Kuşçulukta kuşun damın etrafındaki bir turuna denir (s.141)
- meşin:** İşlenmiş ince koyun, keçi derisi (s.147)
- palaz:** Keklik yavrusu (s.157)
- parıltı:** Kışın saat 15.30'da yazın ise 16.30'da kuşların havaya bırakılıp kendi içlerine yabancı kuş katıp getirmelerine denir. (s.157)
- parlak:** Acemi kuşun eğitiminde kullanılan iyi cins güvercine verilen addır. (s.157)
- perçem:** Güvercinin kafasındaki tüylerin gül gibi açılması (s.158)
- silme:** Kuşların kuşçular tarafından ayrı ayrı kuşçu damlardan bırakılması (s.168)
- şap/şep:** Hayvanın derisi soyulduktan sonra derinin yüzeyindeki et parçaları (s.171)
- takım:** Kuşun ayağına takılan süs (s.174)
- takla:** Kuşun havada refleks olarak yaptığı hareketler (s.174)
- tay durmak:** Bir hayvana yük yüklenirken omuz vererek yardım etmek (s.176)
- töhme:** Yeni doğan yavruya anne ve babanın ilk defa verdiği kursak sütü, ağız (s.181)
- yavuz:** Yuvasını iyi bilen, her şeye rağmen yuvasını bulan, sahibine sadık, iyi cins güvercin ya da kuş (s.191)
- ## 2.2. Araç-Gereç Adlarıyla İlgili Söz Varlığı
- büzlengiç:** Hayvanları hareketlendirmek ya da hızlandırmak için dürtmek amacıyla hazırlanmış ucu sivri çubuk (s.56)
- cevcer:** Eski zamanda çit sürmek için kullanılan tarım aleti (s.59)
- çakıt:** Üzerinde kav ya da fitil bulunan, çakmak taşına vurulan çelik aletin ismi (s.65)
- çekme:** Genellikle Kilis, Antep Urfa yörelerinde kullanılan hileli kuş tutma aracı (s.68)
- çemberi:** Gürgen ağacından olan, derilerin dışından geçirilip kasnağa gerdirilmesinde kullanılan ağaç çerçeve (s.69)
- çıkırık:** Pamuktan, yünden iplik bükme ya da bükülmüş iplikleri sarmak için kullanılan, el ya da ayakla çevrilen, çevrildikçe kayışıyla bir iği döndüren, dolap gibi bir ilkel araç. (s.70)
- çırpma:** Bulguru kabuğundan temizleyen makine (s.71)
- çiğ:** Kamışlardan yapılan ve genellikle tarhana yapımında kullanılan ince hasır şeklindeki gereç (s.71)
- çiriş:** Çiriş otunun kök yumrularının kurutulup öğütülmesi ile elde edilen ve sulandırılarak kullanılan toz halinde yapıştırıcı (s.73)
- çomak:** Erik ağacından olan davulu seslendirme aracı (s.74)
- debgi:** Bel küreğinin ayak basacak yeri (s.79)
- eğe:** Altının yüzeylerini düzeltmeye yarayan alet takımlarına denir. (s.89)

eye: Kesici aletlerin ağzını keskinleyen alet (s.93)

keser: Bir tarafı bıçak gibi keskin arka tarafı düz olan, arka bölümden keskin tarafına doğru eğik, ortasında çivi sökmek için deliği bulunan çelikten yapılmış, ağaç aksamı düzeltmek ve fazlalıklarını almada kullanılan, saplı bir alet (s.128)

keşgen: Büyük kazanlarda pişirilen dövme vb. şeyleri karıştırmak için kullanılan, ağaçtan yapılmış alet (s.129)

kiriş: Büyükbaş hayvan bağırsağından yapılıp yaya bağlanan, pamuğu alıp savrulmasını sağlayan gereç. (s.134)

mala: Kalın koyun yününden yapılan, derilerin üzerine iç yağın sürülmesinde ve boyanmasında kullanılan alet (s.143)

makat: Sim sırmacılık mesleğinde çirişle yapıştırma işleminde kullanılan 18-20 cm. uzunluğunda tahtadan araç (s.143)

mekik: 1. Üzerinde atkı ipliklerinin sarıldığı masurayı taşıyarak açılan ağızlıktan atkının geçirilmesini sağlayan gereç 2. Devemenin yerde dönmesini sağlayan ve bunun için ucuna takılan çivi (s.146)

mitit: Dokunan halı veya kilimin düz durmasını sağlayan uzun yuvarlak ağaç aksamdır (s.148)

muşta: Derilerin üzenine vurularak düzeltmeye, ek yerleri ve dikişleri sağlamlaştırmaya yarayan demir alettir (s.149)

nacak: Küçük balta (s.150)

nalça: Ayakkabıların topuklarına, yanlarına ve burunlarına çakılan demir parçası (s.150)

nazik: Zurna yapıldıktan sonra şimşir ağacından yapılan zurnanın emziğine denir (s.150)

oturak: Kuşların üzerinde durdukları demir çubuk (s.153)

örs: Demir ve ağaç olmak üzere iki türü bulunan çemberler delmek veya ağaç aksamının düzletilmesini sağlayan gereç (s.155)

perçin: Levhaların birbirine tutturulmasında kullanılan çubuktur. Bu çivileri iki ucundan birden vurarak birleştirme, sağlamlaştırma, kavisletirmeye de perçinlemek denir. (s.158)

sası: Sobadan kül çekmek için kullanılan kürek (s.164)

sepki: Çubuklardan meydana gelmiş, süpürgeyi andıran gereç (s.166)

sırma: Altın veya gümüş rengine çok ince madensel tel (s.167)

sopa: Yorganın içine yerleştirilen pamuğun dövülerek dengeli bir şekilde dağılmasını sağlayan ağaç deynek. (s.169)

tar: Şaptaları, serilecek yerden 50-60 cm yüksek tutmak için şaptanın altına konulan destek (s.175)

tebeşir: Motif kalıplarının yorgan üzerinde işaretlenmesinde kullanılan gereçler (s.176)

tırtıl: Sırmadan fabrikasyon olarak üretilmiş, kesilip boncuk gibi tutturularak kullanılan bir süsleme gereci (s.179)

toka: Hamutçuluk mesleğinde hamutun iki yanına takılan, halka şeklinde olan, demirden olup saban takıldığı demir aksam (s.180)

üzengi: Eyerin iki yanında asılı bulunan ve hayvana binildiğinde ayakların basılmasına yarayan, altı düz demir halka (s.186)

yaprak: El genişliğinde ağızları keskin levha demir olup blok taşların arasına çakılarak yerlerinden kopmalarını sağlayan alet (s.190)

yüksük: Dikiş dikerken, iğnenin batmasını önlemek için parmak ucuna takılan kesik koni biçiminde gereç (s.194)

2.3. İş-Meslek Adları Ve Bunlara Ait Eylemleri İfade Eden Söz Varlığı

harat: Ahşap tornacılığı işi yapan kimse (s.108)

kalaycı: Bakır kapların üzerini kalayla kaplayan kişi. (s.120)

kaşıkçı: Dondurmacılık mesleğinde dövme dondurmayı sapı uzun dondurma kaşığı ile külaha koyan kimse (s.123)

kınak: Uşak, hizmetçi (s.130)

köpü: Semerin etek kısmına ip işlenerek semerin sıkılaştırılması işine denir. (s.137)

mırtık: 1. Ermeni bir kuşçunun adı 2. Kahramanmaraş'ta kuşçulukla uğraşanlara verilen ad 3. Kahramanmaraş'ta kadınların kuşçulara taktığı lakap (s.148)

perdah: Bakıra şekil verme sanatı. (s.158)

reçber: Amele, ırgat (s.162)

saraç: Birçok hayvan için gerekli olan koşum, eğer takımları, yular, at muskası, kuşkun gibi işleri yapan kimse (s.164)

üst: Demircilik mesleğinde ustayı takip eden, ustanın sağ tarafında yer alan çekiçi. (s.186)

yamaç: Demircinin başyardımcısı, ustayı takip ederek eksiği gören kimse. (s.189)

zeh: Kazanların diplerinin şekillenmesine verilen ad (s.196)

2.4. Oyun Adlarıyla İlgili Söz Varlığı

curlamak: Oyunu bozmak, oyun bozarlık (s.64)

çöğdürük: Tahterevalli (s.75)

çunkur: Bir oyun adı. Kişiler eşit sayıda takımlara ayrılır. Ortaya bir taş konur. Bir taraf kaçır, diğer taraf hem onları kovalar, hem de taşa bastırmamaya çalışır. Basarlarsa oyunda bir sayı alırlar. Basamazlarsa karşı taraf bir sayı alır. Hangi taraf daha önce 3 kez yenerse onlar diğerlerine biner. (s.76)

dabaca: İskambil oyununda tebeşirle puanların yazıldığı siyah plastik levha (s.77)

henek: Taşla oynanan bir oyun çeşidi (s.110)

sülenke: Taşla oynanan bir tür çocuk oyunu (s.170)

2.5. Vücut-Organ Adları Ve Bunlarla Oluşturulan Söz Varlığı

balıcak: Dizle topuk arası (s.42)

cere: İki bacak arası için kullanılan bir söz (s.59)

çenet: Bacak (s.69)

dübür: Kıç (s.86)

gamanmak: Dik durmak (s.96)

güvel: Yeşil, maci, ela göz renkleri için kullanılan bir ifade (s.105)

puha: Ayak bileği (s.161)

yen: Hayvanın kıç ile meme kısmı arasında kalan bölüm (s.192)

2.6. Hastalık Adlarıyla İlgili Söz Varlığı

basmaç: Ateşli hastalık, soğuk algınlığı (s.44)

çom: Felç, inme (s.74)

emlik: İlaça muhtaç (s.91)

ezve: İlaç (s.93)

kelleme: Hayvanlarda görülen bir hastalık (s.127)

üzünük: Çok üzülmüş, çok yorulmuş, bu sebeple hastalanmış kimse (s.186)

2.7. Bitki Adlarıyla İlgili Söz Varlığı

alafirik: Bir şeyin tam olmamış yetmemiş hali (s.29)

cennet süpürgesi: Kahramanmaraş yöresinde yetişen bir çiçek türü (s.59)

cırt: Yumuşak üzüm (s.61)

çakır diken: Yuvarlak tohumlu, dikenli bir ot, bir çeşit diken (s.65)

çele: Arpa, buğday, nohut gibi ürünlerin tanesi alındıktan sonra geriye kalan sapı (s.68)

çitlik: Kahramanmaraş yöresinde yetişen, kadife adıyla da bilinen bir çiçek adı (s.71)

haşefe: Üzüm tanelerinin ezik ve çürük olanları (s.108)

kısmık: Bakla (s.132)

teh: Üzüm kurusu (s.176)

2.8. Zaman İfade Eden Söz Varlığı

fırfırı: Telaşlı, yoğun, hareketli zaman dilimi (s.94)

garımak: Yaşlanmak, ihtiyarlamak (s.97)

gel: Bazı sözcüklerin önüne getirilerek “gelecek” anlamı veren bir söz: gel sene (gelecek sene) (s.98)

irellek: İleri bir yer, ileri bir tarih (s.117)

Sonuç

Kahramanmaraş ve yöresi, tarihi- kültürel zenginliği ve uzun süredir Türk yurdu olması sebebiyle Türkiye Türkçesi ağız bölgeleri içerisinde önemli bir bölgedir. Yöre ağzı, zengin bir söz varlığına sahiptir. Bugün için en kapsamlı ağız sözlüğü olan Derleme Sözlüğü'nde Kahramanmaraş adına kayıtlı yaklaşık 5500 madde başı bulunmaktadır. Elbette yöre ağzı bu sayının çok üzerinde bir söz varlığına sahiptir. Bu gerçeklikten hareketle bu çalışma vasıtasıyla Kahramanmaraş ağzında yaşayan söz varlığını Derleme Sözlüğü'ne kazandırmak amaçlanmıştır. Çalışma neticesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Çalışmada toplam 285 (%100) söz varlığı ortaya konmuştur. Bunlardan 175'i (%61,5) DS'de bulunmayan, 110'u da (%38,5) DS'de bulunup da Kahramanmaraş ağzında farklı anlamda yaşayan sözlerden oluşmaktadır. Yani çalışmanın önemli bir bölümünü DS'de yer almayan söz

varlıkları oluşturmaktadır. Bu bağlamda DS'ye 175 yeni madde başı söz, DS'de halihazırda madde başı olarak yer alan 110 söz için de yeni alt anlamlar önerilmiştir.

- DS'de bulunmayan 175 söz varlığı unsuru içinde iş-meslek adları ve bunlara ait eylemlerle ilgili 44, hayvan adları ve hayvancılıkla ilgili 42, araç-gereç adlarıyla ilgili 29, bitki adlarıyla ilgili 20, vücut-organ adları ve bunlarla oluşturulan 11, zaman ifade eden 18, oyun adlarıyla ilgili 8, hastalık adlarıyla ilgili 3 söz bulunmaktadır.
- DS'de bulunup Kahramanmaraş ağızında farklı anlamda yaşadığı tespit edilen 110 söz varlığı unsuru bulunmaktadır. Bunların içinde araç-gereç adlarıyla ilgili 38, hayvan adları ve hayvancılıkla ilgili 27, iş-meslek adları ve bunlara ait eylemlerle ilgili 12, bitki adlarıyla ilgili 9, hastalık adlarıyla ilgili 6, vücut-organ adlarıyla ilgili 8, oyun adlarıyla ilgili 6, zaman ifade eden 4 adet söz yer almaktadır.
- Kahramanmaraş ve yöresi ağızı söz varlığında bugün ölçünlü Türkiye Türkçesinde bulunmayıp Eski Türkçe ve Eski Anadolu Türkçesi dönemlerine ait birçok söz bulunmaktadır: üznlük, annaç, ırılmak, koçmak, sokranmak... (Telli, 2021). Bu sebeple yöreye ait yapılacak söz varlığı incelemeleri önem arz etmektedir.
- Kahramanmaraş ve yöresi ağızı söz varlığı şüphesiz DS'de yer alan ve bu çalışma vd. yöre ağızına katkı sunmak amacıyla yapılmış çalışmalarda önerilen sözlerden ibaret değildir. Bu çalışmada DS'ye katkı olarak sunulan söz varlığından çok daha fazlası elimizde bulunmaktadır. Ancak tamamı bir makalede verilemeyecek kadar fazla olduğu için burada veremediğimiz söz varlığı bu çalışmanın devamı olarak başka bir makalede DS'ye katkı olarak sunulacaktır.

Kısaltmalar

DS: Derleme Sözlüğü

Kaynakça

- Akar, A. (2006). "Ağız Araştırmalarında Yöntem Sorunları". *Turkish Studies*, 1(2), s. 37-53.
- Atmaca, E.; Güzel, Ö. (2023). "Kumluca (Antalya) Ağızından Derleme Sözlüğü'ne Katkılar", *Selçuk Türkiyat Dergisi*, S. 57, s. 287-314.
- Buran, A. (1996). "Derleme Sözlüğüne Katkılar". *Türk Dili*, 535, s. 38-43.
- Demir, N. (1999). "Ağız Sözlükçülüğü", *Kebikeç*, Sayı 7-8, s. 67- 75.
- Aksan, D. (2004). *Türkçenin Söz Varlığı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Güvenen, E. (2018). "Derleme Sözlüğü'nden Hareketle Kahramanmaraş Ağızına Ait Bir Söz Varlığı Denemesi". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 7/4 2018, s. 2260-2272.
- Karahan, L. (2017). *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Telli, B. (2021). *Söz Varlığı Kahramanmaraş Ve Yöresi Ağızları*. Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (2009). *Türkiye'de halk ağızından Derleme Sözlüğü (6 cilt)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Çalan, İ. (2023). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eşik Şiiri Üzerine Bir İnceleme". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 592-604.

İbrahim ÇALAN*

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eşik Şiiri Üzerine Bir İnceleme**

An Analysis on Ahmet Hamdi Tanpınar's Poem Entitled "Threshold"

ÖZ


Modern Türk edebiyatının en önemli simalarından biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar, şiir, hikâye, roman, deneme, eleştiri gibi birçok türde önemli eser kaleme almıştır. Tanpınar, daha çok romancılığı ve edebiyat eleştirmenliği ile ön plana çıkarıldığı için bazı şiirleri ihmal edilmiş veya ayrıntılı tabli çalışmalarına konu edilmemiştir. Bu çalışmada şairin üzerinde yirmi yıl çalıştığı *Eşik* adlı şiiri, bütün eserleri ve sanat estetiği göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Onun Eşik şiiri üzerinde uzun yıllar boyu süren titiz çalışması, müşkülpesent tutumu, bu şiire atfettiği özel değer ile ilgilidir. Çalışmanın amacı; zaman, varlık, ölüm gibi olgular karşısında düşüncelerin dinî, mitolojik unsurlar, imge, sembol ve alegoriler ile dile getirildiği bu şiiri çözümlenektir. Böylece şiiri söylemekten ziyade susma işi olarak gören ve şiirin kapalı bir alem olmasını isteyen şairin düşüncelerine ışık tutmak amaçlanmaktadır. Şairin "eşik" kavramına yüklediği özel anlam, diğer eserleri göz önünde bulundurularak detaylandırılmış, şiirin kompozisyonunun ve şiirde kullanılan kelime kadrolarının, tema ve fikir ile olan paralelliği de ayrıca gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Eşik, zaman, imge, mitoloji, var oluş

ABSTRACT

One of the most important authors in contemporary Turkish literature is Ahmet Hamdi Tanpınar. He has written momentous works in multiple genres such as poems, stories, novels, essays and criticisms. While Tanpınar is primarily known for his novels and contributions to literary criticism, some of his poems have been overlooked and have not been the subject of in-depth analysis. In this study, the author's poem titled "Threshold" on which the poet has worked for twenty years was examined by considering his entire works and art aesthetics. His long-term study of the poem "Threshold" is related to the exclusive value he attributes to it, reflecting his fastidious attitude. This study aims to analyze the poem in which feelings and thoughts are expressed with religious, mythological elements, images, symbols and allegories in the face of phenomena such as time, existence and death. Thus, it was aimed to shed light on the poet's thoughts, who views poetry as a form of silence rather than a means of direct expression and wants poetry to be a closed world. In addition, the structure of the poem and the vocabulary used within the poem were explained in parallel with the theme and ideas.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, Threshold, time, imge, mythology, existence

* Arş. Gör. Siirt Üniversitesi, ibrahimcalan @live.com  ORCID: 0000-0001-6746-799X

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 10.04.2023 Kabul Tarihi: 23.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1280553

Giriş

Ahmet Hamdi Tanpınar, farklı türlerde vermiş olduğu eserler ile Türk edebiyatında müstesna bir yere sahiptir. Hikâyeci, denemeci, romancı, şair olması ve başta resim, müzik, mimarî olmak üzere birçok sahaya olan entelektüel merakı, eserlerinin içeriğini zenginleştirmiş, farklı yorumlarla analizine imkân tanımıştır. Tanpınar'ın çeşitliliği ve entelektüel birikimi, eserlerine türlü şekillerde yansımıştır. *Eşik* şiirinin tahlilini gaye edinen bu çalışmanın çıkış noktasını, Tanpınar'ın söz konusu zenginliği ve çeşitliliği oluşturur.

Romanlarında genel olarak kültür ve medeniyet dünyasında yaşanan değişimlerin birey üzerindeki etkilerini millet merkezinde aidiyet duygusu etrafında ele alan Tanpınar, şiirlerinde daha evrensel bir tutum sergiler. Bireyin iç dünyasındaki çok yönlü duygularını, var oluş meselesi karşısındaki endişelerini -*Eşik* şiiri özelinde göstermeye çalışacağımız üzere- semboller ve metaforlar ile göstermeye çalışır. Onun şairliğini romancılığından ayıran tutum burada gizlidir. Tanpınar, şiiri söylemekten ziyade susma işi olarak gördüğünden şiirini kapalı bir alem olarak tasarlamak ister. Diğer taraftan sustuğu şeyleri de hikâye ve romanlarında dile getirir (2013a: 320). Onun romancı ve şair kimliği arasındaki farkın temelinde söz konusu yaklaşım yatmaktadır.

Tanpınar'ın *Eşik* adında iki şiiri vardır. Bu şiirlerden ilkinin 1936, ikincisini ise 1949 yılında yayımlamıştır. İkinci şiir, ilkinin nazaran hacimli, imge ve muhteva yönünden daha zengindir. Bu çalışmada incelenecek olan şiir, onun “üzerinde yirmi yıl çalıştığı” (2014b:17) ikinci şiiridir. Tanpınar, bu şiirin Konya yıllarında Çin'e dair bir konferansta bulunurken kapı ile eşik arasında yer alan bir gözden ilham alınarak vücuda getirildiğini belirtir (2015:242). Yirmi yıllık uzun zaman zarfı, şiiri adeta tamamen imge ve sembollerden oluşan kapalı bir metne dönüştürmüştür. Şiirde yer alan her bir kelime, belirli bir amaç doğrultusunda titizlikle seçilmiş olup diğer kelimelerle birlikte zengin çağrışımlar yaratacak şekilde kullanılmıştır. Bununla birlikte şair, şiir karşısındaki müşkülpesent tutumundan ötürü günlüklerinde sık sık bu şiiri yeniden yazma isteğini belirtir. 1961 yılına kadar *Eşik* şiirine son hâlini verme çabası, bu şiirin poetik dünyasını ve sanat estetiğini yansıtmaya münasebetiyledir.

“Eşik” kelimesinin sözlük anlamına bakıldığında bu kelimenin mekân, coğrafya, müzik, mecaz ve psikoloji olmak üzere birçok bağlamda kullanıldığı öne çıkar (Türkçe Sözlük 1, 1998:735). Tanpınar, kelimenin sözlük anlamına bağlı kalmakla birlikte “eşik” kelimesini çok yönlü bir imge olarak sunma gayretindedir. Onun eserlerinde sık sık “eşik” kavramından hareketle düşüncelerini geliştirdiğini gözlemlemek mümkündür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde kahvehanede sürülen hayatın sürrealist, rüyayı çağrıştıran yönünü vurgulamak için “...Hakikaten buradaki hayat, asıl kapının dışında bir hayattı. Ve onu yaşayanlar, o şekilde, yani hiç içeriye girmeyi düşünmeden, yahut da bir ayakları daima eşikte, yaşıyorlardı.” (2014d: 141) açıklamasında bulunur. *Deniz* şiirinde eşik ve rüya atmosferi arasındaki münasebet “Ve hâlâ eşiginde yarım kalmış rüyanın” (2014b: 61) mısrasıyla dile getirilir. Benzer şekilde söz konusu münasebet, *Yavaş Yavaş Aydınlanan* şiirinde Ey eşiginde bir ânın / Durmadan değişen şeyler! / Baş ucunda her rüyanın... (2014b: 26) mısralarıyla kurulur. *Mahur Beste* romanında (2010:86,109,112,127,193) karanlığın eşiginde, merhametin eşigi, atlayamadığı ... eşigin üstü, ölümün eşiginde, hikmetin eşiginde örneklerinde görüleceği üzere “eşik” kelimesine durum tasvirleri için sık sık başvurulur. Benzer kullanımları *Aydaki Kadın* romanında (1987:43,58,187) Hayatın eşiginde, düşüncenin eşiginde, ömrünün ... eşiginde, ölümün eşiginde, trajedinin eşiginde örneklerinde gözlemlemek mümkündür. Bu kullanımlara hemen hemen aynı şekilde *Beş Şehir*'in çeşitli bölümlerinde de

tesadüf etmek mümkündür. Ortaya çıkan bu tablo, edebiyatın hangi türünde olursa olsun Tanpınar'ın “eşik” kavramından hareketle düşüncelerini geliştirme arzusunu göstermesi itibarı ile önem arz etmektedir. Ayrıca bu sonuç, vermiş olduğu eserler arasındaki zaman farkı hesaba katıldığında onun sanatında “eşik” kavramının istikrarlı bir şekilde kullanıldığını da göstermektedir. O, eşik kavramını iki boyut, farklı iki zaman dilimi ve dünya arasında bulunma durumunu ifade etmek için de kullanır. Bu durumun neden olduğu çeşitli duygular gerek hikâye ve romanlarında gerek şiirlerinde belirli derecelerde kendisine yer edinmiştir. Onun hayata bakışında, meseleleri ele alışında da büyük ölçüde eşikte bulunma hâlinin refakat ettiği bir yaklaşım dikkat çeker.

Okay (2017:26), Tanpınar'ın hayatında, fikir ve sanat anlayışında, hislerinde kendisini “eşikte bulmasını” kısmen Osmanlı imparatorluğu ile Cumhuriyet dönemi arasındaki kritik zamanda yaşaması ile açıklar. Tanpınar, içinde yaşadığı dönemlerin çalkantılı olaylarını ve bu dönemlerin ikiliklerini, şahsi bir tecrübe olarak sanatına nakledip bu nakil sürecini “eşik” kelimesi etrafında içinde varlık, zaman, din, mitoloji, medeniyet mukayesesi, sanat estetiği gibi çok yönlü, çok anlamlı bir şekilde işlemeye çalışmıştır. O, kendisini daima yenileşen eşikte konumlandırmaktadır (2015:243).

Tanpınar'ın özellikle şiirde tezini dile getirirken “kapalı âlemler” oluşturma gayretinde olması dikkat çeker. Nitekim, bir mektubunda şiirlerinin kapalı âlemler olması (2013:319-320) isteğinden söz eder. O, bu isteğin bir gereği olarak şiirde imge ve semboller ile anlamı olabildiğince belirsizleştirir. Bu çalışmada, onun söz konusu yaklaşım doğrultusunda kapalı bir âlem olarak yazdığı *Eşik* şiiri, çözümlenmeye ve şairin düşünce metodu kademeli bir şekilde ortaya konmaya çalışılacaktır. Şiir, hacim olarak üç sayfa kadar yer kapladığı için şiirin tamamını tek seferde vermek yerine mısraların bir kısmı verilip tahlil çalışmasında bulunulacaktır.

Eşik Şiirinin Tahlili

“Bu yekpare akış, durgun, derinden...
Her aynada yalnız kendi görünen
Bu yüz ve şifasız hüznü eşyanın
Kendi cevherinde mahpus bir ânın
Dağıttığı dünya hep yaprak yaprak” (2014b:67).

Eşik şiirinin ilk mısralarında varlığın iç ve dış (kozmetik), Henri Bergson'un tabiri ile homojen ve heterojen zaman karşısındaki durumu tasvir edilir. Şairin şiir ve sanat anlayışında Henri Bergson'un zaman ile ilgili görüşleri büyük bir öneme sahiptir (Tanpınar, 2013: 321). Onun buradaki yaklaşımı da Bergson'un “Süre'nin özü, akıp gitmektir. Gerçek olan şey, bu akıştır; intikal sürekliliğidir; değişikliğin kendisidir. Bu değişiklik, bölünemezdir” (1986: 11) görüşleri ile uyumluluk arz eder. Şiirde homojen ve heterojen zamanın özne üzerindeki etkisi, imge ve sembollerle anlatılır. Bu durum, *Zaman Kıvrıntıları* adlı şiirinde ben zamanı gördüm/İçimde dışımda sessiz çalışıyordu (2014b:76) şeklinde ifade edilmiştir. Dış zaman, durgun ve derinden yekpare akmakta, her şeyi yaprak yaprak dağıtmaktadır. Varlığın, dış zamanın yüzünü her aynada görmesi şifası olmayan hüznünün sebebidir. Çünkü özü, “ben”i bir “ân”a hapsedilmiştir ve onun da bu kaderi paylaşacağını hatırlatmaktadır. Bir “ân”a hapsedilen “ben” içte ve dışta bu zaman tarafından kuşatılmış olup ona tabidir. Öznenin zaman karşısındaki bu yaklaşım tarzını, *Huzur* romanında da gözlemlemek mümkündür. *Huzur*'da insanoğlu zaman içinde hapsolmuş, bununla birlikte zamanın dışına çıkmaya çalışan bir biçare olarak değerlendirilir. İnsanoğlu, onun geniş

ve yekpare akan nehrinde içindeki her şey ile birlikte akmak yerine onu dışarıdan seyretmeye çalışır (2014c, 44). İstirabın temelinde de ona dahil olmak yerine onu dışarıdan seyretme tercihi yatmaktadır. “Ayna” kelimesi, bu şiirde hayat ve ölüm gibi iki kavramı sembolize etmek için kullanılmıştır. Şiirin imge dünyasında aynanın bir yüzü hayat, diğer yüzü ise ölümdür. Ayna, bütün varlığı içine alan bir özelliğe sahip olduğu için şiirin öznesi hayata (aynaya) bakarken varlıklar üzerinde zamanın yüzünü görür. Bu durum, kendisinde iç çatışmayı meydana getirir:

“Bir uykudan bana tekrar dönenler,
İçimde, dışımda hep aynı çember!
Bin elmas parıltı oyun ve halka
Küçük ve hiç değişmez dalgalarla
Bende bana meçhul akşamlar yoklar!
Gülen ve gömülen gölge ufuklar
Acayip davetlerin rüzgârında
Her lâhza yine kendi sularında!...” (2014b:67).

Şiirin öznesi, iç ve dış zamanın döngüsel bir zamana tabi olduğunu idrak eder. “Bir uykudan bana tekrar dönenler” mısrası bu bağlamda şiirin anahtar ifadelerindedir. Burada eylemin sürekliliği, döngüsellliği “tekrar dönmek” olarak ifade edilir. Dikkat edilirse sonraki mısralarda “çember” ve “halka” kelimelerinin bilinçli bir tercih sonucu kullanıldığı görülür. Zira kullanılan kelimelerin zihinde oluşturduğu şekilsel özellikler, şiirin bütünü göz önüne alındığında ilerleyen paragraflarda daha açık bir şekilde görüleceği üzere verilmek istenen döngüsel zaman fikriyle uygunluk göstermektedir. Dolayısıyla çember ve halka kelimelerini, söz konusu düşünce tarzının bir sonucu olarak ele almak gerekmektedir. Zamanın döngüsellığının her şeyi kuşattığı ve şiirin öznesinin bu duruma tabi olduğu görüşü, içte ve dışta aynı çemberin bulunması ifadesi ile dile getirilir. Tanpınar’da (2015:242) deniz, ebediyet fikri ile birlikte insan ruhunun aynası olan büyük bir varlık olarak öne çıkar. Onun *Deniz* şiirinin kompozisyonu ile ilgili görüşlerinde bu durum, açık bir şekilde gözlemlenebilir. Adı geçen şiirde “Bin elmas parıltısı ve mahrem mırıltıdan” (2014b:61) mısrası ve bazı kelimeler ile bu şiir arasında bir benzerlik söz konusudur. *Eşik*’te zamanın “yekpare” akışını temsil eden küçük ve değişmez dalgaların akşamları yoklaması, özne üzerindeki tesirini vurgular. İleride daha detaylı görüleceği üzere “akşam” bu şiirin anlam dünyasında geçici olan varlığı temsil eder:

“Uzakta, aya çok yakın bir yerde,
Çılgın ve muhteşem harabelerde,
Büyük sükûtların fırtınası var.
Mermer duvarlarda kırılmış sazlar,
Çok genç uçuşunda ve hangi haşin
Yıldıza gülerek çarptığı için
Alnında bir siyah nokta geceden
Kovulanlar ışık bahçelerinden,
Bütün ayrılıklar hepsi orada
Bu çıplak, ümitsiz ve saf duada.” (2014b:67-68).

İç gözlemin yoğun olduğu mısralardan sonra “ben”in dikkati göğe yönelir. Çünkü bütün ayrılıklar orada başlamıştır. Bu noktada şiir, Kaplan’ın tabiri ile (1983:147) hayal ve rüya içinde yüzer. Şairin amacı da zaten bu türden bir atmosfer oluşturup düşüncelerini örtük bir şekilde genişletmektir. İmgelerin bolluğu ve oluşturdukları zengin çağrışımlar, dinî ve mitolojik yorumlamalara imkân tanımaktadır. Burada özne, ferdi trajedisinden sıyrılıp ayrılıkların başladığı

kolektif ıstırap kaynağına yönelir. Çünkü her şey orada başlamıştır ve şiirin sonunda da görüleceği üzere şiirin öznesi, oraya dönmeyi hakikate ulaşma, mutluluk ile özdeşleştirecektir. Bununla birlikte bu dönüş, belirli bir sürece bağlı olarak mümkün olacaktır:

“Ve bir kadın beyaz, sakın, büyülü
Göğsünde kanayan bir zaman gülü
Mahzun bakışlarla dinler derinde
Olup olmamanın eşiklerinde.
Garip telaşını, binlerce fecrin
Ocağında nezir güvercinlerin” (2014b:68).

Yahudilik, Hristiyanlık, İslamiyet gibi dinlerde ilk insan Adem ve eşi Havva'nın bir zamanlar cennette mutlu bir şekilde yaşadıklarına dair yaygın bir inanç hakimdir. Adem ve Havva'nın kendileri için bir imtihan unsuru olan yasak ağaca - meyveye meyletmeleri neticesinde cennetteki mesut hayatları sona ermiş, böylece yer yüzündeki gurbet hayatı başlamıştır. Yukarıda alıntıladığımız mısralarda kullanılan imgeler ve kelime kadroları, söz konusu inanışı hatırlatır. “*Büyük sükûtların fırtınası var*” mısrasında kullanılan “sükût” kelimesi ilk anlamda “sessizlik”i ifade etmek, diğer taraftan Adem ile Havva'nın cennetten düşüşünü çağrıştırmak için kullanılmıştır. Nitekim Tanpınar'ın şiirin alıntılanan kısım ile ilgili olarak mazi fikrini insanlığın yaşama, doğma telaşı ile birleştirme isteğinden söz etmesi, bu hükmü destekler niteliktedir (2015:247). “*Mermer duvarlarda kırılmış sazlar*” mısrasında ise sazlar kelimesinin kullanılması dikkat çekicidir. Zira Mevlana'nın ‘ney’ eğretilmesini Tanpınar, “saz” ile (Karadeniz 2016: 242) kurmaktadır. *Huzur* romanında Mümtaz'ın elbiselerini giyinmekteyken “İnsan denen bu saz parçası...” (2014c: 12) diyerek birkaç kez tekrarlaması, Tanpınar'ın “insan” ve “saz” arasında kurmuş olduğu münasebeti örneklemesi açısından dikkate değerdir. “Saz” kelimesi Doğu ve Batı edebiyatlarında metafizik yönü bulunan bir kelimedir. Bu bağlamda Pascal (2019:93), “insan, doğada nazik ve cılız bir sazdır, fakat düşünen bir saz” açıklamasında bulunur. Mısrada sazların kırık olarak tabir edilmesi, neyin tasavvufta insan-ı kamili sembolize etmesi düşüncesiyle ele alındığında Adem ile Havva'nın eylemine bir göndermedir. Kötü eylemin neticesi olarak insan-ı kamili temsil eden saz kırılmıştır. Işık bahçelerinden alında siyah nokta ile kovulma ifadesi ile cennetten düşüş hadisesi çağrışımı pekiştirilir. Yapılan eylemin uygunsuzluğu, siyah sıfatı kullanılarak nitelendirilir. Cenneti ve ölümsüzlüğü temsil eden “ışık bahçeleri”nden alınlarındaki siyah nokta ile ayrılmaları, hem işlenen suçun izi hem de artık ölümlü olduklarının işaretidir. Bütün ayrılıkların orada başladığı ifadesi, düşüş yani cennetten kovulma ile birlikte gurbet hayatı olarak değerlendirilen dünyadaki yaşamın kaynağını göstermektedir. Şiirde kullanılan imgelerin ve telkin edilen fikirlerin Mevlana'nın “Bu neyi dinle, nasıl şikâyet ediyor? Ayrılıklardan hikâye ediyor” (2011:4) beytinden mülhem olması muhtemeldir. Zira Tanpınar, *Beş Şehir*'in Konya bölümünde Mevlana'nın mesnevisinin baş tarafındaki on sekiz beyiti için şunları söyler:

“...Zevkimizin en halis tarafı olan Mevlevî musikîsi, dört âyini kadîmden, İtrî'nin Segâh âyinine ve Rast na'tına, III. Selim'in Suzidilâra'sına ve Dede'nin Ferâhfezâ peşrevine ve âyinine kadar hepsi henüz kendini denememiş fikir olarak bu on sekiz beytin **ezelî hasret sembolü olan neyindedir...**” (2014a: 89).

Alıntılanan pasajda şairin özellikle “ney”i ezeli hasret sembolü olarak değerlendirmesi dikkate değerdir. Şiirde de ölümsüzlüğü temsil eden bahçede yapılan eylemden dolayı sazlar, kırık olarak nitelendirilmişti. Bu eylem, ebedi olan yerden ayrılıp dünya gibi geçici olan bir yere gidişi ifade

ettiğinden ortaya çıkan sonuç gurbet olarak değerlendirilmişti. Pasajda da görüldüğü üzere şair, bunu hasret duygusu ile özdeşleştirmektedir. “*Bu çıplak, ümitsiz ve saf duada*” mısrası bir önceki mısra ile birleştirildiğinde, mısra da yer alan “çıplak” kelimesi Adem ile Havva’nın yaptıkları eylem neticesi çıplak kalmaları hadisesini çağırıştır.

Şairin *Raks* (2014b:62) şiirinde de beyaz bir kadının sonsuz varlığın eşliğinde bulunması tasvir edilmiştir. Alıntılanan mısralar, bazı yönleri ile adı geçen şiiri çağırştırmaktadır. Bununla birlikte yukarıdaki mısralarda göğsünde kanayan bir zaman gülü olan bir kadın tasvir edilmektedir. Yapılan tasvir, önceki ve sonraki mısralarla birlikte ele alındığında Havva’yı çağırştırır. Kanayan zaman gülü, kaybedilen ölümsüzlüğe, varlığa verilen sınırlı zamana, yeryüzündeki acılı hayata bir göndermedir. Çünkü artık yaşam, ölümlü bedene hapsedilmiştir. Bu beden ölümlüğünü, faniliğini en belirgin bir şekilde “kan” temsil ettiği için bu kelimeye başvurulmuştur. *Olup olmamanın eşiklerinde* mısrasında yer alan “eşik” kelimesini, mısradaki anlamını göz önünde bulundurup Bakhtin’in kronotop kavramından hareketle açıklayabiliriz. Bakhtin, eşik kronotopunun “yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşik ötesine adım atma korkusuyla)” (2020:322) bağlantılı olduğunu ifade eder. Bakhtin, Dostoyevski’den hareketle bu kronotopu şöyle açıklar:

“...kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir. Bu kronotopta zaman temelde ansaldır; sanki hiç süresi (duration) yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir.” (2020:322).

Alıntılanan pasajdan da anlaşılacağı üzere Bakhtin, “eşik kronotop”unu kriz, düşüş, diriliş, yenilenme, tecelli, kararların gerçekleşmesi gibi durumların merkezi olarak ele alır. Diğer bir deyişle bir insanın hayatının en belirleyici “an”larının mekân üzerinde gerçekleşmesini göstermeye çalışır. Havva’yı temsil eden kadının yapılmaması gereken eylemden ötürü mekânsal düşüş süreci başlamış bulunmaktadır. Dolayısıyla hayatının en önemli bu anının onun ve onun soyundan geleceklerin bütün hayatını değiştirmek üzere olduğu durum “olup olmamaların eşikleri” olarak nitelendirilir. Dikkat edilirse burada “eşik” kelimesi sadece mekânsal bir belirteç olarak kullanılmaz. “Eşik” anlamsal olarak mekân ile ilgili durumu gösteren bir zarftır. Ancak Tanpınar, tıpkı Bakhtin gibi “eşik” kelimesine zamansal bir işlev yükler ve bu kelimeyi zaman-mekân birlikteliğini öne çıkaracak şekilde kullanır. Bu minvalde söz konusu mısra da “eşik” tam bir kronotop örneği olarak karşımıza çıkar. Üstelik zaman-mekân birlikteliğinde var oluş probleminin göndermede bulunulur. Şiirin temel olarak var oluş problemini ele aldığı düşünülürse bu meselenin burada zaman-mekân birlikteliği ön plana çıkarılarak irdelenmesi daha anlaşılır olur. Çünkü, zaman şiirin başında yer alan mısralarda da görüleceği üzere mekân üzerinde yer edinen eşyaların/canlıların şifası olmayan hüznlerinin temel sorumlusudur. Gerçekdışı bir mekânı temsil eden aynada bile onun yüzü bulunmaktadır. Dolayısıyla söz konusu mısranın var oluş probleminin başlangıcına göndermede bulunarak bu problemi en yoğun şekilde ele aldığı görüşü dile getirilebilir. Bu hükmü makul gösteren bir örneği *Huzur* romanından alıntılatabiliriz. *Huzur*’da Mümtaz, var oluş problemini savaş ve ölüm üzerinden ele alır. Ölüm karşısındaki tavrını “bütün ıstıraplarım, orada, o eşikte bitecek...” (2014c:43) şeklinde dile getirir. Görüldüğü üzere her iki örnekte de “eşik” kavramına var oluşsal bir anlam atfedilir. Binlerce fecir, yeryüzünde geçirilmesi gereken günler ve insanlar olarak düşünülebilir. “Nezir güvercinler” tabiri, dinlerdeki adak anlayışını hatırlatır. Güvercinlerin adak olarak tanrıya sunulması geleneğine bazı inanç sistemlerinde (Güç, 2002) rastlamak mümkündür. İnanışa göre işlenen

günahtan arınmak için güvercinlerin adanması gerekmektedir. Şair, kullandığı bu imge ile ilk günaha göndermede bulunup bunu günahın kefareti olarak ele alır:

“Hülyam o kıvılcım ve kül yağmuru
Çırpınır bu beyaz mahşere doğru!
Ey hiç şaşmayan göz, büyük atmaca
Gölgesi güneşin üstünde uçan
Dişi kuyruğunda ebedî yılan,
Ve üstüste rüya!” (2014b:68).

Kıvılcım ve kül yağmuru hâlindeki “ben”, hayal ve rüya atmosferinde tasvir edilen durumları şahsi bir tecrübe olarak yaşamaya başlar, kendisi için sonsuzluğu sembolize eden beyaz mahşere doğru çırpınır. Şiir ile rüya arasında daima bir yakınlık bulunduğunu ifade eden şair (2013b: 345), oluşturduğu rüya atmosferine mitolojik unsurlar ve çağrışımlar serpiştirerek şiiri olabildiğince zenginleştirir. “*Ey hiç şaşmayan göz, büyük atmaca*” mısrası ile Mısır mitolojisinde yer alan Horus’a göndermede bulunulur. Atmaca, Horus’un en önemli sembolüdür (Biedermann, 1992:125). Şiirde atmacanın büyük sıfatıyla nitelendirilmesi, Horus’un (Pinch, 2003:120) fiziksel özellikleri ile de örtüşmektedir. Horus’un karakteristik özelliği ise gözüdür. Wedjat denilen göz “ilahi düzeni” (Pinch 2003 :120) temsil etmektedir. Bu şiirin eşikte bulunan “göz”den mülhem olduğu hesaba katıldığında şairin bu sembolü tercih nedeni şaşkıncı olmaz. Şair, diğer taraftan bu imge ile tekrardan yapılan eyleme ve bunun sonucuna göndermede bulunur. Benzer şekilde Carl Gustav Jung, “Mısırlıların, ruhun gözde meskun olduğunu düşündüklerini, simyada ise gözün, cennet olduğu” (1970: 73-74) açıklamasında bulunur. Bu açıklama da şairin “cennet”e telmihte bulunduğu görüşünü desteklemektedir. Bu yüzden söz konusu mısra, şairin duyguları ve düşünceleri ile mitolojik unsurlar arasında kurmuş olduğu münasebeti açık bir şekilde göstermesi itibarı ile önem arz etmektedir. Ahmet Haşim’in vefatından sonra onun yerine Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki sanat tarihi kürsüsünde estetik ve mitoloji dersleri (Orakçı 2003:12) verdiği bilinen Tanpınar’ın mitolojik sembolleri bilinçli bir şekilde kullandığı muhakkaktır. Bu semboller, onun vermek istediği mesajın en yoğun bir şekilde dile getirilmesine imkan tanır. “*Dişi kuyruğunda ebedî yılan*” mısrasında Mısır mitolojisinin bir diğer sembolü olan ve zamanın döngüsellikini ifade eden “Ourobos”’a atıfta bulunur. Ourobos, Mısır mitolojisinde kuyruğunu ısırarak kendini yenileyebilme gücünü, böylece her sonun bir başlangıç olabileceğini ifade eder (Pinch, 2003:89-90). Şair, şiirin bütününde bu düşünceyi, çeşitli şekillerde dile getirip döngüsel zaman anlayışına göndermede bulunur. Diğer taraftan mısrada “yılan” kelimesinin kullanılması da önem arz etmektedir. Yılan, inanışa göre Adem ile Havva’nın cennetten kovulmalarına neden olmuştur. Bu kelimenin kullanılması ile bir kez daha söz konusu eyleme göndermede bulunulur. “*Ve üstüste rüya!*” mısrası ile daha önce oluşturulan rüya atmosferi yoğunlaştırılmak istenir. Nitekim Tanpınar, bu şiiri için “Eşik rüya olmak için yazılmıştı” (2015: 247) açıklamasında bulunur. Onun diğer eserlerinde de rüya atmosferi oluşturma çabası ön plana çıkar. Şair (2013a: 321), *Ne İçindeyim Zamanın* şiiri ile ilgili olarak bu şiirin kozmos ile insanın birleşmesini naklettiğini, bu durumun bir çeşit içe dalma ve rüya hâli olduğunu ifade eder. Bu açıklama, *Eşik* şiirini ihtiva edecek şekilde genişletilebilir. Zira şiirde rüya atmosferi oluşturulması gayesine ilaveten döngüsel zaman anlayışı ile paralel olarak kozmik

unsurlar ve olaylar ön plana çıkartılmıştır. Adı geçen iki şiirde temel olarak meselenin zaman merkezinde ele alınması, bu bağlantının en temel noktasıdır:

“Bir ses yavaşça,
Bir ses, bin uykudan mahmur ve zengin
Zümrüt usaresi maviliklerin
Suların üstünde arar kendini
Yoklar, ömrün bütün sahillerini” (2014b:68).

Şiirin bütününde döngüsel zaman fikrinin dile getirildiğini ifade etmiştik. Bu türden bir fikir, doğal olarak tabiata doğum ve ölümlerin sonsuz bir tekrarda devam ettiği bir perspektif ile bakacaktır. Yukarıdaki mısralarda dile getirilen “bir ses”, var olan “ben”in tâ kendisidir. Varlığın konuşan “ben”i, ömrün sahilleri olarak nitelendirdiği yerlerde var oluş macerasını tecrübe eder ve kendini arar. Söz konusu mısralar, dar anlamda öznenin alegorik olarak da insanların hayat serüvenini, var oluş tecrübesini temsil eder. Daha önce Tanpınar’ın “deniz”i ebediyet fikri ile öne çıkardığını ifade etmiştik. Bu minvalde varlığın sularda kendini araması, ab-ı hayat örneğinde olduğu gibi sonsuzluğu arayışı olarak ele alınabilir:

“Çizgiler silinir, ufuk bir beyaz
Çin kâsesi olur, toprak, yosun, saz
Hep birden tutuşur, narin kemerler
Alevden sütunlar, altın, mücevher,
Ah bu çılgın yağma... Orman çatırdar
Ve çıplak aynası ufkun tekrarlar
Büyük masalını aydınlıkların
Elele bir oyun bugün ve yarın” (2014b:68).

Varlık bünyesinde yokluğu da barındırmaktadır. Şiirin öznesinin tabiattaki değişimi döngü olarak görmesi, kendisini doğarak var olanın ölecek yok olması fikrini götürür. Bu yüzden gölgesel üslup ile yok oluş sahnesi tasvir edilir. İlk iki mısradaki beyaz rengin kullanımıyla manzara soluklaştırılır, sonraki iki mısradaki ise atmosfere kızılık hâkim olur. Toprak, yosun, saz, kemerler, sütunlar, altın ve mücevher, bütün mevcudat zamanın yasası gereği tasvir edilen sahnede yok olurlar. “*Ve çıplak aynası ufkun tekrarlar*” mısrasında tasvir edilen hareket, bugünün ve yarının ele ele bir oyun olarak nitelendirildiği mısra ile anlamsal olarak birleşip devam fikrini ve döngüsellik ifade eder. Ayna imgesi bu şiirde fonksiyonel bir şekilde kullanılmıştır. Ayna, bu şiirin imge dünyasında bir yüzü hayat, diğer yüzü ölüm olan iki kavramı ifade eder. O, bir yüzü ile var ederken diğer yüzü ile yok eder ve bu hadise sürekli devam eder. Foucault’ya göre (2014:295) ayna, hem ütopya hem heterotopya olabilecek özelliklere sahiptir. Var olan bir şeyi bünyesinde, gerçekdışı bir mekânda gösterdiği için ütopya, diğer taraftan bünyesinde beliren görüntü yansıtılmış, orada bulunmayan bir şeyi gösterdiği için heterotopyadır. Ayna, kişiyi olmadığı yerde, yüzeyin ardında gerçekdışı bir mekânda gösterdiği için ütopyadır. Bununla birlikte, o kişi aynadan hareketle orada olduğunu göz önüne alıp halihazırda bulunduğu yerde olmadığını fark ettiği için heterotopya özelliği gösterir. Şiirde ufkun çıplak aynası iki şekilde yorumlanabilir. İlk olarak ayna, gerçekte var olan bir şeyin görüntüsünü bünyesinde oluşturur. Ancak gerçekdışı bir mekânda oluşan görüntü, bir illüzyondan başka bir şey değildir. Çünkü gösterilen şey ne fiziksel olarak orada bulunur ne de yansıttığı şeyin niteliğine sahiptir. Dolayısıyla ilk anlamında şairin dünyanın ve buradaki yaşamın yansıtılmış niteliğini göstermek istediği sonucuna varılabilir. Sonraki mısralarda “masal”, “oyun” gibi kelimelere vurguda

bulunularak gerçek olmayışına özellikle dikkat çekilir. Burada ayrıca ifade edilmesi gereken husus, ufkun ayna ile birlikte “tekrarlama” eyleminde bulunmasıdır. Ayna, yansıtıcı özelliği ile birlikte bünyesinde kendisine tekrarlayabilecek bir özelliğe sahiptir. İki aynanın belirli bir pozisyonda tutulması durumunda, içe içe sonsuz aynalar oluşmaktadır. İlgili mısra da aynanın bu özelliği ile benimsenen döngüsel zaman anlayışı arasında bir benzerlik kurulmuştur:

“Bütün pınarlara koştum cevap yok
Tekrar bana döndü her attığım ok” (2014b:69).

“Pınar” kelimesi ab-ı hayatı çağrıştıracak şekilde kullanıldığından şiirin öznesinin koşuşu/arayışı, insanlık tarihi boyunca destan ve masalarda gördüğümüz ölümsüzlüğü arayan kahramanları hatırlatır. Böylece şiirde ferdi bir ızdırap kolektif olanla birleştirilir. Atılan her okun “tekrar” özneye dönmesi, zamanın döngüselliklerinin farklı bir şekilde ifadesidir. Döngüsel zaman anlayışından farklı olarak lineer zaman anlayışına göre kâinata düzenden düzensizliğe doğru bir gidiş söz konusudur. Fizikte “entropi” olarak nitelendirilen bu durum, zaman oku kavramı ile ifade edilir. Dolayısıyla alıntılanan mısra, zamanın lineer olmadığı fikrini ihtiva eder ki şiirin bütününde bu yaklaşım ön plana çıkartılır. Hayatın düzenden düzensizliğe gitmediği, var oluş ve yok oluşların tamamlayıcı bir sürecin parçası olduklarına dikkat çekilir. Bu süreç, döngüsel olarak ebediyen tekrarlanır:

“Her çığlık önümde tutuştu, yandı
Tahtayı kurt oydu, taş yosunlandı,
Yabanî otlarla örtüldü duvar...
İlhamlı çehresi hilkaatin sular
Kaç kere değişti önümde böyle,
Birbiri ardınca gün ve mevsimle...
Ve kaç kere bahar güldü derinde
Güllerin kanayan bekâretinde” (2014b:69).

Alıntılanan mısralarda zamanın sürekliliği, tabiattaki değişken hareketin tasviri ile ifade edilir. Günlerin, mevsimlerin değişimine ve onların eşya üzerindeki tesirlerine yöneltmiş bu yakın dikkat, döngüsel zaman anlayışının bir gereğidir. Nitekim zamanın lineerliği, insanın faaliyet ve hareketlerinden gelir. Oysa döngüsellik tabiatta günlerin, gecelerin, mevsimlerin vb. döngülerinden (Lefebvre, 2004: 8) meydana gelir. Bu bağlamda, gözlemin insana ait durumlardan ziyade tabiat üzerine yoğunlaşması öznenin “ben”inin kozmik döngüyle, kozmosla olan münasebetinden kaynaklanır. Bu yüzden odak noktası, insani olan durumlardan ayrılıp tabiata yoğunlaşır. Şair, amacına uygun olarak da zamanı hızlandırır, zamanın madde üzerindeki tesirini ve yaşanmışlığını, zaman sıçramasına başvurarak göstermeye çalışır. Bu yüzden tahta oyulur, taş yosunlanır, otlar büyür, gün ve mevsimler art arda değişir. Daha önce “*göğsünde kanayan bir zaman güli*” ifadesiyle dile getirilen mukadder zaman fikri, tekrar gül imgesi etrafında ancak yaşanmışlık duygusuyla birlikte verilir:

“Taze gülüşüyle toprağın suyun...
Tılsımlı kadehi her susuzluğun
Ey şafaktan, sırdan, arzudan hayâl
Yıldızların bize ördüğü masal” (2014b:69).

Önceki mısralarda pınar kelimesi etrafında dile getirilen hayat fikri, susuzluk nitelemesiyle pekiştirilir. Şiirin ilk mısralarında haşin bir yıldızla çarpılmak düşüşü, yani yeryüzündeki hayatın kaynağını ifade etmek için kullanılmıştı. “Yıldızların bize ördüğü masal” mısrası ile aynı düşünce

tekrar ele alınır. Dikkat edilirse şiirdeki bazı kelimelerin şiirin kompozisyonuna ve ana fikrine uygun olarak tekrar edildiği görülür. Bu tercih, verilmek istenen zamanın döngüselligi mesajı ile uyumluluk arz eder. Şiirin öznesi hayatın kaynağı olarak yıldızları göstermektedir. Bazı bilim çevrelerince (Sagan, 1975: 149) insan vücudunu meydana getiren atomların, hayatın en temel öğelerinin çoğunun yıldızlarda oluştuğu iddia edilmektedir. Tanpınar'ın yaşadığı dönem göz önüne alındığında söz konusu düşünceyi ifade ettiğini söylemek pek muhtemel değildir. Onun astronomik unsurlar karşısındaki yakın dikkatini, çocukken babasının memuriyeti dolayısıyla bulunduğu coğrafyalarda göğü gözlemleyebilmesine dayandırmak daha makul görünmektedir. Şair, muhtemelen çocuk yaşta hayal dünyasını şekillendiren izlenimleri ileride metafizik düşünceleri ile harmanlayıp vermiştir:

“Kaç kere yarattım tenhada seni
Beyaz kollarını, sıcak buseni...
Bakışın, gülüşün, neş'en ve hüznün
Ay altında bir gül nağmesi yüzün...” (2014b:69).

Alıntılanan mısralarda muhayyel bir kadının hayallerle yaratılmaya çalışılması (Kaplan, 1983: 152) söz konusudur. Muhayyel kadının tasvirini içeren mısralar, şairin imge dünyasında önemli bir yere sahip “gül” imgesi ile taçlandırılır. Şair, şiirin sonunda burada yarattığı muhayyel sevgilisini kendisi ile birlikte asıl hakikati temsil eden geceye davet edecektir:

“Evet çok bekledim, kaç kere hazan,
Dinç atlar koşturdu boş ufuklardan
Yeleler alevli, ağız köpüklü,
Bulutlar bir kanlı hiddetle yüklü
Geçtikçe batıya doğru önümden
Zâlim ümitlerle ürperirdim ben,
Duyardım her an uzlette bir yeni
Âlemin yıkılıp devrildiğini
Çılgın mahşerinde ses ve renklerin...
Benden sor sırrını mesafelerin
Benden sor ve benden dinle akşamı...
Rabbim bu sonsuzluk ve onun tadı...” (2014b:69-70).

Muhayyel kadının yokluğunun meydana getirdiği duygusal çatışma, zaman kavramı ile birlikte işlenir. Önceki mısralarda antropomorfik bir yaklaşımla bahar alegorisi etrafında dile getirilen dinamik zaman, kaçınılmaz olarak “her mevsimin bir sonu vardır” düşüncesini de bünyesinde barındırır. Dolayısıyla bahar, yerini hazana bırakır. Süreklilik fikri, bulutların batıya doğru geçmesi ile ifade edilir. Bu duruma uygun olarak şiire dramatik atmosfer hâkim olur. Zira şairin münzevî “ben”i, bulutların bir kanlı hiddetle yüklü olduğu sahnede âlemlerin yıkıldığını hisseder. Ancak bu durumun bir döngü olduğunu algıladığında sonsuzluktan haz duyar. Akşam, gündüze ait diğer unsurlarla birlikte ileride de görüleceği üzere bu şiirde gece karşısında olumsuzlanmıştır. Bu şiirin anlam dünyasında akşam, ızdırabın kaynağı, aldatıcı dünya hayatını, gece ise huzur verici hakikati temsil eder:

“Bir ses yavaşça der, bırak yalvarsın,
Hayat bu kapıda... ne çıkar varsın,
Nakışlar gülmesin beyaz taşında
Ölüme benzeyen bu susuzluğun
Çağlayan hayaller yeter başında...”

Bir fikir, bir şekil dalında olgun
Bu ağır sallanan hazan meyvası,
Gurbet, mendillerin çırpınan yası,
Yüzler ki bir uzak müjdeye benzer,
Her türlü ışığa kapanmış gözler,
Her şey, hepsi, gülen, susan, kamaşan
Rengiyle toplanır bende ve akşam
Rüzgârla tarumar, mevsimle sarhoş
Gelir ta kalbimde düğümlenir...” (2014b:70).

Izdirabın kaynağını tespit eden şair, bu durumu ölüme benzeyen susuzluk olarak ele alır. Hatırlanacağı üzere şair, aynı susuzluğu daha önce pınarlara koşmak ifadesiyle anlatmaya çalışmıştı. İlk mısralarda örtük bir şekilde hissettirilen gurbet hayatı fikri ise alıntılanan mısralarda açık ve kuvvetli bir şekilde dile getirilir. Özellikle gurbet ve mendil kelimesi ile bu fikir vurgulanır. Bu şiirin anlam dünyasında yaşanan hayatı temsil eden akşam, mevcut her yönüyle şair için hüznün kaynağıdır. Şiirin geneline de bu hüznün duygusu hâkimdir:

“Boş...
Boş ve ümitsizdir akşamın hüznü
Bu تنها çeşmede bir an yüzünü
Seyredenler altın sazlar içinde
Ruh muammasının ürperisinde
Kaybolmuş sınırlar kendilerini...” (2014b:70).

Şiirin öznesi, alegorik olarak dünya hayatını temsil eden akşamın hüznünü boş ve ümitsiz bulur. Çünkü akşam, asıl hakikatten alıkoyar. Bu şiirin imge dünyasında aynanın bir yüzünün hayat, diğer yüzünün ise ölüm olduğunu ifade etmiştik. Hayatı تنها çeşme olarak tavsif eden özne, çeşmedeki suyun yansıtıcı özelliğini ayna olarak ele alıp bu yalnız aynada kendilerini seyredenlerin kendilerini kaybolmuş sandıklarını belirtir. Çünkü aynanın diğer yüzüne, yani ölüme bakmayı ihmal etmişlerdir. Bu yaklaşım, hayatın ve ölümün doğal bir sürecin, döngünün parçası olduğu fikrini ihtiva etmektedir. Hayat ve ölüm, varlığın tamamlayıcıları olarak bu süreçte yer almaktadırlar:

“Bırak bu tesadüf bahçelerini...
Hakikat çok uzak, karanlık, derin
Bir dille konuşur, büyük köklerin
Toprakla ezelden karışmış dili!
Geceyle ölümdür asıl sevgili
Bu ikiz aynada toplanır yollar
Karanlık yaratır, ölüm tamamlar.” (2014b:70-71).

Işık bahçelerinden (cennetten) kovulanlar tesadüf bahçelerinde (dünyada) hakikate ulaşamamaktadırlar. Oysa şair hakikati, şiirin bütününde fark edilebileceği üzere acı bir şekilde tecrübe etmiş, öğrenmiştir. Hayat ve ölüm; yani şiirin anlam dünyasında gece ile ölüm, asıl sevgilidir. Benzer yaklaşımı, *Huzur* romanında gözlemlemek mümkündür. *Huzur*'da (2014c:44) insanın yekpare ve mutlak olan zamanı, ölüm ve hayatı ikiye ayırması durumu, ıstırabının kaynağı olarak gösterilir. Bu şiirde de vurgulanan hayatın ve ölümün yekpare akan zamanın bir parçası olduğu görüşüdür. Önceki paragrafta şairin çeşmedeki suyun yansıtıcı özelliğini ayna olarak ele aldığını ve bunu تنها kelimesiyle nitelendirdiğini görmüştük. “*Bu ikiz aynada toplanır yollar*” mısrasında ise öğrenilen hakikat sayesinde ayna, yalnız olarak değerlendirilmez. Zira aynanın bir

yüzü hayat, diğer yüzü ise ölümdür. Karanlık olan taraf hayatı yaratırken, ölüm tarafı ise yaratışı tamamlar. Böylece her varlık nihayetinde sevgilisi ölüme, yani geceye kavuşmuş olur. Bu yaklaşım tarzında, Mevlana'nın ölümü "dügün gecesi" olarak telakki etmesinin dolaylı tesiri gözlemlenmektedir. Gecenin akşama tercih edilmesi, söz konusu yaklaşımın bir neticesidir:

"Kaçalım seninle biz de geceye
Ölümün kardeşi saf düşünceye...
Yeter büyüüne aldandığımız
Güneşin... biraz da yalnızlığımız
Kendi aynasında gülsün, gerinsin
Güvercin topuklu sükût gezinsin." (2014b:71).

Yukarıdaki mısralarda ise şair muhayyel kadını, kendisi ile geceye davet eder. Çünkü gece, hüznün kaynağı akşamdan farklı olarak tamamlayıcı bir unsurdur. Güneşin aldatıcı büyüü ve ışığı, bu sürecin önündeki en büyük engeldir. Şairin sevgilisini geceye davet etmesi, gece ile ölüm arasında kurulan sevgili olma durumuyla yakından ilgilidir. Tanpınar, günlüğünde bu şiirin son kısmına hakim havanın doğrudan sevdiği kadından geldiğini ifade etmiştir (2015:285).

Hatırlanacağı üzere ışık bahçeleri (cennet) olarak nitelendirilen yerden bir gece vakti kovulma eylemi gerçekleşmişti. Dolayısıyla geceye yönelme, bir zamanlar mesut olarak yaşanan yere, hakikate dönmeyi ifade eder. Bu tercih, şiirin bütününde dile getirilen döngüsel zaman fikri ile de uyumluluk arz etmektedir. Nitekim her şey, döngü dahilinde muhakkak bir zamanlar bulunduğu noktaya gelecektir. Şaire göre kâinata bir döngü vardır. Bu döngü ile varlıklar tamamlanırlar. Var oluş ve yok oluşlara bu perspektiften bakan bir anlayış, metafizik endişeden sıyrılır ve hakikate kavuşur. Nitekim Tanpınar (2015:248,251), bu şiiri, ölüme rıza göstererek hayatın fethi olarak değerlendirir. Bu yaklaşımın temelinde idealin ve ölümün mutlak surette aynı olduğu fikri yatmaktadır. Bu türden bir yaklaşımın sonucu olarak varlığın yalnızlığının ve mecalsizliğinin neden olduğu trajedi ortadan kalkmış olur.

Sonuç

Tanpınar *Eşik* şiirinde; zaman, varlık, ölüm gibi olgular karşısındaki düşüncelerini dinî, mitolojik unsurlar, imge, sembol ve alegoriler ile dile getirmiştir. Tanpınar'ın söz konusu unsurları dikkatli bir şekilde şiire serpiştirmesi ve şiir karşısındaki bir ömürlük müşkülpesent tutumu, bu şiirin ilhamdan ziyade yoğun bir çalışmanın, emeğin ürünü olduğunu gösterir. Bu şiir, adeta sanatının ve hayat ile ilgili görüşlerinin özel uygulama alanına dönüşmüştür. Şiirde çeşitli fikirler ve duygular, en yoğun ve öz hâlleri ile çoğunlukla "kapalı" bir şekilde dile getirilmişlerdir.

Şiirdeki psikolojik çatışma, var oluş tecrübesini yaşayan öznenin sınırlılığının farkına varması ile meydana gelir. Bu durum, hüznün ve ıstırap kaynağı olarak değerlendirilir. Ancak özne, hayat ve kâinata var oluş ve yok oluşların sonsuz bir döngüde tekrarlandığı bütünlük ve devam fikri ile yaklaşınca hüznün ve ıstırap duygusu, yerini mutluluğa bırakır. Hakikatin farkına varan şair, sevgilisini kendisi ile birlikte hakikate davet eder. Şiirin başlığının şairin sanat estetiğinde ve hayat görüşünde önemli bir yere sahip olan "Eşik" kelimesinden seçilmesi, ortaya çıkan sonuç ile ele alındığında anlamlıdır. Bakhtin, "eşik kronotopu"nu "krizler, düşüşler, dirilişler ve yenilenmeler" gibi hayatın dönüm noktalarını ifade etmek için kullanır. Tanpınar'ın eserlerinde "eşik" kelimesinin kullanımı, Bakhtin'in yaklaşımı ile paralellik arz eder. Şiirde de şiirin öznesi, söz konusu duygu durumlarını tecrübe eder ve nihayetinde hayatı, var oluş ve yok oluşların doğal bir sürecin neticesi olarak sonsuza kadar tekrarlanması olarak ele alır.

Şiirin kompozisyonu ve şiirde kullanılan kelime kadroları, benimsenen/telkin edilen fikirler ile paralellik arz eder. Toplam yedi bentten oluşan şiirin ilk iki bendi fikirlerin hazırlayıcısı konumundadır. Sonraki bentlerde ise şiir, benimsenen zaman fikrine uygun olarak var oluş-yok oluş döngüsü ile devam eder. Bu durum, Tanpınar'ın bilinçli olarak muhteva ile şekli birleştirme çabasını göstermesi itibarı ile önem arz etmektedir.

Kaynakça

- Bahtin, M. (2020). *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bergson, H. (1986). *Düşünce ve Devingen*. İstanbul: MEB Yayınları
- Biedermann, H. (1992). *Dictionary of Symbolism*. New York: Facts on File.
- Güç, A. (2002). Kurban. Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. C:26. (433-435). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jung, C. G. (1970). *Mysterium Coniunctionis, Collected Works of C.G. Jung*. Volume 14. Princeton, N.J. : Princeton University.
- Kaplan, M. (1983). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Karadeniz, A. (2016). "Huzur'un Saz Parçaları". *Ârafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar* (eklerle 3.baskı) içinde (242-248). Hece. S. 61. Ankara: Hece Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (Çev. Stuart Elden, Gerald Moore). Wiltshire: The Cromwell Press.
- Mevlânâ Celâleddîn Rûmî. (2011). *Mesnevî-i Şerîf Şerhi*. (Çev. Ahmed Avni Konuk). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Okay, M. O. (2017). *Bir Hülya Adamının Romanı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Orakçı, C. (2003). *Ahmet Hamdi Tanpınar*. (1. Baskı). Ankara : Alternatif Yayınları.
- Pascal, B. (2019). *Düşünceler*, çev: Fethi Yücel, Ankara: Fol Yayınları.
- Pinch, G. (2003). *Handbook of Egyptian Mythology*. ABC-CLIO.
- Sagan, C. (1975). *The Cosmic Connection An Extraterrestrial Perspective*. New York:Dell Publishing.
- Tanpınar, A. H. (1987). *Aydaki Kadın*. (1. Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2010). *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2013a). *Tanpınar'ın Mektupları*. (5. Baskı). (Haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2013b). *Yaşadığım Gibi*. (6. Baskı). (Haz. Birol Emil). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2014a). *Beş Şehir*. (33. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2014b). *Bütün Şiirleri*. (15. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H.(2014c). *Huzur*. (24. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2014d). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. (24. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*. (Haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türkçe Sözlük 1. (1998). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2023, Cilt 7, Sayı 2

Atf/Citation: Eraslan, M. (2023). "Orhan Veli Kanık Şiirlerinde "Sözlü İroni", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 7(2), s. 605-620.

Musa ERASLAN*

Orhan Veli Kanık Şiirlerinde "Sözlü İroni"***

"Verbal Irony" in Orhan Veli Kanık Poems

ÖZ


İroni, söylenen bir sözün kendisinden başkaca anlamlarını çağrıştıran, daha çok nesnesi edindiği muhatabını eleştirmeye veya alaya almaya odaklanan, çoğunlukla mizahla sentezlenen bir söylem türüdür. Birçok yapıma şekli olsa da ironi, daha çok söylemin tersini kastetme, eleştirel ve alaysamalı öteki anlamını ima etme esasına göre işler. Gündelik yaşamda ve edebî eserlerde sıklıkla örneklenen bu işleyiş, kuramsal açıdan "sözlü ironi" olarak adlandırılır. Türk edebiyatında öteden beri mizah düzleminde değerlendirilen ironi, Türk edebiyatının özellikle Cumhuriyet'ten sonra kendini fazlasıyla belli eden bir söylem şekli olarak belirir. Etrafında şekillendiği mizah ve hicivden, net ve keskin çizgilerle ayrıştırılabilmemesinin mümkün olmadığı ironi, Garip hareketinin öncü ismi Orhan Veli'nin şiirlerinde, bilinçli ve yoğun biçimde kullanılır. Kendini ve sıradan insanın basit yaşamını şiirlerine mizah ve ironiyi şiirinin karakteristiği yapma isteği Orhan Veli'yi Türk şiir geleneğinde özgün bir yerde konumlandırır. Bu makalede Orhan Veli'nin şiirlerinde sözlü ironinin izi sürülecek ve kullanım şekli üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: İroni, sözlü ironi, Türk edebiyatı, şiir, Orhan Veli Kanık.

ABSTRACT

Irony is a type of discourse, mostly synthesized with humor, that evokes other meanings of a spoken word, focuses on criticizing or mocking its interlocutor. Although there are many ways of doing it, irony works on the basis of meaning the opposite of discourse, implying the meaning of the critical and sarcastic other. This process, which is frequently exemplified in daily life and literary works, is theoretically called "verbal irony". Irony, which has long been evaluated on the level of humor in Turkish literature, appears as a form of discourse that started to form its own boundaries, especially in the Republican phase of Turkish literature. Irony, which cannot be separated with clear and sharp lines from the humor and satire it is shaped around, is used consciously and intensely in the poems of Orhan Veli Kanık, the pioneer of the Garip movement (I. New). Orhan Veli Kanık's desire to make humor and irony characteristic of his poetry is an important factor in this being the case. As a matter of fact, the shocking and interesting aspect of Orhan Veli's poetry in the Turkish poetry tradition stems from this. In this study, in which the traces of verbal irony are traced in the context of Orhan Veli Kanık's poems, it is seen that the poet prefers ironic expression in many of his poems, and these are especially concentrated around verbal irony.

Keywords: Irony, verbal irony, Turkish literature, poetry, Orhan Veli Kanık.

* Dr, Milli Eğitim Bakanlığı, Sıddık Demir Anadolu Lisesi, ermusa40@hotmail.com  ORCID: 0000-0003-0828-4848

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 07.06.2023 Kabul Tarihi: 21.10.2023 Yayın Tarihi: 26.10.2023 DOI: 10.31465/eeder.1311192

Giriş

Bir sözün veya ifadenin kendisinden başkaca bir “şey”i, “öteki anlam”ını, işaret etmesi düzleminde işleyen ironi, daha çok alay ve eleştiri amacıyla kullanılan bir söylem/anlatım şeklidir. Söyleme yoğunluk, canlılık ve cazibe katan, bu yönüyle de bir tür söz hüneri olan ironi, *Türkçe Sözlük*’te “1. Gülmece, 2. Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle olayla alay etme” (Akalın, 2009: 980) olarak tanımlanır.

Retorik açıdan ironi, Antik Çağ filozoflarından Sokrates’le özdeşleşen bir anlatım unsurudur. Bu yönüyle felsefik bir temele oturan ironi, bir tür akıl yürütme yöntemi olarak diyalektik felsefede itibar edilen bir söylem/anlatım aracı olarak görülür. Türkçede “alaysılama” sözcüğüyle de karşılanan ironi için Sokrates etrafında geliştirilen tanımlama ise şöyledir: “İnceden inceye alay etme; (Sokrates’te) kendisinin bir şey bilmediğini öne sürüp sorular sorarak karşısındakinin bir şey bilmediğini ortaya çıkarma” (Akarsu, 1975: 15). Görülüyor ki bu tanım, ironistin muhatabıyla alay etmesine ve cehalet taslayarak karşısındakinin bilgisizliğini yüzüne vurmasına odaklanır. Ancak yaşamın hemen her alanında gözlenen ironinin kavram haritası, bu iki özellikle sınırlandırılmayacak kadar geniştir.

İronin kendisine müracaat edildiği sahalardan biri de hiç şüphesiz edebiyattır. Özellikle edebî eserlerin yaratımında yararlanılan estetik bir söylem şekli olan ironi, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*’nde şöyle tanımlanır:

“Alaysama, ince alay, özel alay/ciddi bir tavırla söylendiği halde alay olduğu belli olan/sezilen acımasız söz. (...) Yaşanan saçmalıkların, karşıtlıkların daha etkili ve vurucu bir şekilde anlaşılmasını sağlamak amacıyla, asıl anlamın gizlenerek bütün bunların doğal bir olaymış gibi anlatılmasıdır” (Karataş, 2011: 290).

Biçimsel ve biçimsel bir yapı taşı olarak edebî ürünlerde sıklıkla kullanılan ironi, öykü ve roman gibi anlatmaya bağlı metinlerin kurgusal yapısında aktif bir rol üstlenerek olay ve durumlara dikkat çekerken şiir gibi coşku ve heyecanı dile getiren yazımsal ürünlerde ise daha çok söyleme odaklanan sanatsal bir ifade tercihidir.

İroni, söylenen sözün kendisi dışındaki bir kavrama, çoğunlukla da karşıt bir anlama odaklanır. Bu haliyle ironik söylem, özünde gizil bir kasıt/hedef taşır. Bu yüzden ironiyi belirli bir kalıba sokmak güçtür. Nitekim sayısız ironi tanımı yapılabilmesi de ironinin bu kaygan ve kabına sığmayan keline özgü yapısından kaynaklanır. Zira ironi, “açıkça bir şey söylemek, fakat gizliden gizliye işin aslının öyle olmadığını hatta söylenenin tam aksi olduğunu ima etmektir” (Taşdelen, 2007: 54).

Bu çalışmada birçok ironi türünü örnekleyen dizeler kaleme alan Orhan Veli Kanık’ın şiirleri, sözlü ironi bağlamında incelenecektir. Şairin şiirleri ekseninde çeşitli bağlamlarda daha önce yapılmış birçok çalışma yapılmasına rağmen sözlü ironi merkezli spesifik bir çalışma yoktur. Nitekim bu makalede ironinin kavramsal boyutuna değinilen bu bölümden (Giriş) sonra Orhan Veli Kanık’ın şiirleri kuramsal çerçevesi çizilen sözlü ironi etrafında incelenecektir. Teşekküründe çeşitlilik arz eden sözlü ironinin birçok alt türü vardır. Ancak Orhan Veli’nin şiirlerinde izi sürülen bu ironinin “abartma ironisi” ve “küçültme ironisi” etrafında kümelenmesinden ötürü çalışmamızda sözlü ironi bu iki başlık altında ele alınacaktır.

1. Orhan Veli Kanık Şiirlerinde Sözlü İroni

Türk edebiyatında Garip olarak bilinen şiir hareketinin önderi olan Orhan Veli Kanık, kaleme aldığı mizahî ve ironik şiirlerle dikkat çeken isimlerdendir. 1941 yılında arkadaşları Oktay Rifat Horozcu ve Melih Cevdet Anday’la çıkardıkları bir şiir kitabı olan *Garip*, aynı zamanda Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında geleneksel şiir anlayışına başkaldırı özelliği gösteren bir hareketin de adı olur. Sıradan insanı konu edinen Garip, bayağılık olarak gördüğü “şairane” söyleyişten uzak, basit, yapmacıksız, süsten ve sanattan uzak bir şiir anlayışını temsil eder.¹ Bu haliyle geniş sanat ve okur kitleleri tarafından gerçekten “garip” karşılanan bu şiir hareketi, mizah ve ironiyi yoğun şekilde kullanmasıyla da dikkat çeker.

Bir söylem ya da durumun genellikle özü ile çatışma halinde olduğu gözlenen ironi, Orhan Veli şiirlerinin temel yapı taşlarındandır. Birçok şiirinde yaşama karşı kayıtsız bir tavır takınan şairin, aslında bu kayıtsızlığın ardına gizlenen protest bir duruş vardır. Şiirlerinin karakteristiği olan bu ironik duruş, kimi zaman kendi sanat anlayışını muhafaza etmek adına ortaya konulsa da karşısında/savaşımında olunan sanat anlayışına bir taarruz olarak da anılmalıdır. Nitekim “ironik söylemin hâkim olduğu çoğu şiirinde Orhan Veli, hem geçmiş sanat anlayışlarına bir karşı duruş sergiler hem de yöneltilen eleştirileri bertaraf etmeye çalışır” (Evis, 2023, 100). Ancak son dönem şiirlerinde ironik bakışını topluma çeviren şairin, Garip şiirinin müdafaasından ziyade içinde bulunulan devre ve bu devrin kimi sosyal, siyasal ve ekonomik meselelerine odaklandığı görülür.

Orhan Veli Kanık şiirinde en çok gözlenen ironi türü, Batı literatüründe “verbal irony” sözcüğü ile karşılanan “sözlü ironi”dir. Türkçede söz ironisi, sözel ironi olarak da adlandırılan bu ironi, bir konuşmada ya da metinde genellikle söylenenle düşünülenin/kastedilenin karşıtlığı esasına dayanır. Bir başka deyişle sözlü ironi, yüzeysel anlamla içsel (asıl) anlamın çatışması durumudur. “Sözel ironi, tek bir anlamın dile getirildiği ama farklı, çoğu zaman da buna karşıt bir anlamın amaçlandığı konuşma biçimidir” (O’Conner: 2009, 59).

Muhatabı için alımlama zenginliği sunan sözlü ironi, anlamsal açıdan örtük ve kapalıdır. Tepkisini doğrudan iletmek istemeyen insanların duygu ve düşüncelerini aktarım yoludur. Bu tür yola başvuran kişi, ifadesine kattığı muğlaklıkla konuşmayı veya yazıyı anlamsal açıdan zengin kılar. Bu açıdan sözlü ironi, yaratıcısı/ironist için bir ihtiyacı ifade eder. Zira insanın “ironik konuşma” gibi bir gereksinimi vardır ve bu ihtiyacı sözlü ironi karşılar. Yaşam karşısında bireyin içine düştüğü çıkmazlar ve ona duyulan tepkiler örtük biçimde dile getirilmek istendiğinde sözlü ironiden bahsedilebilir (Tuğluk, 2019: 109). Bu nedenle bu tarz ironik önermeler, bağlama göre anlam kazanır. Nitekim “biri, yağmur fırtınasını seyrederken arkadaşına ‘Harika bir gün değil mi?’ dediğinde bu önerme ancak ironik anlamda anlaşılabilir olur” (O’Conner, 2009: 60).

Sözlü ironinin hem yapılandırılışı hem de muhatabınca alımlanması kolaydır. Bunda söylemin bağlamı etkili olur. Sözlü ironinin teşekkülünde, “bağlam”ın önemine dikkat çeken Adnan Ergün bu durumu şöyle izah eder:

“Düz ve tek anlamlı bir ifade ile başka bir anlamın ima edilmesiyle yapılan ironidir. Bu tür ironide çok anlamlılık ifadedeki kelimelerin çift anlamlılığıyla, sembolik kullanımlarıyla sağlanmaz, ifade bağlam sayesinde ironik değer kazanır, içinde barındırdığı çelişkiden ve önceden verilen ipucundan hareketle kavranır” (2019: 29).

¹ Garip poetikası için bkz.: (Kanık, 2016: 20-30)

Philippe Hamon'un "yerel/klasik ironi" şeklinde nitelediği ironiler de sözlü ironiyle aynı düzlemde değerlendirilebilir. İşlevsel açıdan ironik söylemin açıklığı ve kolay anlaşılabilirliği sözlü ironiyi işaret eder: "Etkilerinin bir kelime veya kelime grubu (iğneli söz, nükte, cencetto, 'espri', hiciv taşlama, vs. hep kısa biçimleridir) üzerinde toplanmasıyla işlem gören, kolay tanımlanabilir bir hedefi olan ve çoğu zaman anlaşılmaz olmayan pedolojik bir işlev gören yerel alaysılama" (1995: 8).

Beliz Güçbilmez'in, sözlü ironiyi değerlendirmesi ise şu şekildedir: "Konuşmacının, kasıtlı olarak düşüncesi ile ifadesi arasında karşıtlık yaratılması esasına dayanır. Söz[lü] ironi[si], ifade edilmek istenen düşünce ile kullanılan sözcüklerin ima ettiği anlam arasındaki derin uçurum[du]" (2005: 24). Bu sözlerle Güçbilmez, sözlü ironinin beslendiği iki kaynağa dikkat çeker: karşıtlık ve mesafe. Zira çoğunlukla söylemle kastın karşıtlığına dayanan ironi, bu haliyle bir tür mesafe koyma eylemidir. Çünkü mesafe, söylenilenle kastedilenin arasını açmak suretiyle karşıtlığı besleyen bir kavramdır. Nitekim ironist (edebiyatta şair veya yazar), yarattığı ironik yapı ile ulaşmak istediği sonuç arasına ne kadar uzun bir mesafe koyabiliyorsa o derece başarılı sayılır. Çünkü "ironinin bütün başarısı kelimeler veya olaylar ya da bunların yer aldıkları metnin arasındaki mesafenin (uzaklaştırma) kullanılmasına dayalıdır" (Boynukara, 1993: 118).

İroninin, söylenen bir sözün (söylemin) kendisinden başkaca bir "şey"i ima edişi etrafında Berel Lang tarafından dile getirilen "gerçeklik her zaman görünümü yakalar, tersi değil" (2008: 234) görüşü de sözlü ironiyi akla getirir. Zira sözlü ironi, her zaman anlamsal açıdan söylenilenin/görünenin tam tersini kastetmez; çünkü burada ironi, birincil anlamdan uzaklaşan ikincil bir anlama odaklanır. Bu ikincil anlam ise daha çok eleştirel bir öz taşır. Nitekim Linda Hutcheon da ironide "söylenen" ile "söylenmemiş olan" arasında her zaman zıtlık ilişkisi olması gerekmediği kanısındadır. Bu durum, kısaca "söylenilenin tersini kastetme" şeklinde tanımlanagelen ironinin hem teşekkülünü hem de anlamsal açıdan kapsamını genişletir.² Hem Hutcheon'ın hem de Lang'ın ironide "ima ediş"e odaklanan yaklaşımları, imgesel çağrışımlar üzerine kurgulanan şiirde sözlü ironinin sıklıkla görülmesini bir anlamda destekler.

Türk şiir geleneğine bir tür başkaldırı/protesto özelliği gösteren Garip'in öncü ismi Orhan Veli'nin birçok şiirinde bilinçli bir söylem olarak kullandığı ironinin daha çok şu iki sözlü ironi türü etrafında yoğunlaştığı görülür: "abartma ironisi" ve "küçültme ironisi".

1.1. Abartma İronisi

Abartma ironisi, söylenen bir sözün gerçek anlamını aşan, mübalağalı yapısıyla ederinden fazla anlamı sırtlayan bir sözlü ironi türüdür. Bu ironide yüceltilen bir durum, kişi ya da olay aslında yerilmek veya alaya alınmak istenir. Bu nedene çoğunlukla uyumsuzluktan kaynaklı mizahla sentezlenerek vücuda getirilir. "Böylece abartılı bir biçimde, hem gülünç bir durum ortaya çıkar hem de ironinin uyumsuzluğunu ifade etmede muhatap lehine görünüyormuş izlenimi doğar" (Tuğluk, 2019: 122).

Orhan Veli Kanık'ın abartma ironisi bağlamında değerlendirilebilecek ilk şiiri, yaşamında olumsuzluklara sebep olmasını ironik bir anlatımla ele aldığı "Güzel Havalardır". Bu şiirde Orhan Veli, doğanın güzelliğine ve cömertliğine karşın yaşamında ortaya çıkan olumsuz durumların eleştirisini yapar. Ironik bir şekilde söylemin aksini imleyen ifadelerle bezeli dizelerde bu "güzel havalardır"ı fırsat bilen şairin kendini bohem hayata kaptırmak isteği yatar. Zira "doğaya, insanın

² Ayrıntılı bilgi için bkz.: (Hutcheon, 2008: 211-230)

günlük yaşamındaki sadeliğe, doğallığa hayran olan Orhan Veli; şiirlerinde çoğu kez kendi yaşamının buruk acısını, yer yer bir nükte çizgisinde verir” (Par, 2002: 23). *Güzel Havalalar*’daki ironik yapı, havanın güzelliği ile şairin işlerinin kötü gitmesi tezatlığı üzerine inşa edilir:

“Beni bu güzel havalar mahvetti,
Böyle havada istifa ettim
Evkaftaki memuriyetimden.
Tütüne böyle havada alıştım,
Eve ekmekle tuz götürmeyi
Böyle havalarda unuttum;” (Kanık, 2016: 57).

Şiirde memuriyetten istifa etmesine, sigaraya başlamasına, evin ihtiyaçlarını hatırdan çıkarmasına “güzel havalar”ın neden olduğunu dile getiren şair, aslında bu durumun normal olmadığını ima etmekte; havaların güzelliğinden hareketle olumsuz görüldüğü bu durumları eleştirmek niyetindedir. Şiir boyunca şairin karşılaştığı kötü sonuçların güzel bir nedene bağlanması, akla sözlü ironiyi getirir. Zira yaşamaya karşı derin bir aşk besleyen şairin eleştirdiği durumların gerçek sebebi abartma ironisini işaret eden “güzel havalar” değil, aksine bu “güzel havaları” çekilmez kılan hayata dair kimi olumsuz durumlardır.

Orhan Veli Kanık’ın *Vazgeçemediğim* adlı yapıtında yer alan “Eskiler Alıyorum”, ironik göndermeleri ile öne çıkan bir şiirdir. Garip poetikasını örneklemesi açısından değer taşıyan bu şiir, özellikle sonunda yer alan “Bir de rakı şişesinde balık olsam” dizesi ile Ahmet Haşim’in “Göllerde bu dem bir kamyş olsam” söylemine bir göndermedir. Bu parodik şiirsel tercihle şair, Ahmet Haşim özelinde eski şiir anlayışını ironik yolla eleştirmek niyetindedir:

“Eskiler alıyorum
Alıp yıldız yapıyorum
Musiki ruhun gıdasıdır
Musikiye bayılıyorum.
Şiir yazıyorum
Şiir yazıp eskiler alıyorum
Eskiler verip Musikiler alıyorum
Bir de rakı şişesinde balık olsam.” (Kanık, 2016: 80).

Parodi, hicvin taklide dayalı komik kontrastıdır. Temelinde eleştirel bir yaklaşım olması parodiyi ironiye yaklaştırır. Şiirde Haşim tarzı “eski” şiir zevkine parodik göndermeler yapan Orhan Veli, gerçekte över görüldüğü bu şiirsel tercihi abartma ironisi aracılığıyla yermek ister. Nitekim Garip şiiri, “alışılmış, söz yerindeyse Hâşimâne, anlayışa karşı radikal bir huruç hareketi” (Akay, 2009: 159) olarak görülür.

Şiirin başlığı, şairin “eski/ler”le olan kavgasını ima eden bir ifade olarak göze çarpar. “Eskiler alıp yıldız yapma” söyleyişinin abartma ironisini işaret ettiği şiirde geçen şu dizeler de aynı düzlemde ele alınmalıdır: “Musikî ruhun gıdasıdır / Musikîye bayılıyorum” Söz konusu ifadelerle “musiki”yi över görünen şairin gerçek niyeti onu yermektir. Nitekim burada “ruhun gıdası” olarak nitelediği “musiki”ye “bayıldığını” ifade eden Orhan Veli, aslında bu yolla sembolist şair Ahmet Haşim’in “Şiir sessiz bir musikidir.” poetik yaklaşımını eleştirmek niyetindedir. Zira geleneğe savaşı açan *Garip*, şiirin salt şiir olarak ele alınmasını istemekte, başkaca sanatların şiirde yer

almasının doğru olmadığı kanısını taşımaktadır. Bu durum, Orhan Veli Kanık tarafından *Garip* ön sözünde şu sözlerle belirtilir: “Ben, sanatlarda tedahüle taraftar değilim. Şiiri şiir, resmi resim, musikiyi musiki olarak kabul etmeli. Her sanatın kendine ait hususiyetleri, kendine ait ifade vasıtaları var” (2016: 24).

Gelenekçi şiirde sanat, süs, kaide ve kurallar söz konusuysen Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirinde sıradanlık ve basitlik esastır. Ancak Orhan Veli, kimi zaman bu basitlik içerisinde sıradan sözcüklerle kolay anlaşılır gibi görünen ama derin anlamlar ifade eden şiirler de yazar. Zira “Şair, mevcut ve egemen anlayışın sahip olmadığı bir sadelik içinde, sıradanlıkla sehl-i mümteniğin kesiştiği sınırdaki konuşma hakkını kullanmaktadır” (Akay, 2009: 159). Bu bağlamda ironinin de özünde olan bu söyleyiş tarzıyla Orhan Veli’nin sehl-i mümteniye yaklaştığı rahatlıkla söylenebilir.

Türk şiirindeki poetik duruşlarını *Garip* ön sözünde “Eskiye ait olan her şeyin, her şeyden evvel de şairânenin aleyhinde bulunmak lazım.” (Kanık, 2016: 30) sözleriyle ifade eden Orhan Veli ve arkadaşları, eskiye ait sanatsal zevk ve estetiği abartma ironisi ile ilişkilendirilebilecek bir kavram olan “şairâne” sözcüğüyle niteleyerek bu “eski” sanat anlayışının karşısında olduklarını da imalı dille ifade etmiş olurlar. Nitekim yukarıda geçen “Şiir yazıp eskiler alıyorum” dizesiyle şair, *Garip* poetikasını ironik bir söylemle örnekler. Orhan Veli ve arkadaşlarının yazdığı metinler, “şiir”; daha önce yazılmış ve şiir olarak görülen metinler ise “eski” bir takım sözlerdir. Geleneksel şiirler, Orhan Veli’nin anlayışına göre son kullanım tarihi dolmuş, tedavülden kalkmış; pazarda, sokakta alınıp satılan eski birer nesnedir. Dolayısıyla eleştirinin ima yoluyla yapıldığı bu şiir, Türk edebiyatında *Garip*’in poetik konumlanışının ironik bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Toplumu oluşturan sınıflar arasındaki eşitsizliğin ironi olanaklarıyla eleştirildiği bir diğer Orhan Veli Kanık şiiri ise “Ahmetler” adını taşır. Bu şiir, şairin son dönem şiirlerinde sıklıkla görülmeye başlanan toplumsal içerikli dizelerden oluşur. Burada insanların kazancına ve makamına göre değer görmesinin, yüceltilmesinin yanlışlığına dikkat çekilmek istenir. “Kişinin ekonomik durumunun, aynı zamanda toplumdaki saygınlığını da sağlayan bir güç olduğu görüşü Ahmetler’de vurgulanır” (Sazyek, 1999: 168). Şiirde ironi, “bey”, “efendi”, “beyefendi”, “ağa” gibi bireylerin sosyokültürel açıdan konumlarını gösteren kavramlar/unvanlar üzerinden yapılır. Şair abartma ironisi ile ele aldığı bu kavramlara okurun sorgulayıcı ve eleştirel açıdan bakmasını amaçlar:

“Kimimiz Ahmet Bey,
Kimimiz Ahmet Efendi,
Ya Ahmet Ağayla Ahmet beyefendi?” (Kanık, 2016: 128).

Şiirden, “bey”le “efendi” kavramlarına nispeten olumlu baktığı anlaşılan şairin “ağa” ile “beyefendi” kavramlarına karşı ise mesafeli olduğu anlaşılır. “Ağa” ve “beyefendi” ünvanlarının kişiye saygınlığından ötürü verilmediğini düşünen şair, bu sıfatların kişilere buldukları makam ve parasal güçten ötürü yakıştırıldığını imler. Bu kıyas (birinci grup: bey, efendi – ikinci grup: ağa, beyefendi) aynı zamanda sosyal yaşamdaki sınıfsal aidiyete de işaret eder. Nitekim ilk gruptakiler, toplumun alt katmanında yer alan yoksul halkı, ikinci gruptakiler üst katmanını oluşturan sermaye sahiplerini, ekonomik gücü elinde bulunduranları ima eder. Şairin şiirde ironiyle şekillendirdiği itirazı tam da budur: ekonomik ve makamsal kaygılardan ötürü ortaya çıkan ve kanıksanan sınıfsal ayırım.

Orhan Veli'nin yine *Yaprak*'ta yayımlanan ironik şiirlerinden bir başkası da “ciğercinin kedisi”nin ağzından kaleme alınan “Cevap”tır. Mizah'ı söylemiyle de dikkat çeken şiir, “Ciğrecinin kedisinden sokak kedisine” notuyla, adeta bir mektup edasıyla başlar:

“Açlıktan bahsediyorsun
Demek ki sen komünistsin.
Demek ki bütün binaları yakan sensin.
İstanbul'dakileri sen,
Ankara'dakileri sen...
Sen ne domuzsun sen...” (Kanık, 2016: 137).

Cevap, kaleme alındığı yılların Türkiye'sinin siyasal ortamını yansıtan bir şiirdir. Sıradan insanın olağan eylem ve söylemlerinin abartılmasıyla ironikleşen bu komik şiirde, sosyal eleştiri mizahla yumuşatılır. Zira bir kedinin salt “açlıktan bahsetmesi”nden ötürü “komünist” olarak nitelenmesinin, dahası “İstanbul ve Ankara'daki binaları yakması”ndan sorumlu tutulmasının gerçeklikte yeri yoktur. Ancak yaşadığı devrin kimi sorunlarına kayıtsız kalamayan Orhan Veli'nin bu şiirdeki asıl amacı, dönemin siyasal paranoyasına ironik açıdan temas etmektir. Orhan Veli Kanık'ın sosyo-politik göndermeler içeren böylesine bir şiir kaleme alması, şairin sadece sıradan insanın gündelik macerasını şiirleştiren bir adam olarak anılmasının yanlışlığını da gözler önüne serer. Çünkü şair, içinde yaşadığı toplumun salt geçim problemiyle ilgilenmekle kalmamış, siyasal gelişmeler karşısında düşüncesini ve eleştirisini de en iyi yaptığı şeyle, şiirle, dile getirmiştir. Bu şiirin önemli yanlarından birisi de “ciğercinin kedisi”nin bizzat iktidarın resmî ideolojisinin temsilcisi oluşudur. İstiareli bir söyleyişi olan “şiir, bu yapısıyla kırklı yılların siyasi ortamına göndermeler yapan bir belge niteliği taşır” (Sazyek, 1999: 169). Ülkeyi yönetenlerin eleştirisinin yapıldığı *Cevap*, birtakım imaların ardına gizlenen eleştirel özün abartma ironisi etrafında şekillenmesiyle oluşturulmuş bir şiirdir.

Abartma ironisi bağlamında değerlendirilmesi mümkün “Fena Çocuk” adlı Orhan Veli Kanık şiiri, şairin ölümünden sonra (Vatan, 16.11.1952) yayımlanır. Bu şiirde ironi, “söylenilen”le “kastın” farklılığı üzerine inşa edilir. Zira şiirde “özgürce yaşayan bir çocuğun davranışlarını tasvip eden, hatta ona özenen anlatıcı, bu düşüncelerini, onaylamıyormuş gibi tersi ifadelerle dile getirir” (Sazyek, 1999: 200). İşte aşağıdaki dizelerde tercih edilen bu söylem tarzı, ironiktir:

“Mektepten kaçıyorsun,
Kuş tutuyorsun,
Deniz kenarına gidip
Fena çocuklarla konuşuyorsun,
Duvarlara fena resimler yapıyorsun
Bir şey değil,
Beni de baştan çıkaracaksın,
Sen ne fena çocuksun.” (Kanık, 2016: 232).

Okuldan kaçıp türlü işler yapan bir çocuğun, başına “fena” sıfatı yakıştırılan sözcüklerle betimlendiği şiirde Orhan Veli, aslında masum gördüğü çocuğun bütün yaptıklarını onaylar. Kuralların dışına çıkan çocuğu “fena” olarak niteleyen şair, esasında onun özgür tavırlarını yüceltmek niyetindedir. Nitekim özenilen/olumlanan bir durumun, burada olduğu gibi olumsuz bir sözcükle ifadesi, bir sözlü ironi karakteristiğidir. Söylemin kastı aşan bir dozda teşekkülü ise

abartma ironisini akla getirmelidir. Zira son dizede şiirin kahramanına “Sen ne fena çocuksun.” yakıştırması yapan Orhan Veli, aslında tasvip ettiği hayatı yaşayan çocuğu yücelmek ister.

1.2. Küçültme İronisi

Küçültme ironisi, söylemin özünde yatan zıtlığa ciddi bir durumun sıradanlaştırılması ile dikkat çekilen bir sözlü ironi türüdür. “Küçültme ironisinde ifade eksiltilir ve anlam olduğundan değersiz gösterilerek muhatabına aktarılır” (Tuğluk, 2019: 125). Bu yolu tercih eden ironist, söylemi basitleştirilip bayağılaştırılarak örtük/söylenmeyen anlamın önemi vurgulamak ister. Oğuz Cebeci’nin ironi tekniklerinden birisi olarak nitelediği “ayıplama amaçlı övgü” (2016: 288) yöntemiyle benzerlik gösteren küçültme ironisi, önemliyi önemsiz gösterme üzerine kuruludur. Uygunsuz ve yersiz yapılan övgüler, söylemin muhatabında mevcut olmayan olumlu sıfatlar, küçültme ironisiyle ilişkilendirilir.

Hemen her yönüyle küçük insanı sanatının merkezine konumlayan Orhan Veli Kanık’ın birçok şiirinde küçültme ironisine rastlamak mümkündür. İlhamını uzakta, gönlünün derinliklerinde ya da hayal âleminde aramayan şairin şiirine giren unsurların birçoğu, yanı başındadır ve gündelik yaşamdaki hemen her şeydir. Bazen sokakta gördüğü bir çocuk, bazen işinde gücünde bir memur bazen de ekmek veya kömür sırasındaki yoksul bir insan, Orhan Veli şiirlerinde kendisine yer bulabilir. Zira “o, mutantan söz kalıplarının görmezleştirdiği şiiriyetin yanı başımızda olduğunu keşfetme ve duyurma iddiasın[dadır]” (Korkmaz, 2014: 279). İşte “Festival” adlı şiirinde Orhan Veli, geleneksel şiirin çoğunlukla görmezden geldiği alt sınıfa mensup insanların geçim sıkıntısına ironik şekilde ayna tutar:

“Ekmek karnesi tamam ya,
Kömür beyannamesi de verilmiş;
Düşünme artık parasızlığı;
Düşünme yapacağın yapıyı;
El tutar, ömür yeter;
Yarına Allah kerim;
Dayan hovarda gönlüm!” (Kanık, 2016: 64).

Bu şiirde Orhan Veli, temel ihtiyaç maddelerine bile erişmenin güç olduğu bir dönemde yaşayan insanların yaşam şartlarının ağırlığını küçültme ironisini örnekleyen bir söylemle dile getirir. Yoksulluğu “Düşünme artık parasızlığı / Düşünme yapacağın yapıyı” dizleriyle küçümser görünen şair, aslında şahsı özelinde geçim sıkıntısı çeken insanların acınası haline dikkat çekmek ister. Birkaç olumsuz örneği sıraladıktan sonra şair, eleştirel açıdan yaklaştığı diğer durumları, okurun muhayyilesine havale eder. Nitekim ima yoluyla yapılan bu eleştiri, sözlü ironi etrafında ele alınmalıdır.

Orhan Veli’nin “Tahattur”u da küçültme ironisi özelliği gösteren bir şiirdir. Şiir, şairin ilk basımı 1947 yılında yapılan *Yenisi* adlı kitabında yer alır. Başlığı eski/Arapça bir sözcükten oluşan şiir şu şekildedir:

“Alnımdaki bıçak yarası
Senin yüzünden;
Tabakam senin yadigârın;
“İki elin kanda olsa gel” diyor

Telgrafın;

Nasıl unutturum seni ben

Vesikalı yârim?” (Kanık, 2016: 93).

Düz bir okumayla sıradan bir sevgili özleminin konu edinildiği düşünölebilecek bu şiire eleştirel bağlamda bakıldığında onda imalı bir söyleyişin olduğu görülür. Şair, telgrafında “İki elin kanda olsa gel” diyen “vesikalı yârine” “Nasıl unutturum seni ben / Vesikalı yârim?” şeklinde gayet naif, ama bir o kadar da alaycı bir cevap vererek ironik söylemi yakalar. Alnında bıçak yarası oluşturacak kertede şaire gerçekte eziyet çektiren sevgilinin çağrısına görünürde verilen “nasıl unutturum” cevabı, aslında “seni unuttum” anlamına gelmektedir. Bu tavır, herhangi bir sorun yokmuş gibi davranan şairin, tepkisini küçültme ironisiyle şekillendirdiğini gösterir.

Tahattur’un ironik göndermelerinden birisi de Türk edebiyatında kanıksanagelen kimi sanat anlayışlarına odaklanır. Zira bu şiir, klasik şiirde övgüsü yapılan klişe ‘sevgili’ modelinin yerildiği bir anlayışı da örnekler. Ahmet Haşım gibi Klasik şiirin klişelerine sıkı sıkıya bağlı kalan sanatçılara ve onların estetik anlayışlarına Divan şiirindeki “güzel” telakkisi özelinde gönderme yapılan bu şiirin, salt başlığı (*Tahattur*) bile ironik okumaya müsaittir (Fedai, 2009 1004). Nitekim önemli göndermelerin basite indirgenerek sunulduğu bu ironik şiirde şair, sadece klasik şiirdeki sevgili imgesini yıkmakla kalmamış, eskiye ait ne varsa hemen hepsini reddederek “geleneksel-modern şiir anlayışını ilginç bir manevrayla yerinden etmiştir” (Akay, 2009: 160).

Özlem Fedai, mizah ekseninde incelediği bu şiiri, “nükteli, alaylı humour” (Fedai, 2009: 1004) olarak niteler. Ancak Fedai’nin mizah odaklı bu tespitinin terminolojideki karşılığı aslında ironidir. Zira ironi, en çok da “homour”un (mizahın) alaylı ve örtük ifadesi şeklinde vücuda getirilen bir söylemdir. Nitekim mizah türlerinin hemen hepsini kapsayan “homour”u Türkçedeki manasıyla daha çok mizahla eş tutmak, mizahı da daha çok komikle/gülmeyle ilişkilendirmek; ironiyi ise eleştirel veya alaysamalı bir yaklaşımın örtülü sözlerle ifade edilişi olarak görmek kanaatimizce daha doğru bir yaklaşımdır. Nitekim ironi ve mizah kavramlarını terminolojik açıdan konumlayabilmek ve tasnifleyebilmek için atılması gereken adım budur.

Dünya gerçekleri ve onun karşısında bu gerçeklikle pek de ilişkisi olmayan bir kadın tasvirinin yapıldığı “Cımbızlı Şiir”, mizah ve ironinin iç içe geçtiği bir şiirdir:

“Ne atom bombası,

Ne Londra Konferansı;

Bir elinde cımbız,

Bir elinde ayna;

Umurunda mı dünya!” (Kanık, 2016: 98).

Önemli sonuçlarıyla öne çıkan tarihî olayların ciddiyetinin küçültme ironisiyle karikatürize edildiği beş dizeden oluşan bu kısa şiiri, iki bölüme ayırarak incelemek mümkündür. Şair, şiirin ilk dizesinde 1945 yılında Japonya’ya atılan “atom bombası”na, ikinci dizesinde ise daha önce gerçekleşen başkaca bir tarihsel olguya, “Londra Konferansı”na, dikkat çeker. Şiirde Londra Konferansı’yla Osmanlı’yı ortadan kaldırma ve topraklarını işgal etme girişimine; atom bombası ile de İkinci Dünya Savaşı’na ve onun neden olduğu ölümlere/yıkımlara atıf yapılır. Şiirden hareketle savaşların kahramanları olan erkeklerin şairin hedefinde olduğu söylenebilir. Şairin savaşlar ekseninde erkekleri hedef aldığı ilk iki dize, şiirin ilk bölümünü oluşturur.

Şiirin ikinci bölümünde ise adeta dünya yansa umurunda olmayan, şairin deyimi ile “bir elinde cımbız, bir elinde ayna” ile dolaşan süse meraklı bir kadın profili çizilir. Bu bağlamda şiir, erkek-kadın tezdı üzerine kurulmuş gibi görölse de asıl çatışma savaş-barış kavramları üzerine kurulur. Yıkımın sebebi erkeklerken yapıcı rolü üstlenenler ise dünyayı bir savaş meydanı olarak algılamayan suçsuz kadınlardır. Bu perspektif, bir taraftan okuru savaşın ve yıkımların ironik eleştirisinin yapıldığı fikrine götürürken öte yandan dünya gerçekliğı karşısında kayıtsız kalan kadın (insan) profilinin eleştirildiğı düşüncesini akla getirir. Nitekim bu şiir özelinde Tacettin Şimşek’in düşünceleri de bu doğrultudadır: “Cımbızlı Şiir’de eleştirinin muhatabı, narsist kişiliğıyle öne çıkan, dünyada neler olup bittiğini umursamayan bir tiptir” (2016: 1760). Kastedilen gizil ve güçlü anlamın küçültölmüş söylemin gölgesinde kaldığı dolaylı göndermelerle yüklü bu dizeler, realitedeki ciddi sorunlara kayıtsız kalan insanların sözlü ironi olanaklarıyla yerildiğı bir şiir olarak değerlendirilmelidir.

Başlığının içeriğindeki mizahî çağrışımlardan ötürü komikle bir ilişkisi olduğı düşünölebilecek “Zilli Şiir”, sanılanın aksine monotonlaşan yaşamın ve kimliksizleşen insan(lık)ın ironik açıdan ele alındığı bir şiirdir:

“Biz memurlar,
Saat dokuzda, saat on ikide, saat beşte,
Biz bizeyizdir caddelerde.
Böyle yazmış yazımızı Ulu Tanrı;
Ya paydos zilini bekleriz,
Ya aybaşını.” (Kanık, 2016: 104).

Orhan Veli Kanık, geleneksel şiirde çoğunlukla ihmal edilen sıradan/küçük insanların yaşam mücadelesini sıklıkla şiirlerine taşır. Orhan Veli ve arkadaşlarının 1940’lı yıllarda yarattığı rüzgâr sayesinde “o güne kadar Türk şiirinde yerini bir türlü alamayan küçük insan, şiir haritamızın merkezindeki yerini alır” (Korkmaz, 2014: 278). İşte Garip şiirinin merkezine konulanan küçük insanın ontolojik sorunsalına ironik göndermeler yapılan yukarıdaki dizelerde şair, insanların emeğinin nesneleşmesine, duygu dünyasının yok sayılarak robotlaştırılmasına ve kimliksizleştirilmesine duyduğu tepkiyi dile getirir. Gerçek yaşamda kendisi de sıradan bir memur olan Orhan Veli, aslında “devletin işleyişinde çarkın bir parçası olarak kimliksizleşmek, sonlu bir varlık olmak istemez” (Ulus, 2019: 108). Her ne kadar şiirde şair, “Böyle yazmış yazımızı Ulu Tanrı” diyerek alın yazısına rıza gösteriyor, basitleştirerek (küçöltterek) ele aldığı mevcut durumu kabullenilebilir gibi görünse de esasında bu duruma/kaderine isyan eder. Bu reddiyeyi açıktan yapmak yerine imâli söyleyişi tercih eden şair, söylenilenin tersini kastederek ironik sahaya dâhil olur.

Orhan Veli Kanık’ın *Garip*, *Vazgeçemediğim* ve *Destan Gibi* adlı eserlerindeki mizahî söylem, *Karşı*’da yerini sosyal, ekonomik ve siyasal yergilerin daha çok ironiyle yapıldığı bir alana bırakır. *Karşı*’nın ikinci şiiri olan “Sizler İçin”de şair, devletin politikalarını eleştirir. Kasıtlı söylemin arasına konulan ironik mesafeyle şekillendirdiğı yergisini masum (küçük) sözcüklerle ifade eden şair, sıradanlık bağlamında sıraladığı “ter”, “kurşun”, “mezar”, “mezar taşı”, “hapishane”, “kelepeç” ve “ıdam cezası” gibi kavramları, okura kabul edilebilir bir durum olarak gösterirken aslında bunun tam tersini düşünür. Sözlü ironi tavrıyla şekillendirilen dizelerdeki eleştirel dozajın giderek artırıldığı şiirin son bölümü şöyledir:

“Sizin için postacının ayağı,
Testicinin eli;
Alınlardan akan ter,
Cephelerde harcanan kurşun;
Sizin için mezarlar, mezar taşları,
Hapishaneler, kelepçeler, idam cezaları;
Sizin için,
Her şey sizin için.” (Kanık, 2016: 114).

Burada şair, yönetenlerin yönetilenler üzerindeki tasarrufunu ironik açıdan ele alır. Şiirde devlet yöneticileri tarafından uygulanan ve kişilerin hayatını derinden etkileyen baskıcı politikaların eleştirildiğini düşünen Hakan Sazyek, şairin eleştirel dilinin ise çatışmacı bir yaklaşımı barındırmadığını savunur (1999: 169). Görünürde iktidar sahiplerinin tasarruflarına rıza gösterir tarzda kaleme alınan bu şiirde, aslında dolaylı olarak söz konusu duruma isyan edilir. Bu haliyle *Sizler İçin*, yoğun siyasal göndermelerin küçültme ironisi olanaklarıyla sunulduğu bir metindir.

Söylemsel açıdan yukardaki şiirle aynı düzlemde kaleme alınan “Bedava” adlı şiirde ise Orhan Veli, aslında son dönem şiirlerinde sıklıkla ele aldığı sınıflar arası eşitsizliğe temas eder. Bu şiirde şair, sosyal yaşamın alt tabakasını oluşturan emekçi sınıfın sorunlarına değinir. Sosyo-ekonomik açıdan eşitsizliğin eleştirel düzlemde irdelendiği şiirde şair, yaşamın, insan hayatının çok değersiz oluşuna dikkat çekmek ister. Yaratıcı tarafından insana sunulan birçok unsurun “bedava”lığından hareketle şair, “esirlik”in de bedava olduğunu dile getirerek yaşadığı devrin kanıksanmış sorunlu değer yargılarına gönderme yapar. Zira savaşlarla boğuşan/bunalan dünyada asıl lütuf, aslında özgür şekilde yaşayabilmektir. Şair, insan hayatı ve özgürlük gibi kavramları basite indirgemek suretiyle küçültme ironisine yaklaşır. Şiirdeki ironik okların hedefinde, insanların eşit şartlarda yaşayamaması durumu vardır. Bir tür isyan/başkaldırı olarak görülebilecek şairin şiirdeki bu çıkışı, eşitsiz gelir dağılımını hedef alan ironik bir söylem olarak görülebilir:

“Bedava yaşıyoruz, bedava;
Hava bedava, bulut bedava;
Dere tepe bedava;
Yağmur çamur bedava;
(...)
Kelle fiyatına hürriyet,
Esirlik bedava;
Bedava yaşıyoruz, bedava.” (Kanık, 2016: 126).

Yaşamak eyleminin diyalektiğinin yapıldığı bu şiirde, ekonomik sıkıntı çeken alt sınıfa ait bireylerin içinde buldukları sorunlu duruma dolaylı ifadelerle dikkat çekilmek istenir. Zira şiirde “bedava” olan ne varsa doğaya aittir ve karın doyurmaz. Kapitalist dünya düzeninin ironi aracılığıyla eleştirildiği şiirde şair, yaşamın yoksul insanlara bir bedel ödetmesini küçümseyerek “bedava” şeklinde niteler. Ancak mevcut gerçekliği bir tür yanılsamayla yansıtan şair, ironik özü bünyesinde taşıyan “bedava” kavramının okur tarafından tersinin düşünülmesini bekler. Nitekim “yaşadığı yokluğu yanılsamayla yansıtmaya, Orhan Veli şiirinde karşılaşılan metaforik bir yaratımdır” (Ulus, 2019: 134).

Orhan Veli'nin sınıfsal farklılığa dikkat çekilen şiirlerinde ideolojik konumlanma yoktur. Çünkü o, toplumun aksayan yönlerini sadece tespitte kalır; sorunların çözümü için herhangi bir teklifte bulunmaz. Şiirde izlenen bu durum, her ne kadar bilinçli bir yönelim olsa da bu yönelimin siyasal temeli yoktur. Çünkü ona göre “şiir ‘müreffeh sınıfların’ temsilcisi olamaz. Onun ilgisi alt ve orta tabakadan şehirli insanlara yönelmiştir. Ama bu ilgi onların politik olarak savunuculuğunu yapmak anlamına gelmez” (Par, 2002: 109-110). Bu yüzden şairin eleştirel bağlamda dünyaya bakışı ile şiirlerindeki söylem, benzerlik gösterir. Zira ironiyle bağdaşan bu algılayışta çoğunlukla bir meseleye “dokunup geçmek” esastır. Nitekim küçültme ironisinin teşekkülünde sıklıkla tercih edilen bir yöntem olan “dokunup geçme”yi bir ironi sanatı olarak niteleyen Vladimir Jankelevitch'in yaklaşımı da bu doğrultudadır. Ona göre “ironici derin olmak istemez; ironici ne bir şeye tutunmak ne de ince eleyip sık dokumak ister” (2008: 140).

Orhan Veli'nin “vatan” kavramı ekseninde kaleme aldığı “Vatan İçin”, şairin vatanseverlik hususundaki göndermeleriyle dikkat çeken bir şiirdir. Şairin kendisinin de ironik özne olarak içinde yer aldığı *Vatan İçin*, bu yönüyle kayda değerdir:

“Neler yapmadık şu vatan için!

Kimimiz öldük;

Kimimiz nutuk söyledik.” (Kanık, 2016: 127).

Şiirde Orhan Veli, söyleyenle eyleyenin “vatan” için asla aynı katkıyı yapamayacağına vurgu yapar. Bedelini canıyla ödeyenlerle hamaset yapanların karşılaştırıldığı şiirde şair, sözde vatanseverlere gönderme yapar. İnci Enginün, bu şiirde Orhan Veli'nin eleştiri oklarını yönelttiği kitlenin adresini verir: memleket edebiyatı. Enginün, *Vatan İçin*'i, “bir bakıma beylik edebiyat haline düşen memleket edebiyatına karşı anlamlı bir isyan” (2002: 85) olarak görür. İma ile eleştirel çağrışımın ortaya konulduğu bu şiirde Orhan Veli, “ölmek (şehadet)” ile “nutuk söylemek”i eş tutarak ironik perspektifi örnekler. Nitekim şairin tepki duyduğu sanat anlayışına mensup kişileri yüceltirken (şehadetle ilişkilendirmesi) kendisi gibi olanları nutuk söyleyenler olarak ima yoluyla nitelemesi ancak küçültme ironisi ile açıklanır. Zira ona göre gerçek ve kaliteli sanatı icra eden vatanseverler, “nutuk söyleyenler”dir.

Orhan Veli'nin ironik söylemle oluşturulmuş şiirlerinden birisi de “Erol Güney'in Kedisinin Bahar Mevsiminde ve Toplum Meseleleri Karşısında Takındığı Tavrı Anlatır Şiirdir” alt başlığı ile sunulan “Kedili Şiir”dir. Mizahla sentezlenen şiirin bu alt başlığı, aslında başlı başına ironik çağrışımlar içerir. Bu yüzden şair tarafından okura, şiirin başında metnin ironik olduğu bir anlamda sezdirilir. Toplumsal problemlerin alegori aracılığıyla eleştirildiği bu Orhan Veli şiirinde “kedi” imgesi aracılığıyla ironik söylem şekillendirilir. Şair, arkadaşının kedisi üzerinden toplumsal problemlere karşı duyarsız kalan, salt kendini düşünen kişileri, anlamsal açıdan örtük ifadelerle tenkit eder. Aşağıdaki dizeler, geçim sıkıntısının ve aile kurmada karşılaşılan sorunların ironik ifadesi olarak değerlendirilebilir. Nitekim bu şiiri alegorik bağlama da çeken şu dizelerde geçen “çiğer”i geçinmeyle; “erkek kedi”yi ise aile kurmayla ilişkilendirmek mümkündür:

“Bir erkek kediyle bir parça çiğer;

Dünyadan bütün beklediği.

Ne iyi!” (Kanık, 2016: 129).

Şiire göre Erol Güney'in kedisinin dünya adına bütün beklentisi, “bir erkek kedi” ile “bir parça çiğer”dir. Ancak gerçek yaşamda bu alegorik öznenin etrafında gelişen çok daha önemli ve ciddi

sorunlar vardır. “Ne iyi!” dizesiyle arkadaşının kedisinin dünyaya dair beklentilerini sözde olağan karşılayan ve onaylar götüren şair, gerçekte insanlığın büyük problemlerine dikkat çekmek niyetindedir. Burada söylenen küçük sözlerle, söylenmeyen sayısız büyük meselelere gönderme yapılır. Sosyal sorunlara karşı beslediği eleştirel düşüncelerini bu tarz bir anlatımla dile getiren şair, önemli/ciddi olay ve durumları mizahî bir dönüştürümle gayriciddi bir boyuta taşımış olur. Bu durum, şairin söylemini küçültme ironisiyle şekillendirdiğini gösterir.

Kedili Şiir, iki bölüm halinde yazılır. İkinci bölüm “Erol Güneý’in Kedisinin Hamileliğini Anlatır Şiirdir” başlığı ile sunulur. Geçim derdini konu edinen şiirin ikinci bölümünde umduğunu bulan (erkek kediyi bulup hamile kalan) kedinin içinde bulunduğu trajikomik durum üzerinden yaşamın zorluklarıyla boğuşmak zorunda kalan alt sınıfa mensup insanların gerçek hayatları imlenir:

“Çıkar mısın bahar günü sokağa,
İşte böyle olursun.
Böyle yattığın yerde
Düşünür düşünür,
Durursun.” (Kanık, 2016: 129).

Şiirden hareketle doğum yapmayı bekleyen “kedi” için yaşamın artık daha zor olduğu söylenebilir. Önceden kendi karnını doyurmak gibi güç bir problemi olan anne kedinin şimdi beslemek, bakmak zorunda olduğu yavruları dünyaya gelecektir. Bu dizelerle Orhan Veli, yaşadığı devrin ve coğrafyanın insanların geçinebilmesinin, karnını doyurabilmesinin güçlüğüne küçültme ironisinden mülhem küçük, masum ve sıradan sözcüklerle dikkat çekmek ister. Sosyo-ekonomik alana yönelttiği eleştirilerini doğrudan/açıktan yapmayan şairin bu problematiğe dolaylı yoldan temas etmesi ironiktir.

Kitaplarına girmeyen ancak 15.12.1949 tarihinde *Yaprak* dergisinde yayımlanan “Kuyruklu Şiir” adlı alegorik şiirinde Orhan Veli, geçim şartlarının zorluğunu ve gelir adaletsizliğini nükteli ve eleştirel bir üslupta dile getirir:

“Uyuşamayız, yollarımız ayrı;
Sen ciğercinin kedisi, ben sokak kedisi;
Senin yiyeceğin, kalaylı kapta;
Benimki aslan ağzında;
Sen aşk rüyası görürsün, ben kemik.
Ama seninki de kolay değil, kardeşim;
Kolay değil hani,
Böyle kuyruk sallamak Tanrının günü.” (Kanık, 2016: 136).

Yaşamın herkese eşit ekonomik koşullar sunmamasının ironi aracılığıyla eleştirisinin yapıldığı bu şiirde, gelir adaletsizliğinden kaynaklanan sınıfsal eşitsizliğe odaklanılır. Şiiri, küçültme ironisi bağlamına çeken unsur ise aktarımında tercih edilen alegorik anlatımdır. Şairin insan gerçekliğini, kimi insanî değerleri temsil eden insan dışı varlıklar üzerinden aktarımı alegoriktir. Bu alegorik eğilim, önemli bir durumun önemsiz gibi gösterilmesini amaçladığından küçültme ironisi ile bağdaşır. Nitekim sınıflar arası farklılığa dikkat çekilen şiirde bu sosyal gruplar, “sokak kedisi” ve “ciğerci kedisi” ile sembolize edilir. Bu karşıtlığın yoksul sınıfı temsil eden ve yaşamak için çetin bir mücadeleye tutuşan insanları (şiirdeki haliyle “sokak kedileri”), Garip şiirlerinde sıklıkla ele alınan, sorunlarına dikkat çekilen sosyal grubun unsurudur. Zira “Garip hareketinin

kendisine merkez edindiği insan tipolojisi; yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulan insandır” (Korkmaz, 2014: 278). İşte burada da “sokak kedisi” şahsında ekmek kavgası veren gelir yönünden alt sınıfa mensup insanların dramına vurgu yapılır. Çünkü onlar her gün bir savaşı içerisindedir; deyim yerindeyse onlar için ekmek/yemek “aslanın ağzında”dır.

İroninin mizah dozu baskın dizelerle süslediği bu şiirin son bölümü de kayda değerdir. “Çiğercinin kedisi” olmak, her ne kadar karın doyursa da “her gün kuyruk sallamak” gibi onur zedeleyen bir bedel istemektedir. Dolayısıyla şaire göre “sokak kedisi”nin tırnaklarıyla kazıyarak karnını doyurması, birilerine yaltaklanarak/el açarak karın doyurmaktan daha değerlidir. Şiirde hem sınıfsal eşitsizliğe hem de onursuz yaşayanların rahatlığına tepkisel yaklaşan şair, “kedi” figürleri üzerinden ironik göndermeler yapar.

Orhan Veli Kanık’ın Mart 1940’ta kaleme almasına rağmen sağlığında yayımlamadığı şiirlerden olan “Hardalname”, şairin ölümünden yaklaşık iki sene sonra 16.11.1952 tarihinde *Vatan*’da yayımlanır. Şiirde İkinci Dünya Savaşı’nın patlak verdiği yıllarda güçlükler içerisinde yaşayan geniş toplumsal çevrenin sorunlarına duyarsız kalan bir “cemiyet”in eleştirisi yapılır:

“Ne budala şeymişim meğer,
Senelerden beri anlamamışım
Hardalın cemiyet hayatındaki mevkiini.
“Hardalsız yaşanmaz”
Bunu Abidin de söylüyordu geçenlerde
Daha büyük hakikatlere
Ermiş olanlara,
Biliyorum, lazım değil ama hardal
Allah kimseyi hardaldan etmesin.” (Kanık, 2016: 230).

Geçinmekte zorlanan insanların verdikleri yaşam mücadelesinin ironik bir dille irdelendiği bu şiirde Orhan Veli, görünürde kendisine büyük önem addettiği “hardal” teferruatı üzerinden sosyolojik göndermeler yapar. Şiire “Ne budala şeymişim meğer” dizesiyle başlayan şairin, şahsını “budala” olarak nitelemesinin sebebi, “hardal”ın cemiyet hayatındaki mevkiini senelerden beri anlamamasıdır. Ancak bir baharat ekseninde yapılandırılan bu gerekçe ironiktir. Söylediklerinin aksini düşünen şair, ekonomik açıdan zor durumda olan büyük bir sosyal sınıfın sorunlarına bu yolla dikkat çekmek istemektedir. Dünyada nice sorun varken şiirde zengin kitlenin tek derdinin “hardal”’a endekslenmesi; kendisini azımsayan şairin şahsını “budala” olarak nitelemesi, şiirsel söylemin küçültme ironisi etrafında şekillendiğini gösterir. Zira ne şair “budala”dır ne de toplumun asıl sorunu “hardalsızlık”tır.

Sonuç

İroni, tıpkı hiciv gibi mizah çevresinde gelişen anlatım/söylem türlerinden biridir. Teşekkülünde mizah/güldürü unsuru barındırmasından ötürü çoğunlukla bünyesinden doğduğu mizahla karıştırılan ironi, maksat noktasında benzerliği olan hicivle de karıştırılır. Çoğunlukla temelinde alay ya da eleştiri yatan ironi, imalı ve muğlak ifadelerle muhatabına alçak tonda göndermeler yapması yönüyle ise hicivden ayrılır. Zira hicivde ifade kaba, daha incitici ve açıktır. Bu haliyle ironi, mizah ve hicvin tam ortasına konumlanan bir ifade biçimidir. İroninin vücuda getirilmesinde birçok farklı yöntem kullanılır. Ancak gerek gündelik yaşamda gerekse sanatta,

ironi türleri arasında en çok tercih edileni şüphesiz “sözlü ironi”dir. Bunda yapılandırılışı kadar alımlanmasındaki kolaylık da bir etkidir.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde sıradan insanı basit sözcüklerle anlatan Garipçiler şiirlerinde mizah ve ironiye bolca yer vermeleri yönüyle dikkat çeker. Bu hareketin önderi olan Orhan Veli Kanık, bu anlamda ömrü boyunca çizgisini muhafaza etmiş bir şairdir. Onun şiirlerinde mizah ve ironi iç içedir. Orhan Veli şiirlerinde, özellikle söylemin çoğunlukla tersini, öteki anlamını, ima eden şekli olan sözlü ironi bolca kullanılır. Şairin şiirlerinde bu ironi, özellikle abartma ironisi ve küçültme ironisi etrafında kümelenir. Önemli bir durumun önemsiz gösterilmesiyle ironik söylemin şekillendirildiği küçültme ironisi, Orhan Veli Kanık şiirlerinde bunun tersi yönünde işleyen abartma ironisine nazaran daha çok tercih edilir.

Şiirlerinde birçok ironi türünün izlerine rastlanan Orhan Veli Kanık, bunlar içerisinde en çok sözlü ironiye yer verir. Bunda şairin şiirlerinde yoğunlaştığı temalar ve onu ele alış şekli önemli bir etkidir. Zira kaleme aldığı birçok ilk dönem şiirinde şair, içinde bulunduğu psiko-sosyal durumdan ötürü yaşama karşı tepkisel/eleştirel bir duruş sergiler. Özellikle yaşam mücadelesi etrafında gelişen bu tarz şiirlerin negatif düzlemde ele alınması söz konusudur. Şairin ilk dönem şiirlerinde gözlenen bireysel yaklaşım, son dönem şiirlerinde toplumsal sahaya yönelir. Yine şairin ilk dönem şiirlerinde baskın olan mizahî söylem, son dönem şiirlerinde evrilerek yerini ironiye bırakır. Bu anlamda Orhan Veli şiirlerinin süreç içerisinde kademeli bir şekilde ciddileştiği görülür. Hiçbir ideolojiyle yakın ilişki kurmamasına rağmen son dönem şiirlerinde eleştirel yanı ağır basan bir anlatımı tercih eden Orhan Veli, bu haliyle toplumcu şiire yaklaşır. Ancak ondaki “toplumculuk”u politik bir duruştan ziyade bireysel bir duyuş olarak değerlendirmek daha doğru olur.

Kaynakça

- Akalın, Ş. H. (2009), *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akay, H. (2009). *Şiire Yeniden Bakmak*, İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Boynukara, H. (1993). *Modern Eleştiri Terimleri*, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Cebeci, O. (2016). *Komik Edebi Türler Parodi Satir ve İroni*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Enginün, İ. (2002). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ergün, A. (2019). *İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında İroni*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi: Kayseri.
- Evis, A. (2023). “Orhan Veli Kanık’ın Öykülerinde Değerler Dünyası”, *Edebî Eleştiri Dergisi*, 7 (1), s. 99-117.
- Fedai, Ö. (2009). “Garip ve İkinci Yeni Şiirinde Bir Kaynak Olarak Humour ve İroni”, *Turkish Studies*, 4/1-1, s. 997-1021.
- Güçbilmez, B. (2005). *İroni ve Dram Sanatı*, Ankara: Deniz Yayınevi.
- Hamon, P. (1995). “Alaysılama”, çev. Kılıçbay B., *Güldiken Mizah Kültür Dergisi*, 7, s. 7-9.
- Hutcheon, L. (2008). “İroni, Nostalji ve Postmodern”, çev. Kovulmaz B., *Cogito (İroni)*, 57, s. 211-230.
- Jankelevitch, V. (2008). “Kendisine Dönük İroni: Dokunup Geçme Sanatı”, çev. Türkay O., *Cogito (İroni)*, 57, 137-142.
- Kanık, O. V. (2016). *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Karataş, T. (2011). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Sütun Yayınları.
- Korkmaz, R. ve Özcan, T. (2014). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri, ed. Ramazan Korkmaz, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* içinde (s. 237-340) Ankara: Grafiker Yayınları.
- Lang, B. (2008). “İroninin Sınırları”, çev. Öztürk Ş., *Cogito (İroni)*, 57, s. 231-249.
- O’Conner, W. (2009). “İroni”, Salman Y., Hakyemez D., *Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi*, 123, s. 59-61.
- Par, A. H. (2002). *Orhan Veli Kanık*, İstanbul: Serhat Yayınları.
- Sazyek, H. (1999). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şimşek, T. (2016). “Cemal Süreya’nın Şiirinde Humor”, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 57, s. 1757-1779.
- Taşdelen, V. (2007). “İroni”, *Hece Dergisi (Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1)*, s. 124 53-66.
- Tuğluk, A. (2019). *İroni ve Roman - Postmodern Türk Romanında İroninin Serüveni*, İstanbul: Efe Akademi Yayınları.
- Ulus, G. (2019). *Orhan Veli Şiirinde Özne ve Varoluş Sorunsalı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.