

E-ISSN 2717-7785

ISSN 1309-7660



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



**TÜEF** dergisi

TÜEF dergisi

TDE F:ergisi

TÜEF dergisi

TÜEF dergisi

<https://tuefdergi.trakya.edu.tr/>  
<https://dergi.park.org.tr/tr/pub/trkede>

Cilt: 14, Sayı: 27, Ocak 2024

**TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
DERGİSİ**

Cilt: 14 Sayı: 27 Ocak 2024

**TRAKYA UNIVERSITY  
JOURNAL OF FACULTY OF  
LETTERS**

Volume: 14 Issue: 27 January 2024

E-ISSN 2717-7785

ISSN 1309-7660

Edirne



TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ  
Cilt: 14, Sayı: 27, Ocak 2024

TRAKYA UNIVERSITY  
JOURNAL OF FACULTY OF LETTERS  
Volume: 14, Issue: 27, January 2024

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

Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU (Dekan/Dean)

**Editör | Editor**

Dr. Şahin KILIÇ

**Editör Yardımcıları | Editorial Assistants**

Dr. Özgür RENÇBERLER, Arş. Gör. Serkan CÖMERTEL

**Alan Editörleri | Field Editors**

Doç. Dr. Aslı ARABOĞLU (Mütercim ve Tercümanlık), Doç. Dr. Bülent YILDIRIM (Tarih), Doç. Dr. Gülay APA KURTIŞOĞLU (Sanat Tarihi), Dr. Ayşe Nur ÖZDEMİR (Türk Dili ve Edebiyatı), Dr. Elvan Melek ERTÜRK (Sosyoloji-Felsefe-Psikoloji), Dr. Ferhan KIRLIDÖKME MOLLAOĞLU (Balkan Dilleri), Dr. Fuat YILMAZ (Arkeoloji)

**Dil Editörleri | Language Editors**

Doç. Dr. Hülya UZUNTAŞ (Türkçe), Dr. Fatoş Işıl BRITTEN (İngilizce)

**Yayın Kurulu | Editorial Board**

Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU (Trakya Ü.), Prof. Dr. Ali İhsan ÖBEK (Trakya Ü.), Prof. Dr. Daniş BAYKAN (Trakya Ü.), Prof. Dr. Engin BEKSAÇ (Trakya Ü.), Prof. Dr. Meryem SALİM AHMET (Şumnu Ü. Bulgaristan), Prof. Dr. Serdar AYBEK (Celal Bayar Ü.), Prof. Dr. Vahit TÜRK (İstanbul Kültür Ü.), Doç. Dr. Aslı ARABOĞLU (Trakya Ü.), Doç. Dr. İbrahim KELAĞA AHMET (Trakya Ü.), Doç. Dr. Nurten ÇETİN (Trakya Ü.)

**İnternet Sayfası | Internet Page**



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

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

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



Ulakbim TR Dizin



EBSCO



SOBIAD



CrossRef



ResearchBib



Modern Language  
Association



Google Scholar



Open Academic Journal Index (OAJI)



Academindex



### **Kapak Tasarım | Cover Desing**

Dr. Yavuz GÜNER

### **Baskı | Publishing**

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

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

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

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

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

### **İletişim | Contact**

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

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ  
Cilt: 14, Sayı: 27, Ocak 2024

TRAKYA UNIVERSITY  
JOURNAL OF FACULTY OF LETTERS  
Volume: 14, Issue: 27, January 2024

### DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Abdullah GÜNDOĞDU • Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Abdullah UÇMAN • İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahmet GÜNŞEN • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahmet KANLIDERE • Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahmet TAŞAĞIL • FSMV Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahmet YARAŞ • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Ali İhsan ÖBEK • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Alparslan CEYLAN • Atatürk Üniversitesi  
Prof. Dr. Burçin ERDOĞU • Akdeniz Üniversitesi  
Prof. Dr. Cezmi ERASLAN • İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Daniş BAYKAN • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Derman KÜÇÜKALTAN • İzmir Kavram Meslek Yüksekokulu  
Prof. Dr. Engin BEKSAÇ • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Evangelia BALTA • National Hellenic Research Foundation / Yunanistan  
Prof. Dr. Gülgün YILMAZ • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Hayati DEVELİ • İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. İlya V. ZAYTSEV • Russian Academy of Sciences / Rusya  
Prof. Dr. İrfan MORİNA • Priştine Üniversitesi / Kosova  
Prof. Dr. Mehmet ALPARGU • Sakarya Üniversitesi  
Prof. Dr. Mirjana Teodosijevic • University of Belgrade/ Sırbistan  
Prof. Dr. Müberra GÜRGENDERELİ • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Mustafa S. KAÇALIN • Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Mustafa ÖZER • İstanbul Medeniyet Üniversitesi  
Prof. Dr. Nebi MEHDİYEV • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Nikolay EGOROV • Çuvaş Sosyal Bilimler Enstitüsü / Çuvaşistan-Rusya  
Prof. Dr. Osman AKANDERE • Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Prof. Dr. Osman KÖSE • Polis Akademisi  
Prof. Dr. Ömer Soner HUNKAN • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Özlem ÇEVİK • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Rıdvan CANIM • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Saadettin GÖMEÇ • Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Smail ÇEKİÇ • Sarajevo Üniversitesi / Bosna-Hersek  
Prof. Dr. Tilla Deniz BAYKUZU • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Vitaliy RODİONOV • Çuvaş Devlet Üniversitesi / Çuvaşistan -Rusya  
Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU • Trakya Üniversitesi

### BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

- Prof. Dr. Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU • Koç Üniversitesi  
Prof. Dr. İbrahim ERDAL • Yozgat Bozok Üniversitesi  
Prof. Dr. İbrahim ŞİRİN • Kocaeli Üniversitesi  
Prof. Dr. Ömür CEYLAN • İstanbul Kültür Üniversitesi  
Prof. Dr. Serdar SARISIR • Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Şerife ÇAĞIN • Ege Üniversitesi  
Prof. Dr. Ümmügülsüm POLAT • Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Dr. Alize CAN RENÇBERLER • Trakya Üniversitesi  
Doç. Dr. Atalay GÜNDÜZ • Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Dr. Erdem YAVUZ • Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi  
Doç. Dr. Filiz GÜVEN • Sinop Üniversitesi  
Doç. Dr. Mehmet ÖZBERK • Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi  
Doç. Dr. Metin ÜNVER • İstanbul Üniversitesi  
Doç. Dr. Münteha DİNÇ • Uşak Üniversitesi  
Doç. Dr. Seda TAŞ İLMEK • Trakya Üniversitesi  
Doç. Dr. Serdar UĞURLU • Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi  
Doç. Dr. Serkan GÜNDÜZ • Bursa Uludağ Üniversitesi  
Doç. Dr. Sezai ÖZTAŞ • Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi  
Doç. Dr. Yasemin ULUTÜRK SAKARYA • Sağlık Bilimleri Üniversitesi  
Doç. Dr. Yavuz ÇELİK • Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Dr. Aylın DİKMEN ÖZARSLAN • Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Ayşegül UYSAL GLİNIECKI • Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi  
Dr. Cristiano BEDİN • İstanbul Üniversitesi  
Dr. Cumhur KUZU • Ankara Üniversitesi  
Dr. Dolunay KUMLU • Trakya Üniversitesi  
Dr. Duygu DALBUDAK HÜNERLİ • Kırklareli Üniversitesi  
Dr. Emre ÇAKAR • Manisa Celal Bayar Üniversitesi  
Dr. Emre ELMAS • Trakya Üniversitesi  
Dr. Eser ÇALIKUŞU • Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi  
Dr. Fatma ÖZKAN • Trakya Üniversitesi  
Dr. Fatoş Işıl BRITTEN • Trakya Üniversitesi  
Dr. Fulya KİNCAL • Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi  
Dr. Gökşen ARAS • Atılım Üniversitesi  
Dr. Hale YAĞLIDERE • Giresun Üniversitesi  
Dr. Kadriye Çiğdem YILMAZ • Sivas Cumhuriyet Üniversitesi  
Dr. Özlem ÜNSAL • Atatürk Üniversitesi  
Dr. Seda Gül KARTAL • Marmara Üniversitesi

Dr. Seran DEMİRAL • İstanbul Arel Üniversitesi  
Dr. Yasemin BAYSAL • Bingöl Üniversitesi  
Dr. Zekeriya TÜRKMEN • İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi



## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### Araştırma Makaleleri / Research Articles

#### Elif BAŞ İYİBOZKURT

Vahşetin Özüne Yolculuk: Lady Macbeth, Cadılar ve "Günahsız Macbeth"

*A Journey into Atrocity: Lady Macbeth, the Witches, and "Innocent" Macbeth* 1-24

#### Uğur SEZER - Sabri Can SANNAV

II. Meşrutiyet Dönemi İstanbul'unda Arnavut Dilinde Basın Hareketinin Önemli Bir Temsilcisi: *Arnavud/Shqipetari*

*An Important Representative of the Press Movement in Albanian Language in Istanbul During the Second Constitutional Period: Arnavud/Shqipetari* ..... 25-44

#### Tülay TEKİN YILMAZ

Yokluktan Farklılığa Çocukluk, Nicelden Nitele Çocukluk Çalışmaları

*Childhood from Absence to Difference, from Quantitative to Qualitative Childhood Studies* ..... 45-59

#### Fatih BELGİ

Körün "Yaban" Tasviri: Yaban Romanında İlerlemeci Tarih Tasarımı

*Blind's Depiction of "Wilderness": Image of Progressive History in Yaban* ..... 61-78

#### Yakut AKBAY

Exposure to Another Culture: Shaping the Self of the Subaltern in Buchi Emecheta's *Kehinde*

*Başka Bir Kültüre Maruz Kalmak: Buchi Emecheta'nın Kehinde Eserinde Madunun Benliğinin Şekillenmesi* ..... 79-95

#### Sadriye GÜNEŞ

İtalyanca Ünlemlerin Sözcük Türü Olarak Dilbilimsel Özellikleri Üzerine Bir İnceleme

*A Review on the Linguistic Features of Italian Interjections as Parts of Speech* 97-113

#### Tuğba AYGAN

Konuşul(a)mayı Anlatmak: Travma Teorisi ve Edebiyat

*Representing the Unspeakable/Unspoken: Trauma Theory and Literature* ..... 115-138

#### Bilâl KAS

Nayilerin Kendileri Gibi Kısa Ömürlü Dergileri: *Safahat-ı Şiir ve Fikir*

*Short-lived Magazines like the Nayis themselves: Safahat-ı Şiir ve Fikir* ..... 139-173

**Ibrahim AL-KHAFFAF**

From the Black Cauldron to the White Page: The Witch as a Narrator of Poe's "The Tell-Tale Heart"

*Kara Kazandan Beyaz Sayfaya: Poe'nun "Gammaz Yürek" Öyküsünde Anlatıcı Olarak Cadı* ..... 175-189

**Nejla YILDIRIM**

N. M. Karamzin'in "Bornholm Adası" ve "Sierra Morena" Adlı Öykülerinde Gotik Unsurlar

*Gothic Elements in N. M. Karamzin's "The Island of Bornholm" and "Sierra Morena"* ..... 191-209

**Erdem MERAKLI**

1933 Londra Para ve İktisat Konferansı'nda Türkiye

*Turkey at the London Monetary and Economic Conference of 1933* ..... 211-242

**Dilek ÇAKIR**

Osmanlı Camilerinin Mihraplarında Yer Alan Tekfur Sarayı Çini Örnekleri

*Examples of Tekfur Palace Tiles in the Mihraps of Ottoman Mosques* ..... 243-279

**Yaşar ARLI**

A Tomb Stele from the Central Karacaören Village (Hadriani)

*Merkez Karacaören Köyünden (Hadriani) Bir Mezar Steli* ..... 281-295

**Mehmet Recep TAŞ**

The Dilemma of Preserving or Progressing in Achebe's *Things Fall Apart*

*Achebe'in Things Fall Apart Adlı Romanında Muhafazakarlık ve Değişim İkilemi* ..... 297-313

**Nesrin DEGIRMENCIOGLU**

Destruction of Female Body by Femininity: An Analysis on De Beauvoir, Foucault, Bordo and Atwood

*Kadın Vücudunun Kadımsılık ile Yıkımı: De Beauvoir, Foucault, Bordo ve Atwood Üzerine Bir Analiz* ..... 315-330

**Ahmet AKDAĞ**

Manastırlı Celâl'in Şairnâme Tarzındaki Bir Gazeli

*A Ghazal of Celal from Manastır in the Style of Shairnamah* ..... 331-357

## VAHŞETİN ÖZÜNE YOLCULUK: LADY MACBETH, CADILAR VE “GÜNAHSIZ MACBETH”

*A Journey into Atrocity: Lady Macbeth,  
the Witches, and “Innocent” Macbeth*

Elif BAŞ İYİBOZKURT\*

**ÖZ:** William Shakespeare'in en bilinen tragedyalarından *Macbeth*'le ilgili yapılan değerlendirmelerin çoğunda şeytani ve kötücül sıfatlar Macbeth karakterinden ziyade Lady Macbeth karakterine yakıştırılır. Öyle ki, Macbeth karakteri cinayet işlemek için kendi iradesine neredeyse hiç ihtiyaç duymaz, karısı ya da cadılar tarafından yönlendirilen soylu bir kahraman olarak seyirci karşısına çıkar. Hatta Macbeth'in çirkin yüzünü belirsizleştirmek için bazı dönemlerde pek çok sahne ya kesilir ya da değiştirilir. 17. yüzyılın sonunda başlayan bu yaklaşım yüzyıllar boyunca devam eder. Bu makalenin amacı Lady Macbeth ve cadıların neden bu vahşetin temelindeymiş gibi yargılandıklarını toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında sorgulamaktır. Amaç Lady Macbeth'i temize çıkarmak değil, her karakterin şiddetle olan ilişkisini oyunda sunulan bilgiler ışığında değerlendirmektir. Bunun yanı sıra, oyundaki şiddet döngüsüne bakılarak hangi karakterin ne zaman ve ne şekilde yargılandığı ataerkil toplumun onayladığı hiyerarşi bağlamında değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Lady Macbeth, Macbeth, Toplumsal cinsiyet, Performans tarihi



**ABSTRACT:** Lady Macbeth is a well-known female figure in Shakespeare's works, often portrayed as a devilish character who corrupts Macbeth's mind and persuades him to murder King Duncan. Both Lady Macbeth and the witches have been depicted as malevolent characters on stage, but this article questions this common portrayal by analyzing the patriarchal power dynamics at play in the play. The article explores how traditional gender roles change throughout the story and how acts of violence serve as a crucial element of patriarchal authority. In doing so, the article challenges the conventional characterization of Lady Macbeth and the witches as solely evil influences on Macbeth.

**Keywords:** Lady Macbeth, Macbeth, Gender roles, Performance history

\* Doç. Dr., Bahçeşehir Üniversitesi, Konservatuvar, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, elif.bas@cons.bau.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8481-8912



**Cite as / Atf:** İYİBOZKURT, E. B. (2024). Vahşetin Özüne Yolculuk: Lady Macbeth, Cadılar ve “Günahsız Macbeth”. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 14(27), 1-24. <https://doi.org/10.33207/trkede.1264454>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi’nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

## Giriş

Shakespeare’in dört büyük tragedyasının en kısasıdır *Macbeth*. Kan ve vahşetin hâkim olduğu bu eserde şeytani sıfatı yüz yıllar boyunca Macbeth karakterinden ziyade Lady Macbeth karakterine yakıştırılmıştır. Ünlü İngiliz eleştirmen Wilson Knight, Lady Macbeth’i sadece hırslı olarak tanımlamanın anlamsız olacağını, onun akıl almaz kötülüğünün karşı konulamaz olduğunu ve kendisinin mutlak ve “nihai kötülüğün beden bulmuş hali” olduğunu iddia eder. Hatta onun için “İnsandan öte bir şey – sanki kadının akli da ruhu da şeytani bir şey tarafından kontrol ediliyor. Bu durum, gizemli ve ürkütücü ancak bir o kadar da büyüleyici bir şey” (Knight, 2005: 174) diyerek onu korkunç bulduğu kadar son derece etkileyici bulduğunu da ifade eder. Kenneth Usongo’ya göre, Macbeth “Lady Macbeth uğruna erdemli olmak yerine kötülüğü tercih eder” (2017: 105). Hatta cadılar ve Lady Macbeth’in, Macbeth’i kendi “ahlaklı doğasını” unutturacak ölçüde etkilediklerini iddia eder (Usongo, 2017: 91). Bu yoruma göre Macbeth’in özü iyi ve ahlaklıdır, Lady Macbeth’in özü ise karanlıktır. William Hazlitt de benzer şekilde karanlık tutkusuyla Lady Macbeth’i ve kötücül cadıları Macbeth’i korkunç kaderine iten araçlar olarak görür (2009: 25). Görüldüğü gibi bazı eleştirmenler oyundaki kötülüğün kaynağı olarak ya cadıları ya da Lady Macbeth’i görür. Bu durum sadece eleştirel yazılarda kalmaz. Performans tarihine baktığımızda yüzyıllar boyunca sahnede benzer bir yaklaşımla karşılaşırız. Lady Macbeth neredeyse şeytanın bu dünyadaki temsilcisi olarak yorumlanırken, Macbeth soylu bir kahraman olarak romantize edilir. Bu bağlamda bu makalenin amacı, Macbeth’in işlediği cinayetlere rağmen Lady Macbeth ve cadıların neden bu vahşetin temelindeymiş gibi yargılandıklarını toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden sorgulamaktır. Makalenin odak noktası Lady Macbeth ve cadılar olduğu kadar büyük ölçüde Macbeth karakteri ve ona dair göremediğimiz ya da görmeyi tercih etmediğimiz yönleri ve davranışları olacaktır. Buradaki amaç ne Lady Macbeth’i ne de cadıları temize çıkarmaktır. Her birinin oyunda kartopu gibi büyüyen şiddetle olan ilişkisi farklıdır. Ne var ki, onları yegâne kötücül güç olarak görmek oyunun okuyucuya net olarak sunduğu bilgileri göz ardı etmek olacaktır. Bu sebeple oyundaki somut örneklerden yola çıkarak şiddet döngüsünün nasıl başlayıp sürdüğü belirlenecek ve bahsi geçen önyargıların temelindeki sebepler irdelenecektir. Oyun incelemesine geçmeden önce sahnede Lady Macbeth’in yıllar boyunca Macbeth’e kıyasla nasıl daha suçlu bir karakter olarak temsil edildiği daha detaylı aktarılacaktır.

### Performans Tarihi

1660'ların başında, Restorasyon döneminde, İngiltere'nin kraliyet şairi Sir William Davenant, *Macbeth*'i radikal bir şekilde değiştirerek sahneye koyar. *Macbeth*'in 1674 yılında basılan versiyonunda oyunun bazı bölümleri kesilir ve oyuna yeni sahneler eklenir. Macbeth ise ahlaki anlamda daha olumlu ve net çizgileri olan bir karaktere dönüştürülür. Oyunun sonunda Macduff tarafından öldürülen Macbeth sahnede ölüirken kendi hatasını itiraf eder ve son dakikalarını sonunu getiren hırslı tavrını eleştirerek geçirir. Lady Macbeth ise erkek egemen bir toplumda kocası üzerinde etkili, güçlü bir kadın oluşuyla eleştirilir. Davenant oyunda yaptığı değişikliklerle Lady Macbeth'in tavırlarının doğaya ne kadar aykırı olduğunu vurgular. Dördüncü perdeye eklenen diyalogla Lady Macbeth üstünlüğünü kendisine göstermediği için kocasını doğal düzeni bozmakla suçlar. Bunun yanı sıra, Davenant Lady Macduff'un rolünü artırır ve onu namuslu, örnek kadın figürü olarak kullanarak Lady Macbeth ile arasındaki farka dikkat çeker. Yapılan bu değişikliklerle Macbeth masumlaştırılır ve bu bakış açısı yaklaşık üç yüz yıl kadar etkisini sürdürür (Moschovakis, 2008: 7).

18. yüzyılda ise ünlü oyuncu David Garrick metne yaptığı müdahalelerle Shakespeare'in kahramanlarını büyük ölçüde değiştirir. Kahramanların karanlık yönleri ya da kusurları ortadan kalkar. Shakespeare'in oyunları artık daha aydınlıktır. Macbeth herkesi katleden bir adam olmaktan çıkarılır ve daha onurlu bir kahramana dönüştürülür ve bu da Lady Macbeth sayesinde gerçekleşir. Sert, acımasız ve güçlü bir kadın profili çizen Lady Macbeth, Macbeth karakterini de etkiler. İlk olarak 18. yüzyılda Hannah Pritchard performansı ile karşımıza çıkar bu değişim. Önceleri az da olsa pişmanlık belirtisi gördüğümüz Lady Macbeth karakteri, Pritchard tarafından en ufak bir pişmanlık belirtisi gösterilmeden canlandırılır. Böylece Garrick'in canlandığı Macbeth cinayet işlemek için kendi iradesine ihtiyaç duymaz, karısı tarafından yönlendirilen soylu bir kahraman olarak seyirci karşısına çıkar. Garrick, Macbeth'in insani yönünü, hassasiyetini ortaya çıkardığı gerekçesiyle bolca övgü alır. Macbeth'in çirkin yüzünü belirsizleştirmek için pek çok sahne ya kesilir ya da değiştirilir. Örneğin Lady Macduff ve çocuklarının katledilmesi, Siward'ın öldürülmesi kaldırılır. Bu ve benzeri tercihler zamanla Avrupa'ya yayılır ve uzun süre kalıcı olur (Rosenberg, 2005: 74-76).

Hannah Pritchard'dan sonra John Philip Kemble ile sahne alan Sarah Siddons, Lady Macbeth'i biraz daha hassas bir kadın olarak yorumlar. Uyurgezer olduğu sahne dehşet verici olduğu kadar vicdanının pişmanlığını da yansıtır. Ne var ki 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde dahi Macbeth'i

oynayan Kemble, Lady Macbeth tarafından yönlendirilen kibar ve asil adamı oynamaya devam eder. Oysa Kemble, oyundaki cadıların Macbeth'in içindeki caniyi ortaya çıkardıklarını düşünür ve cadıları bu şekilde yorumlamak ister ancak izleyiciler bu dönem bu fikri kabul etmeye hazır değildir, dolayısıyla kötülüğü tetiklemek bir süre daha Lady Macbeth'e kalır (Rosenberg, 2005: 79).

Lady Macbeth ile ilgili kırılma noktası Alman oyuncu Rosalie Nouseul ile gelir. Nouseul sayesinde stereotipleşmiş canavar Lady Macbeth yerine sevecen bir eş karşımıza çıkar. İlk cinayet sadece Lady Macbeth'in işi olmaktan çıkar ve ikisinin tasarladığı bir olaya dönüşür. Kemble'dan sonra Macbeth'i canlandırarak ön plana çıkan oyuncu Edmund Kean olur. Kean, Macbeth'i masum olmaktan çıkarır ve daha suçlu bir karakter olarak yorumlar (Rosenberg, 2005: 79-82). Almanya'da başlayan bu değişim İngiltere'de hemen olmasa da bir süre sonra kabul görür. Kadın oyuncular ise Lady Macbeth'in feminen ve duyarlı yönlerini araştırmaya yönelirler. Görüldüğü gibi sahnede dengeler bir hayli yavaş değişir. Zamanla Macbeth işlediği cinayetin sorumluluğunu yüklenir. Ne var ki bu durum yüzyıllar alır.

Bu aşamada Shakespeare'in *Macbeth*'i yazarken kullandığı kaynağa bakmakta fayda var. Shakespeare *Macbeth*'i yazarken İskoçya'nın tarihiyle ilgili kullandığı kaynak olan *Vakayiname (Chronicles)* ilk 1577 yılında yayımlanmıştır. 16. yüzyılda yaşamış olan Rafael Holinshed tarafından kaleme alınan bu eserde Kral Duff son derece güvendiği Donwald tarafından öldürülür. Shakespeare, kullandığı kaynaktaki Lady Macbeth karakterini kendi eserinde yumuşatmayı tercih etmiştir. Asıl kaynaktaki Donwald'ın karısı kararlı bir biçimde kocasını cinayete teşvik eder. Lady Macbeth'in bu eserdeki şeytani tavırlarına dair herhangi bir belirsizlik söz konusu değildir. Karısının sözlerinden etkilenen Donwald gizlice kralı öldürür. Cesedi kaleden çıkarır ve nehir yatağına gömer. Kralın cesedi bulunup uygun bir cenaze töreni düzenlenene kadar İskoçya'da garip doğüstü karanlık olaylar yaşanır. Holinshed'in versiyonunda Donwald'ın hayatı hırslı karısı tarafından çok daha net bir biçimde yönlendirilir. Donwald cinayete şüphe götürmez bir şekilde karısı tarafından sürüklenir çünkü Donwald'ın karısı kraliçe olmayı kafasına koymuştur (Braunmuller, 1997: 13-14). Bu versiyonla kıyaslandığında Shakespeare'in, Lady Macbeth karakterini bilinçli ve belirgin şekilde değiştirmiş olduğu ve onu tamamen şeytani olmaktan özellikle çıkardığı söylenebilir. Buna rağmen yüzyıllar boyunca Lady Macbeth, Macbeth'e göre çok daha cani bir karakter olarak yorumlanmıştır. Lady Macbeth'in yanı sıra oyundaki cadılar da Macbeth'i masumlaştıran karanlık birer güç olarak ele alınmışlardır.

### **Caduların Doğası**

Eski bir batıl inanca göre “Macbeth” adı sadece ve sadece oyunun sahnelendiği esnada metnin gerektirdiği yerlerde zikredilebilir, bunun dışında bu isim tiyatrodada hiçbir şekilde anılmamalıdır. Aksi halde başınıza gelecek kötü şanstan siz sorumlu olursunuz. Tarih boyunca oyunla ilgili yaşanan aksilikler saymakla bitmez. İngiltere dışında ilk defa 1672 yılında sahnelenen oyunda Macbeth’i oynayan Hollandalı oyuncu ile Duncan’ı oynayan oyuncu arasında tatsızlık yaşanır. Oyun bittikten sonra Duncan seyircilerin karşısına selam vermeye çıkmaz. Sonradan anlaşılır ki Duncan’ın öldürüldüğü sahnede bir şekilde gerçek bir hançer kullanılmıştır. Macbeth’i oynayan oyuncu bu olay sonrası ömür boyu hapis cezasına çarptırılır. Bu kadar radikal olmasa bile, sonraki dönemlerde de farklı olaylar gündeme gelir. Örneğin 1937 yılında Laurence Olivier oyunda Macbeth’i canlandırmaktadır. Olivier önce hastalanarak sesini kaybeder sonrasında ise oturduğu sandalyenin üstüne dev bir yük düşer ve ölümden kıl payı kurtulur. Lanete inanmayanlarla ilgili enteresan bir diğer olay ise 1974 yılında Bankside Tiyatrosu’nda yaşanır. Büyük bir çadırda sahnelenecek oyunda *Macbeth*’in lanetine inanmayan bir grup oyuncu ne olacağını görmek için kuliste Macbeth’in adını haykırıp dururlar. Kendi aralarında eğlenen oyuncular beklenmedik bir sonla karşılaşırlar. Aniden çıkan fırtınayla çadırın brandadan olan tavanı çöker ve oyun başlamadan son bulur (Garber, 2010: 119-120).

Oyunla ilgili bu inancın kökeni caduların oyunu lanetlediği düşüncesine dayanır. Oyunda gerçekten büyü yapmaya yarayan sözlere yer verildiği için caduların bu duruma öfkelenildiği ve oyunu lanetledikleri rivayet edilir. İşte bu yüzdendir ki oyundan Macbeth olarak değil “İskoç oyunu” şeklinde bahsedilir (Garber, 2010: 118). Oyunun yazıldığı döneme bakacak olursak, İngiltere’de 16. yüzyılda cadılar toplumsal alandan ziyade özel alanı ilgilendiren bir meseledir (Calhoun, 1942: 184). Cadılar hane içinde sıkıntı yaratan, ailesi olmayan yaşlı kadınlar olarak düşünülür. Büyükbaş hayvanlara zarar vermek, mutfağın bereketini kaçırmak ya da erkeklere cinsel sıkıntılar yaşatmak gibi konularda sorun çıkardıkları rivayet edilir. Oysa cadılar aynı dönemde İskoçya ve Avrupa’da çok daha güçlü ve dehşet verici figürler olarak karşımıza çıkarlar. Havada uçan, bebekleri yiyen, denizlerde yol alıp büyük zararlara yol açabilen bu varlıkların ruhlarını şeytana sattıklarına inanılır (Braunmuller, 1997: 30).

Oyunun yazıldığı dönem tahta geçen I. James, İskoçya gibi cadularla ilgili güçlü inançlara sahip bir ülkede büyümüştür ve bu konuyla yakından ilgilidir. Öyle ki deneyimlerinden yola çıkarak 1591 yılında *Newes from*

*Scotland Declaring the Damnable Life of Death of Doctor Fian, a notable Sorcerer* adlı bir kitapçık kaleme alır. Kral, bu kitapta Dr. Fian, Agnis Sampson ve North Berwick adlı kişilerin cadı olduklarını iddia eder ve bu cadıların şeytani işlerini anlatır (Calhoun, 1942: 184). Yine I. James'in kaleme aldığı *Daemonologie* İskoçya'da 1597 yılında, İngiltere'de ise 1603 yılında yayımlanır. Bu kitap da diğeri gibi cadılık ve doğüstü konuları ele alır ve eser bilimsel olmaktan çok I. James'in kişisel görüşlerinin yer aldığı bir derlemedir (Calhoun, 1942: 185).

Shakespeare'in cadılıkla ilgili kullandığı bilgilerden yola çıkarak kendisinin Avrupa'daki cadılık inancı hakkında bilgi sahibi olduğu ve bu iki eserden faydalandığı söylenebilir (Calhoun, 1942: 188). Örneğin Macbeth'in daha ilk sahnesinde cadılar "delip geçelim şu sisli pis havayı"<sup>1</sup> (2019: 20) diyerek uçup ortadan kaybolurlar. Cadıların uçarak kaybolması seyircileri eğlendiren bir unsur olmakla beraber bu durum bize Shakespeare'in Avrupa kıtasındaki cadılık inancına dair bilgisi olduğunu da ortaya koyar zira o dönem İngiltere'de cadılar uçan varlıklar olarak bilinmezler. Bu, İskoçya gibi Avrupa'nın diğer bölgelerine ait bir inançtır (Thompson, 2022). Oyuna daha detaylı bakıldığında Shakespeare'in kullandığı kaynakları kendi hayal gücüyle birleştirdiği ve cadıları oyunu şekillendiren en önemli unsurlardan biri haline getirdiği söylenebilir. Öyle ki Terry Eagleton'a göre "cadılar oyunun kahramanlarıdır (heroine); her ne kadar oyunun kendisi bu gerçeği çok az tanısa da her ne kadar eleştirmenler onları karalamak için çok fazla uğraşsa da bu böyledir" (2011: 10).

Cadılar olarak bahsettiğimiz bu üç varlığın doğası ve oyundaki işlevleri eleştirmenlerin ele aldığı en karmaşık konulardan biridir. Bu varlıkların ne şekilde adlandırıldıkları dahi tartışma konusudur. Shakespeare'in İlk Folyo'sunda<sup>2</sup> yer alan sahne direktifleri onlardan "cadı" olarak bahseder. İsimleri oyunun başında Birinci Cadı, İkinci Cadı, Üçüncü Cadı olarak geçer. Ne var ki oyundaki diyaloglara bakıldığında bu doğüstü varlıklara sadece bir kez "cadı" olarak hitap edilir. Birinci perde, üçüncü sahnede Birinci Cadı bir denizcinin karısıyla yaptığı konuşmadan bahsederken kendisine cadı dendiğini anlatır:

"Baktım, gemici karısı oturmuş,  
Almış kucağına kestaneleri,  
Atıştırıyor da atıştırıyor;  
'Bana da versene,' deyince,

<sup>1</sup> Makalede çoğunlukla Bülent Bozkurt'un *Macbeth* çevirisi kullanılmıştır. Ne var ki yer yer farklı çevirilerden de faydalanılmıştır.

<sup>2</sup> Shakespeare oyunlarının 1623 yılında yapılan ilk toplu basımına verilen isimdir.

‘Defol başımdan cadı karı,  
Diye bağırılmaz mı koca kıçlı dangalak’ (24).

Bu bölüm Türkçe çevirilerde “cadı karı” olarak geçse de İngilizce metinde doğrudan “cadı” kelimesi kullanılmıştır. Oyunun geri kalanında ise bu varlıklar için “cadı” yani İngilizcedeki “witch” kelimesi değil, “weird sisters” tabiri kullanılmıştır. Daha detaylı bakıldığında ise oyunun İlk Folyo’sunda “wayard sisters” ve “weyard sisters” adıyla karşımıza çıkarlar. Eleştirmenler bu tek harf farkı, dizgininin yaptığı ufak bir hata olarak değerlendirirler. Editörler daha sonraki baskılarda bu kelimeyi “weird” olarak düzenler. Buradaki “weird” kelimesi ise bugünkü gibi “tuhaf” anlamına gelmez. Bu kelime eski İngilizcede “kader” anlamına gelmektedir (Whalen, 2013: 61). Bu sebeple de Macbeth’in geleceğine dair kehanetlerde bulunan bu üç varlık Yunan mitolojisindeki üç kader tanrıçasıyla, yani Moirae ile ilişkilendirilir. Benzer şekilde Shakespeare’e kaynak olan Raphael Holinshed’in *Vakayiname*’sinde yer alan çizimlerde bu varlıklar cadı olarak değil, güzel ve alımlı Kader Tanrıcaları olarak tasvir edilirler (Whalen, 2013: 61). Oyunun başında Macbeth’e dair kehanette bulduklarında da geçmiş, bugün ve geleceği temsil eden üç kader tanrıçası gibi, ilk kız kardeş Macbeth’in Glamis Bey’i, ikincisi Cawdor Bey’i, üçüncüsü ise İskoçya Kralı olacağını öngörür.

Ne var ki bu üç varlık, karanlık yüzleriyle Üç Kader Tanrıçası’ndan daha farklıdır. Bu yüzden bazı eleştirmenler onları Yunan mitolojisinde geçen Furies (Erinyes ya da Cehennem Tanrıcaları) ile de ilişkilendirir. Örneğin Arthur R. McGee bu varlıkları suç işleyenlerden intikam alan acımasız Erinyes ile benzer bulur (McGee’den alıntılan Whalen 2013: 62) ancak oyunda cadılar hiçbir zaman öç almaktan bahsetmezler. Bunun yanı sıra Erinyes’lerin geleceğe dair kehanette bulunma gibi bir yetenekleri söz konusu değildir. Ünlü eleştirmen G. Wilson Knight ise bu iki görüşü birleştirerek bu varlıkların oyunun başında Üç Kader Tanrıçasına benzer olduklarını, ancak oyunun sonunda Erinyes’e dönüştüklerini düşünür (2005: 176).

Geleceğe dair yorumda bulunan bu belirsiz varlıkların oyuna hareket katan komik yönleri olduğu da düşünülür. Öyle ki cadılar sahnede bir dönem komedi unsuru olarak yer almışlardır. A. R. Braunmuller cadıların geçmişte sahnede nasıl temsil edildiklerine bakıldığında bu doğüstü varlıkların daha çok eğlence amaçlı kullanılan komik figürler olarak karşımıza çıktıklarını anlatır (1997: 30). Örneğin 1707 yılında Thomas Betterton’ın sahnelediği oyununda cadılar mizah unsuru olarak kullanılmıştır. 1774 yılında David Garrick’in yer aldığı oyunda ise cadılar tek parmaklı eldivenler giyen, örgülü

başlık ve dantelli önlük takan tiplerdir. Bu komik tipler 1847 yılında Samuel Phelps tarafından oyundan tamamen çıkarılmıştır. Altı sene sonra Charles Kean onları oyuna tekrar dâhil eder. Ne var ki cadıların psikolojik derinliği olan karakterler olarak karşımıza çıkması 19. yüzyılın ortasını bulur. Bu dönemden sonra daha karmaşık varlıklar olarak algılandıkları için daha çok önem kazanırlar ve eleştirmenlerce de daha detaylı ele alınırlar (Shamas, 2007: 2).

Cadılar da Lady Macbeth örneklerinde olduğu gibi hem eleştirmenlerce hem de sahnede Macbeth'i masumlaştırmak için kullanılıp Macbeth'ten çok daha fazla kötülükle ilişkilendirilmişlerdir. Örneğin Wilson Knight onları "kâbusların kişileşmiş hali" olarak değerlendirir (2005: 168). Calderwood'un kullandığı "şeytani cadılar" (2010: 24) tabiriyle ise pek çok kaynakta karşılaşmak mümkün. Macbeth'in bazı kaynaklarda Lady Macbeth tarafından, bazılarında ise cadıların etkisiyle cinayete yönlendirildiği iddia edilir. Örneğin Hazlitt Macbeth'in cadılarla göz göze gelir gelmez "büyülediğini" ve bu etkinin asla geçmediğini iddia eder (2009: 25). Bazı eleştirmenler ise her ikisini de suçlar. Örneğin Calderwood makalesinde Macbeth'in "cadılar ve karısı" yüzünden "kendinden geçtiğini" ifade eder (2010: 21).

Cadıların oyunun genel atmosferine olan etkileri yadsınamazken onları oyunda dökülen kanla ilişkilendirmeyen eleştirmenler de mevcuttur. İngiliz eleştirmen A. C. Bradley, cadıların oyunun atmosferini ettiklerini kabullenirken oyundaki aksiyona olan etkilerinin abartıldığını düşünür. Bradley'e göre cadılar; döküntü kıyafetler giyen fakir, yaşlı, çirkin ve kin dolu sıradan kadınlardır (1992: 298-299). Bradley'e göre cadıların kehanetleri Macbeth üzerinde etkili olsa da metinde Macbeth'in davranışlarının doğrudan dış bir güç tarafından manipüle edildiğine dair bir bilgi yoktur. Dolayısıyla cadılar Macbeth'in kendi iradesi dışında bir davranış sergilemesine neden olmazlar (1992: 300). Ünlü eleştirmen Stephen Greenblatt da cadıların kehanetlerini oyundan çıkardığımızda oyunda aynı şeylerin yine de gerçekleşeceğini iddia eder (1994: 20-21). Benzer şekilde Peter Hall cadıların Macbeth üzerindeki etkisini çok fazla önemsemez. Ona göre cadılar Macbeth'e cinayet işlemesini söylemezler. Onlar sadece zamanın getireceklerini bilirler. Neyin olabileceğini ve Macbeth'in neyi gerçekleştirmek istediğini, onun arzularını görürler. Cadılar hiçbir şekilde ona cinayet işletmezler (Hall'dan alıntılanan Braunmuller: 1997: 32). Bu şekilde bakıldığında cadılar Macbeth'e içten içe arzuladığı şeyleri gerçekleştirmesi için küçük bir hatırlatmada bulunmuştur sadece.



Onları bu şekilde sadece birer tetikleyici unsur olarak görenler olsa da tarih boyunca cadıların Macbeth'in işlediği cinayetlerden ne derece sorumlu oldukları gündeme gelmeye devam etmiştir. Kehanet kavramının yüklendiği çağrışımlar bu anlamda sorun yaratır. Bradley bu konuya dikkat çekici ve mantıklı bir açıklama getirir. Shakespeare döneminde izleyiciler metafizik ya da teoloji öğrencilerinden oluşmuyordu. Sıradan halk için gelecek belirlenmiş olabilirdi ama onlar yine de kendi seçimlerini yaptıklarını düşünüyorlardı (1992: 303). Dolayısıyla onlara göre cadıların doğru kehanetlerde bulunmaları ile Macbeth'in özgür iradesinin arasında bir ilişki yoktur. Macbeth karakterini cadıların birer kuklası gibi okumak oyuna haksızlık etmek olacaktır ancak cadıların Macbeth'in hırslı doğasını nasıl açığa çıkardıklarını sorgulamak, oyundaki hiyerarşik yapının neresinde bulduklarını anlamak oyunun bütünü anlamak açısından önemlidir. Bu sebeple oyunda şiddeti tetikleyen dönüm noktalarına ve Macbeth karakterine dair sunulan kesin bilgiler detaylı olarak irdelenecektir.

### **Dönüm Noktaları**

Oyun ürkütücü karanlık bir sahneyle başlar. Gök gürültüsünün hâkim olduğu ıssız bir arazide üç cadı bir araya gelmiş Macbeth ile buluşma planları yapmaktadır. Oysa üçüncü sahnede zaten Macbeth'in karşısına çıkıp kehanetlerde bulunacak olan cadılar neden oyunun başında bizleri karşılar? Cadılar Macbeth sahneye çıkmadan seyirciyle buluşarak varlıklarını ilk önce seyirciye teyit ettirmiş olurlar. Macbeth ile ilk karşılaştıklarında seyirci onların varlığını sorgulamaktansa Macbeth'e odaklanabilir. Bunun yanı sıra cadılar ilk sahnede oyunun genel atmosferini belirler. Seyirci; yağmurlu karanlık bir günde, kanlı, ürkütücü doğaüstü olaylarla karşılaşmaya hazırlanır. Çıkışlarında dile getirdikleri "Ha iyi, ha kötü; ha kötü, ha iyi" (2010: 20) ifadesiyle de bizlere Shakespeare'in pek çok oyununda karşımıza çıkan gerçeklerle görünenler arasındaki derin uçurumu hatırlatırlar.

Bir sonraki sahne ise son derece önemli olup oyunda en çok göz ardı edilen sahnelerden biridir. Macbeth henüz sahneye çıkmadan önce, savaş alanının yakınlarında kendisi hakkında çok önemli bir bilgi ediniriz. Kendisi "kanlı kılıcını savuran" ve "önüne çıkanı deviren" (2010: 21) yiğit bir savaşçıdır. Öyle sıradan bir resim değil, kan ve vahşetin resmi çizilir bizlere:

"Adamın göbeğinden daldırdığı gibi kılıcını,  
Çenesinin altından çıkardı;  
Sonra da kellesini direğe geçirip  
Bizim surların üstüne dikti" (2010: 21).

Bu sahnedeki vahşi Macbeth tasviri ve onun insan öldürmekte usta oluşu genellikle gözden kaçır. Bunun temel nedeni şiddetin hiyerarşik sistemin

içine nasıl yedirildiği ile ilgilidir. Dökülen kan, var olan hiyerarşiyi bozmuyorsa olumlu bir eylem olarak düşünülür ve vahşet hanesine yazılmaz. Kendi ülkesi için savaşan Macbeth burada bir cani olarak değil, bir kahraman olarak algılanır. Oysa Macbeth hiçbir zaman kan dökme konusunda tereddüt eden bir insan değildir. Macbeth'in Kral Duncan'ı öldürme konusundaki tereddütlerini değerlendirirken bu detayı anımsamak gerekir.

Macbeth'in savaşçı, kan döken hırslı yapısını onunla ilk karşılaştığımız birinci perde üçüncü sahne de onaylar niteliktedir. Cadılar bu ilk karşılaşmada Macbeth'in sırasıyla Glamis Beyi, Cawdor Beyi ve geleceğin Kralı olacağını aktarırlar. Banquo'ya ise çocuklarının kral olacağı müjdesini verirler. Cadılar aniden ortadan kaybolduklarında Macbeth'in yaptığı yorum son derece dikkat çekicidir: "Çocukların kral olacak." Oysa buradaki diyaloga baktığımızda Banquo konuyla ilgili hiçbir şey söylememiştir:

"Banquo:  
Bu sözünü ettiğimiz şeyler  
Gerçekten burda mıydı?  
Yoksa biz, akli tutsak alıp insanı çıldırtan  
O zehirli ottan mı yedik?  
Macbeth:  
Çocukların kral olacak" (2010: 28-29).

Banquo şüphe duyup yaşananların doğruluğunu sorgular. Oysa Macbeth duyduklarının heyecanına kapılıp anında cadılara inanmayı tercih eder. Bu yüzden de dile getirdiği ilk cümle Banquo'nun söylediklerine verilen bir karşılık değildir, Macbeth'in zihninden geçenlerin açık bir dile gelişidir. Belki de dikkatlerden en çok kaçan bu kısa cümle Macbeth'in karakterine dair bize sunulan en önemli bilgidir. Macbeth'in hırslı ve açgözlü yapısı daha en baştan bizlere aktarılır. Onun odak noktası gücü elde etmekten çok gücü sonsuza kadar kendinde barındırmaktır. Henüz Cawdor Bey'i dahi olmadığını düşünürsek, Macbeth'in bu tepkisi iktidar ve güç düşüncelerine kehanetlerden önce bile uzak olmadığını gösterir.

Macbeth'in yukarıdaki tepkisine benzer bir örnek Macbeth'e Cawdor unvanı verilir verilmez bir kez daha karşımıza çıkar. Bu ödüllendirilme sonrası Macbeth bir kez daha Banquo'ya "Senin çocukların da kral olur mu sence?" (2010: 30) sorusunu yöneltir. Daha ona bahşedilen yeni unvanın keyfine varmadan Macbeth'in zihni kendi olası krallığını da aşarak derinlerde yatan ebedi güç arzusuna kapılır. Bu gerçek, Macbeth ve Banquo arasındaki zıtlık incelendiğinde daha da belirginleşir. Cadıların kehanetlerinden sonra Banquo cadılara karşı şüphe duyar ve kendi soyuna

vaat edilenleri çok fazla umursamaz. Sakin bir tavırla cadıların güvenilmezliğini gündeme getirir ve eğer Macbeth cadıların kehanetlerine inanırsa bu kehanetlerin doğrulanması için harekete geçip tehlikeli yerlere sürüklenebileceği konusunda Macbeth'i uyarır:

“Onların her dediğine inanırsan,  
Cawdor beyliğiyle yetinmez,  
Kral olmak sevdasına düşersin.  
Tekin değil bütün bunlar:  
Başımızı derde sokmak için,  
Şeytanın doğru da söylediği olmaz mı bize?  
Yalansız bir iki yemle avlayıp bizi  
Sürükler kalleşçe uçurumlara” (2010: 13).

Bu öğütlere kulaklarını kapatan Macbeth güç sahibi olmanın peşine düşer ve bu uyarının hemen ardından karanlık düşüncelere kapılır:

“Niye korkunç düşünceler geçiyor kafamdan;  
Tüylerim diken diken oluyor,  
Kalbim hiç olmadık şekilde,  
Güm güm kaburgalarım vuruyor?  
Hayalimizdeki korkular,  
Gerçek korkulardan daha kötü.  
Cinayet, henüz kafamda bir hayal olduğu halde,  
Öylesine sarsıyor ki benliğimi, bütünlüğümü,  
Daha düşünürken bile,  
Elim kolum tutmaz oluyor” (2010: 31).

Bu düşünceleri değerlendirmeden önce önemli bir konuya açıklık getirmek gerek. Macbeth burada “korkunç düşüncelerden” yani cinayet fikrinden bahseder. Oysa Macbeth'in kral olma ihtimali imkânsız değildir. Bu dönemde İskoçya'da “tanistry” sistemi işler. Bu sisteme göre aile büyükleri kan bağı olan adaylar arasından yeni kralı seçer (Nielsen, 1965: 193). Macbeth de bunun bilincindedir:

“Eğer kader, kral olacaksın diyorsa,  
Aynı kader, ben bir şey yapmadan,  
Taç da giydirebilir bana” (2010: 32).

Macbeth'in bu ifadeleri genel bir olasılık şeklinde değerlendirilir oysa Macbeth, Kral Duncan'ın akrabası olduğu için aslında elini kana bulamadan da kral olabilir. Tam da bu yüzden birinci perde dördüncü sahnede Kral Duncan'ın, Macbeth'i övdükten sonra oğlunun tahta geçeceğini açıklaması önemli bir detaydır. Bu sahnede Macbeth kral olamayacağını anlar. Oğlunu varisi ilan ettikten sonra Kral Duncan, Macbeth'in Inverness'teki evine doğru yola çıkar. Önüne çıkan engeli gören Macbeth bu engelden kurtulmakta kararlıdır:

"Cumberland Prensi ha!  
Önüme çıkan bu engeli  
Yaş aşarım, ya takılır düşerim.  
Ey yıldızlar, gizleyin ateşinizi  
Karanlık ve derin arzularımız görmesin ışığınızı  
Gözüm fark etmesin elimin yaptığımı  
Ama göz görmeye korksa da  
Yapılması gereken yapılacak sonunda" (2010: 35).

Bu detay önemli olmakla birlikte Macbeth tahta kimin geçeceği belli olmadığı zaman dahi bu karanlık düşüncelerle boğuşmaya başlamıştır. Kralın oğluyla ilgili açıklamayı yaptıktan sonra bu düşünceler sadece netleşmiş olur ve kafasındakileri vakit kaybetmeden bir mektupla Lady Macbeth'e sunar:

"Zafer kazandığım gün karşıma çıktılar; aldığım kesin bilgiye göre, insanüstü zihinsel güçleri varmış. Ben onlara başka sorular sorma isteğiyle yanarken, ansızın hava olup uçuverdiler. Ben orada şaşkınlıkla donup kalmışken, Kral'dan haberciler gelip bana Cawdor Beyi diye hitap etmezler mi! Ki daha birkaç dakika önce de bu cadılar beni aynı unvanla selamlamış ve ardından da, "Selam sana geleceğin kralı!" demişlerdi. İşte sana gönderdiğim haber bu, yürüdüğümüz yüce yoldaki büyük yoldaşım! Bu haberi yolladım ki, seni ne muhteşem günlerin beklediğini bilesin ve bunun sevincini her an yaşayasın. Bu bilgiyi yüreğinde sakla; hoşça kal" (2010: 36).

Pek çok incelemede birinci perde beşinci sahnede yer alan bu mektubun içeriğinden ziyade Lady Macbeth'in mektup sonrası tepkileri üzerinde durulur. Oysa oyunun Cambridge University Press editörü A. R. Braunmuller bu mektupta Macbeth'in yaşadığı olayı kendi bakış açısına göre yorumlayarak Lady Macbeth'e aktardığını hatırlatır. Braunmuller, editörlüğünü yaptığını oyunun açıklama notlarında Macbeth'in cadılarla yaşadıklarını "çarptığımı" ifade eder (1997: 122). Neticede Macbeth mektupta yazdığı gibi kimseden "kesin bir bilgi" almamıştır. Hatta cadılarla karşılaştığı sahnede onlara "Stay, you imperfect speakers. Tell me more" (Braunmuller, 1997: 113) yani onlara "kusurlu konuşmacılar"<sup>3</sup> olarak hitap eder. Ne var ki mektupta yaşadığı olayı "I have learned by the perfectest report" (Braunmuller, 1997: 122) yani "aldığım kesin bilgiye göre" şeklinde ifade eder. Bu farkın yanı sıra mektupta dikkat çeken bir diğer nokta ise Macbeth'in kral olacağına ve o muhteşem günlerin geleceğine olan sarsılmaz inancıdır. Macbeth'in yazdıklarından şüphe etmeyen Lady Macbeth tüm varlığıyla bu kehanetin gerçekleşmesini ister. Bunun için de her şeyi

<sup>3</sup> "kusurlu konuşmacılar" bana ait çeviridir. Bu söz, Bülent Bozkurt çevirisinde "Durun, sözü yarım bırakmayın, sonunu getirin" şeklinde geçer ancak bu tercihte üzerinde durmak istediğim "imperfect" kelimesi tam olarak aktarılmamaktadır.

yapmaya hazırdır. Burada Lady Macbeth bizlere Macbeth'in başka bir yüzünü sunar. O, Macbeth'in gözünün yükseklerde olduğunu bir kez daha yinelerken onun aynı zamanda "yufka yürekli" (2010: 36) oluşundan şikâyet eder. Oysa buraya kadar metin bizlere Macbeth'in savaççı ve kan döken yüzünü ortaya koymuştur. Bu durum bir çelişki olarak düşünülmemelidir. Macbeth elbette elini kana bulamaktan korkan "yufka yürekli" biri değildir. Bu daha önce belirtilen örneklerle oyunun en başından itibaren bellidir. Lady Macbeth burada genelleme yapmaz, bu sözleriyle içinde buldukları özel duruma gönderme yapmaktadır. Macbeth'in ilerleyen sahnelerde yaşayacağı tereddüt birini öldürmeye dair değildir, Kral Duncan'ı öldürmeye yöneliktir. Oyunun başındaki sahnelerin ortaya koyduğu bu gerçek göz ardı edilmemelidir.

Lady Macbeth'in mektup sonrası dile getirdiği karanlık düşünceler ise eleştirmenler tarafından onun ne kadar şeytani olduğunu ortaya koymak için kullanılan en temel örneklerden biridir:

"Ey düşüncelere eşlik eden cinler, gelin hadi,  
çekin alın kadınlığımı benden; baştan ayağa,  
En haince gaddarlıkla doldurun içimi;  
Kanımı koyulaştırın,  
Vicdana giden yolları, geçitleri tıkayın,  
Azap merhamet duyguları yol bulup geçemesin,  
Amansız planımdan caydıramasın beni,  
Hedefimle benim arama dikilemesin.  
Gelin, sütümü alın göğüslerimden,  
Yerine safra koyun, ey katillerin aracısı ruhlar" (2010: 37-38).

Bu bölümü değerlendirmeden önce Macbeth ve Lady Macbeth arasındaki ilişki dinamiğine, yani geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine ne derece uyduklarına bakmak gerekir. Lady Macbeth oyunun başında bu rollere uyuyormuş gibi görünür. Örneğin Kral Duncan onları ziyarete geldiğinde hizmetkâr bir ev sahibi olarak rolünü layığıyla oynar. Oysa bu sadece toplum önünde geçerlidir. Özel alanında Macbeth ile olan ilişkisi daha farklıdır. Macbeth karşısında bu rollere uymayan cesur ve güçlü bir kadınla karşılaşırız. Macbeth'in ifade ettiği gibi Lady Macbeth birlikte yürüdükleri yüce yolda onun hayat arkadaşısıdır. Bu anlamda Lady Macbeth toplumsal cinsiyet rollerini en azından özel alanında yıkmayı başarmıştır ve tahtı ele geçirme şansıyla karşılaşınca belki de bu alanı genişletme amacıyla sonuna kadar gitmeye hazırdır. Bu yüzden de kadınlığından tamamen arınmayı arzular. İçinde yaşadığı toplum şiddeti erkeklikle, kadın olmayı zayıflıkla ilişkilendirdiğinden kadınlığından kurtulmaya çalışır. Çoğu eleştirmen Lady Macbeth'in yukarıdaki sözleriyle âdet kanamasının durmasını arzuladığını

ifade eder (Burnett, 1993: 25) zira o dönem kanama gördükleri için kadınların “kendi bedenlerinin işleyişine bile hâkim olamayan uysal varlıklar” olduklarına inanılır (Kenny, 2019:63). Lady Macbeth bu şiddet çarkında etkili olabilmesi için kadınlığından arınması gerektiğini bilir. Bu yüzden de anne sütü gibi kadınlığın en temel geleneksel çağrışımlarından kurtulmaya çalışır. Alman sosyolog Georg Simmel’a göre erkek egemen “yasaların” ve “kültürün” hâkim olduğu bir toplumda kadının bağımsız bir kimlik oluşturması neredeyse imkânsızdır (Vromen, 1987:564). Lady Macbeth içinde bulunduğu toplumda kendisine ait bir hareket alanı olmadığını bilir ve hiyerarşide ancak ve ancak Macbeth sayesinde yükselebileceğinin farkındadır. Bu yüzden de kendisi kadınlığından kurtulmayı dilerken toplumun kurallarını Macbeth’e karşı kullanarak yol alır. Şiddet ile erkekliği ilişkilendiren ataerkil toplumun beklentileriyle Macbeth üzerinde etkili olmaya çalışır: Onu “korkak” (2010: 43) ve “ödlek” (2010: 44) olmakla suçlar. Özetle Lady Macbeth yukarıdaki sözleriyle bireysel olarak kötülüğün temsilcisi değildir, o sadece toplumsal cinsiyet rollerinin sunduğu hiyerarşi bağlamında kendisine yer edinmeye çalışır. Bu, Lady Macbeth’in düşüncelerini daha masum kılmazken onu özünde kötülük barındıran şeytanın temsilcisi de yapmaz.

Lady Macbeth’in tahta giden kanlı yolda Macbeth’i destekleyeceği aşikârdır. Macbeth eve ulaşır ulaşmaz cinayet planı gündeme gelir. “İkna sahnesi” olarak bilinen birinci perde yedinci sahne Türkçe çeviride sadece ve sadece yüz altı satırdan oluşur ve bunun sadece yarısı Lady Macbeth’e aittir. Böylesi büyük bir eylem için çok da zor ve uzun bir ikna süreciyle karşılaşmayız. Macbeth birkaç mazeret belirttikten sonra işe girişmeye hazırdır. İlk olarak kararsızlığını yakalanıp cezalandırılma korkusuna bağlar:

“Eğer bu iş bittiğinde bitmiş olacaksa,  
Bir an önce olsun bitsin daha iyi.  
Bilsek ki, bu cinayetin sonu başarı getirecek;  
Onun ölümü bizim yolumuzu açacak;  
Tek bir darbeyle iş bitip son bulacak...  
Bunu bilebilsek, sonsuzluğun bu anında,  
Hemen harekete geçer, çekinmeden  
Öteki dünyayı tehlikeye atardık.  
Ama yaptığımızın cezasını  
Bu dünyada çekmek var” (2010: 41).

Sonrasında Kral Duncan’ın “hem akrabası hem bendesi” olduğunu ve “ev sahibi” olarak ona saldırmanın hatalı olacağını dile getirir. Dahası, Kral Duncan’ın canına kıymaya kalkanın, sonsuza dek lanetleneneğinden korkar. Sonrasında ise vicdanen huzursuz olacağına dair bir ifade kullanır: “insana

yakışa her şeyi yapmaya hazırım, fazlasına kalkışan insan değildir” (2010: 43). Ancak burada hatırlanması gereken nokta ise daha önce pek çok insan öldürmüş olan Macbeth’in Kralı öldürme konusunda yaşadığı tereddüttün nedenidir. Bu çekinceyi anlamak için öncelikle “kralın iki bedeni” inancına bakmak gerekir. Bu dönem kralın görünen ölümlü “doğal bedeni” ile görünmeyen ve ölümsüz olan siyasi bedeni olduğuna inanılır. Kralın bu iki bedeni birbirinden ayrı düşünülmez. Kralın öldürülmesi onun doğal bedenine yapılan bir saldırı olarak değerlendirilir. Ne var ki siyasi bedeni ölümsüz addedildiği için bu saldırı aynı zamanda ülkeye yapılan bir saldırıdır (Kantorowicz, 2016: 15). Kral öldürüldüğünde bunun korkunç sonuçlarını tüm ülke yaşar. Bu yüzden Kral Duncan’ın öldürüldüğü gece doğanın dengesi bozulur:

“Lennox:

Gece çok fırtına vardı. Kaldığımız yerde  
Bacalar uçtu. Ayrıca, dediklerine göre,  
Feryatlar, tuhaf ölüm çığlıkları duymuş insanlar.  
Korkunç söylentiler dolaşıyormuş etrafta;  
Kargaşadan kıyametten söz ediliyormuş.  
Belli ki uğursuz bir dönemden geçiyoruz.  
Karanlıkların kuşu gece boyunca çığlık attı durdu.  
Kimine göre dünya, hummalı gibi titriyordu” (2010: 58).

Ülke temelinden sarsılmıştır. Öyle ki Duncan’ın atlarının birden hırçınlaştıkları, ahırın kapısını yıkıp dışarı çıktıkları, hatta sonrasında atların birbirlerini yedikleri anlatılır (2010: 64). Görüldüğü gibi Kral Duncan’a, Tanrı’nın dünyadaki temsilcisine yapılan saldırı aslında ülkeye ve Tanrı’nın düzenine yapılmış bir saldırıdır. Kralın iki bedenine olan inanç toplumun denetimini ve monarşinin sürekliliğini sağlayan en temel unsurlardan biridir. Macbeth, Kral Duncan’ı öldürerek toplumdaki hiyerarşiyi, içinde var olduğu sistemi kökünden sarsacağı için bu kadar korkar. Oysa bu sisteme uygun bir şiddet eylemi onun için onur sayılır.

Görüldüğü gibi hafife alınmayacak olan bu cinayet ikinci perdenin başında Macbeth tarafından gerçekleştirilir. Tüm olayları etkileyen kritik aksiyonun oyunun başında gerçekleşmesi bakımından *Macbeth* Shakespeare’in diğer oyunlarından daha farklıdır. Oyunun devamında, Macbeth’in bu olayın psikolojik ve politik sonuçlarıyla mücadelesine şahit oluruz. Bu süreç cinayeti işlediği andan itibaren başlar. Cinayeti işlediği an karanlık odadaki diğer hizmetkârlar “Tanrı bizi korusun” (1997: 52) dediklerinde kendisinin “âmin” diyemediğini ifade eder ve tatlı uykusunun lanetlendiğini söyler (2010: 53). Bu aşamada Macbeth kendinden geçmiş bir halde görünür. Hatta bu sözleriyle bir nevi vicdan muhasebesi yapmaktadır.

Ne var ki bir sonraki sahnede Kral Duncan'ın öldürüldüğü ortaya çıktığı an, Macbeth kendisine oldukça hâkimdir. Vicdanının hızla Macbeth'i terk ettiğine ve yalanlarıyla üstün bir performans sergilediğine şahit oluruz:

"Bu olaydan bir saat önce ölmüş olsaydım,  
Mutlu bir ömür sürmüş olurdu.  
Hiçbir şey için yaşamaya değmez artık.  
Her şey boş. Şan, şeref hepsi öldü.  
Yaşamın şarabı tükendi,  
Sadece tortusu kaldı şu kubbenin altında" (2010: 60).

Macbeth bu esnada kolaylıkla uşakları da öldürür. Macduff neden böyle bir şey yaptığını sorduğunda ise şiirsel bir performansla motivasyonunu uzun uzun anlatır:

"Kim, aynı anda hem şaşkın, hem akli başında;  
Hem öfkeden gözü dönmüş, hem sakin;  
Hem sadık, hem soğukkanlı olabilmiş? Kimse.  
Şiddetli sevgimin verdiği heyecanla  
Aklım başımdan gitti. Duncan şurada yatıyordu;  
Sanki gümüş rengi teni,  
Altın gibi kanıyla bezenmişti. Derin yaraları,  
Acımasız ölüm gelsin girsin diye açılmıştı sanki.  
Katillerse, zanaatlarının rengine bulanmış,  
Orada duruyorlardı. Hançerleri de,  
İğrenç biçimde, silme kanla kaplıydı;  
Sanki kandan pantolon giymişti hançerler.  
İnsan yürekten seviyorsa ve o yürekte  
Sevgisinin kanıtı cesaret de varsa,  
Nasıl tutabilir kendini bu durumda?" (2010: 61-62).

Macbeth'in uykusuzluğa mahkûm edilmiş vicdanı ile ihtiraslı doğası sanki birbiriyle savaş halindedir ancak yukarıdaki performansına bakacak olursak kendisinin arzuları onu uzun süre ayakta tutacak ölçüde güçlüdür.

Bu cinayet sonrası Macbeth ile Lady Macbeth arasındaki ilişkinin hızla değiştiğine şahit oluruz. Oyunun başında sırdaş olan bu ikili birbirlerinden uzaklaşır. Macbeth bundan sonraki adımlarını tek başına planlar. Banquo'yu öldürme planından Lady Macbeth'e bahsetmez. Sonradan yaptığı hiçbir atılımı ona aktarmadığı gibi, psikolojik olarak içinde bulunduğu duruma dair de bir şey paylaşmaz. Düzenledikleri şölen sonrası karısıyla sahnede hiçbir iletişimi olmaz. Oysa Kral Duncan'ı öldürmeden önce içindeki tedirginliği ona anlatmakta sakınca görmemiştir. Neden böyle bir değişim yaşandığını sorgulamak gerekir. Daha önce bahsedildiği üzere oyunun başında Lady Macbeth ve Macbeth özel alanlarında geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkan bir çifttir. Lady Macbeth sesini yükselten ve politik



konularda görüşlerini cesurca dile getirebilen bir kadındır. Kral Duncan'ın cinayetinden kısa bir süre sonra ikili arasındaki ilişki çok sert bir kırılma yaşar. Macbeth, Kral Duncan'ı öldürerek maskülinitesini geri kazanır. Lady Macbeth'in evliliklerinde ters yüz ettiği toplumsal cinsiyet rolleri geleneksel haline döner. Macbeth, Lady Macbeth'i politik alandan tamamen dışarı ittiği gibi özel alanda da gücü Lady Macbeth'ten geri alır. Robert White'a göre de Macbeth tahtı ele geçirdiği için Macbeth ve Lady Macbeth başka bir dünyaya adım atmıştır ve bu dünya yalnızlaşmayı gerektirir. İçine düştükleri dünya bencilliğe dayalıdır (2018: 94). Etrafındaki herkes Macbeth'e tehlike oluşturduğu gibi, Lady Macbeth'e de ihtiyaç kalmamıştır. Lady Macbeth de hiyerarşide geleneksel anlamda olması gereken yere itilmiştir. Lady Macbeth'in intihara giden sürecini, Macbeth ile olan ilişkisindeki değişimi göz önünde bulundurarak değerlendirilmek gerekir. Lady Macbeth, Macbeth ile yükselerek ataerkil yapının sınırladığı özgürlük alanının genişlemeyi beklerken hem önceden kazandığı alanı hem de her şeyi paylaştığı hayat arkadaşını kaybetmiştir. İkisi de yeni acımasız bir dünyanın esiri olmuştur. Dolayısıyla Macbeth'in Lady Macbeth'in ölüm haberini aldığı anda sarf ettiği sözler karısının ölümünden çok, içine düştüğü yeni dünyanın bir yansımasıdır aslında:

“Bir gün ölecekti nasıl olsa;  
Bu haber bir gün gelecekti.  
Yarın... Yine yarın... Yine yarın...  
Sürüklenip gidiyor böyle bu boş yaşam” (2010: 134).

Macbeth tek tacın olduğu ve çok rakibin olduğu bu alanda hiç kimseye güvenmediği gibi artık hiç kimseye de yaslanmaz. Akıl danışabileceği tek kişi bu hiyerarşide hiçbir şekilde yer almayan, Eagleton'ın deyişiyle “resmi toplumun hem içinde hem de dışında anarşik ve hayli belirsiz bir bölgede ikamet eden” (2011: 134) cadılar olur. Bu yüzden bir kez daha sadece onların kapılarını çalabilir. Ne var ki bu hiyerarşik yapıda yer edinme gayesi olmayan cadılar kullandıkları çift anlamlı dil ile “hiyerarşik toplumsal düzene duyulan saygının foyasını ortaya” çıkarıp bu yapıyı alt üst etmeyi vaat ederler (Eagleton, 2011: 10). Macbeth ise bunu öngöremez.

### **Masumiyet?**

Oyundaki somut bilgilere rağmen yüzyıllar boyunca Lady Macbeth ve cadıların oyundaki kötücül etkileri neden daha çok vurgulanmıştır? Harold Bloom da “elimizde olmadan oyunun sonuna kadar neden Macbeth ile özdeşleştiririz?” sorusunu kendimize sormamız gerektiğini ifade eder. Neticede Macbeth'in arzu ve istekleri bizimkilerle örtüşmez. Bloom'a göre Macbeth'in “karşı konulamaz cazibesi” Shakespeare'in bu oyunda asıl

üzerinde durduğu meseledir ve Bloom bu cazibeyi Macbeth'in hayal gücünde bulur. Bu, Macbeth'in hem elinde bulundurduğu en büyük güçtür, hem de karakterinin en yıkıcı zayıflığıdır. Yaptığı şeylerin sonuçları ne olursa olsun; Macbeth'in şiirselliği ve kendisini kudretli bir biçimde ifade edişi karşısında büyülenip kalırız der Bloom (2010: 2). Macbeth'in yaşadığı içsel yolculuğu şiirsel bir dille dinlemek onunla özdeşleşmek ve gerçekleştirdiği vahşeti hafifletmek için yeterli midir? Lady Macbeth'in yaşadıklarına da benzer şekilde şahit olsaydık, ona da benzer bir ayrıcalık tanır mıydık? Macbeth'in içsel yolculuğuna şahit olmamız ve onun şiirsel diline hayran kalmamız onu biraz daha masum görmemizi sağlasa bile Lady Macbeth'i kötülüğün asıl kaynağı olarak değerlendirilmesine net bir cevap olmaz.

Bu durumu nasıl yorumlayabiliriz? Oyun metnini toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında incelediğimiz zaman içselleştirilen önyargıların kaynağını saptamak daha kolay olur. Macbeth'in içinde yaşadığı ataerkil toplum bugün olduğu gibi şiddeti erkeklikle ilişkilendirir ve bu durum Macbeth'in şiddetle ilişkisini normalleştirir ve doğal karşılanmasına neden olur. Oyun boyunca erkeğin pek çok kez şiddetle, kadınlığın ise zayıflıkla ilişkilendirildiğini görürüz. Savaşçıların şefkat göstermesi zayıflık sayılır. Örneğin ailesinin ölüm haberini alan Macduff gözyaşlarını bastırmaya çalışır ve "ah gözlerim kadın gözleri" (Shakespeare, 2020: 89) diyerek gözyaşlarının onu kadınlaştırdığını ifade eder. Kadınlar böylesi bir toplumda politik olaylarla uğraşmazlar. Duncan'ın cinayetinden sonra Lady Macbeth neler olduğunu sorduğunda Macduff kendisine "Ah kibar bayan, sizin kulaklarınıza göre değil söyleyeceğim şeyler. Öyle bir haber ki bu, kadın olup da bunu duyan sağ kalmaz" (2010: 60) der. Oysa Lady Macbeth zayıf bir kadın değildir, tam aksine erkeklere biçilen alana giren korkusuz bir kadındır. Mark Thornton Burnett'e göre Lady Macbeth'in eleştirilenleri bu kadar rahatsız etmesinin sebebi günümüzde bile yeni tartışılabilen bazı konulara Lady Macbeth'in cesurca meydan okumasıdır. Burnett'e göre Lady Macbeth, kadının toplumdaki rolüyle oynayarak ataerkil yapıyı kırmaya çalışır (1993: 2). Daha önce bahsedildiği üzere Lady Macbeth toplumsal cinsiyet rollerini Macbeth ile olan ilişkisinde değiştirmeyi başarmıştır. Ne var ki Macbeth tahta şiddet vasıtasıyla geçince Lady Macbeth'i geleneksel rolünü oynayabileceği alana geri iter. Dolayısıyla Macbeth'i masumlaştıran ve Lady Macbeth'i şeytanlaştıran ilk temel faktör şiddetin genel anlamda erkekle bağdaştırılmasıdır. Lady Macbeth'in geleneksel rollerin dışına çıkıp şiddetin ve erkeklerin alanına oyunun başında kısacık bir süre dâhil olması onların ona karşı dönmesi için yeterli olur.

Lady Macbeth bu alana kelimelerin, dilin gücüyle girmeyi başarır. Bu anlamda cadılarla benzerlik gösterir. Terry Eagleton bu benzerliğe: “Lady Macbeth kadın iktidarını yüceltmede cadılarla aynı soydandır” (2011: 14-15) diyerek değinir. Hem cadılar hem Lady Macbeth ataerkil yapının ötesine dil sayesinde geçer. Lady Macbeth “Hadi durma, koş gel buraya, ki iksirimi kulağına akıtayım” (2010: 37) derken aslında cadılarinkiyle aynı iksirden bahsetmektedir. Her ikisi de dil sihirbazlığı yaparak gücü ellerinde tutarlar. Cadılar çok anlamlı kehanetleriyle Macbeth’in aklını karıştırırken, Lady Macbeth de “o altın halka ile arana dikilen tüm engelleri kaldırayım dilimin gücüyle” (2010: 37) diyerek bu konudaki marifetini ortaya koyar. “Bir şair ve oyun yazarı olarak Shakespeare’in temel aracı dildir ve kendisi de dilin potansiyel oynaklığının farkındadır. Bir taraftan dili toplumsal düzenin temeli olarak görür ancak kelimeler güvenilmez olduğunda toplumsal bağlar zarar görür” (Harris, 2010: 7). Dilin gücü öylesine etkilidir ki Dennis Biggins’e göre Lady Macbeth, Macbeth’in kulağına kendi arzularını akıtarak Macbeth’i mecazi olarak gebe bırakır (1976: 265). Bu güçlü benzetme Lady Macbeth’in toplumsal cinsiyet rollerinin sınırlarını ne derece aşabildiğinin göstergesidir. Bu anlamda Kral Duncan’ın ölümünde Lady Macbeth’in payı elbette vardır, ne var ki ona yakıştırılan şeytani sıfatlar ve biçilen sorumluluğun dozu kadın olarak ona biçilen sınırları aşmasıyla ilgilidir.

Macbeth’i olduğundan daha masum, Lady Macbeth’in ise daha suçlu yorumlanmasına sebep olan bir diğer unsur, oyundaki cinayetlerin de bir hiyerarşi içinde değerlendirilmesinden kaynaklanır. Cinayetlere tekrar baktığımızda Macbeth’in Kral Duncan’dan sonraki hedefi Banquo ve oğlu Fleance olur. Adamlarını onları öldürtmeye gönderir. Banquo, Macduff’un karısı ve çocukları onun emirleriyle öldürülür. Robert Lanier Reid, Macbeth hakkındaki eleştirilere bakıldığında odak noktasının Kral Duncan’ın cinayeti olduğunu ifade eder. Hatta oyun; psikolojik, toplumsal, metafiziksel boyutlarıyla değerlendirilirken neredeyse sadece bu ilk cinayet temel alınır. Macbeth’in üçüncü perdedeki Banquo cinayeti ve sonra Macduff’ın karısı ve çocuklarını katletmesi “ya yok sayılır ya da gasp edilmiş tahtı elde tutma çabası” olarak değerlendirilir. Diğer cinayetler bağımsız olarak kendi içinde değerlendirilmezler (2010: 117). Oysa Reid, Macbeth’in “karanlığa giden yolculuğunda” her cinayetin önemli olduğunu ve her birinin kötülüğün farklı boyutlarını ifade ettiğini vurgular. Macbeth’in ilk cinayeti politik otoriteye, ikincisi yakın arkadaşına ve sonuncusu ise anne ve çocuklarına yöneliktir. Bu şekilde bakıldığında her cinayetin temel üç “insani bağı” simgelediğini söyleyebiliriz. Tersten bakıldığında kronolojik olarak insanın olgunlaşma sürecinde geçirdiği dönemleri temsil eder bu bağlar. Reid’a göre Macbeth bu

cinayetleri işleyerek "insan kimliğini oluşturan psikolojik altyapıyı parçalar" (2010: 118). Ne var ki oyunu sadece Kral Duncan cinayetine odaklanarak değerlendirirsek Lady Macbeth'in oyunda dökülen kanla ilişkisi güçlenir. Oysa her cinayeti kendi içinde ele alırsak Macbeth'in oyundaki sorumluluğu artar.

Bu noktada bugün bile ilk cinayete neden bu kadar odaklanıldığını sorgulamak gerek. O dönemde kralın iki bedeni düşüncesi ağır basabilir ancak günümüzde cinayetlerin benzer bir hiyerarşide değerlendirmesini neye bağlayabiliriz? Çünkü şiddetin hiyerarşisi aynı şekilde hüküm sürmeye devam etmektedir. Bunu anlamak için Shakespeare oyunlarında şiddetin nasıl ele alındığına bakmak gerekir. Shakespeare'in oyunlarında şiddete başvuran kişi ya ödüllendirilir ya da cezalandırılır. Bu sonuçlardan hangisinin ortaya çıkacağı şiddeti gerçekleştiren kişinin hangi sistemi desteklediğine bağlı olarak değişir. Şiddet, egemen sistemi destekliyorsa kişi kahraman olur ve ödüllendirilir. Aksi halde insafsızca cezalandırılır (Cohen, 1993: 1). Örneğin Macbeth'in Duncan'ın çıkarları doğrultusunda savaşta insanları öldürmesi alkışlanır. Savaşçı kimliği övülür ve kendisi yeni bir unvan ile ödüllendirilir. Ne var ki Kral Duncan'ı öldürmek düzeni temelden bozmak anlamına gelir: "Uysal kadınlar, askeri katliam ve aristokratik unvanlar oyun tarafından doğal olarak kabul edilir; cadılar ve kralın katli ise edilmez" (Eagleton, 2011: 14-15). Derek Cohen da Eagleton'ın bahsettiği tespiti destekler. Cohen'a göre şiddet eylemleri ataerkil yapının bir parçasıdır ve gelişigüzel herhangi bir şiddet eyleminden söz edilemez. Bu eylemlerin her biri ataerkil otoritenin oluşturduğu politik sistem içerisinde bir işleve sahiptir. Özetle şiddet, toplum tarafından benimsenmeyen zalim bir davranış gibi görünse bile, şiddeti kınayan sistemin ta kendisi onu üretmeye devam eder. Çünkü sistemin var olabilmesi için şiddet şarttır, varlığı için ona ihtiyaç duyar (Cohen, 1993: 1).

### **Sonuç**

Günümüzde dahi otoritenin ve sistemin korunması için ortaya çıkan şiddet eylemleri olumlanırken bu sistemi bozacak eylemler kınanır. İşte tam da bu sebeple Macbeth'in Kral Duncan için nasıl adam öldürdüğü anlatıldığında Macbeth'e vahşi sıfatı yakıştırılmaz. Ne var ki Kral Duncan cinayeti, var olan monarşiyi ve hiyerarşiyi temelden sarsacağı için bu eylem diğerlerinden daha önemliymiş gibi görünür. Oysa bu eylemin tek önemi içselleştirilen sistemin saldırıya uğramış olmasıdır. Bu durumda Lady Macbeth'in bu cinayeti desteklemiş olması ayrı bir önem taşır. Uysal bir kadın olarak kalmayıp kendi cinsiyetinin sınırlarını aştığı gibi Macbeth'e destek vererek hiyerarşik toplum düzeninin temelini de hedef alan bir kadındır.

Macbeth'in Lady Macbeth karşısında hafifletilen vahşetini Eagleton şöyle bir karşılaştırmayla aktarır: “bebeklerin beyinlerini patlatmak hakkındaki kana susamış konuşmasının, bir düşman askerinin bağırsaklarını deşmekten neden daha doğa dışı olduğunu anlamak zordur” (2011: 14-15) Burada Eagleton erkekliğin şiddetle uyumlu yapılandırılan bağına dikkat çeker. Belki tam da bu yüzden İngiliz eleştirmen William Hazlitt, Lady Macbeth'e “nefret” duygusundan ziyade “korku” beslediğimizi düşünür (2009: 23). Bu hiyerarşik toplumsal düzenin sınırları içinde kalıp, objektif bir göz olmayı başaramayan eleştirmenler cinayet işlemiş Macbeth'ten korkmaktansa sınırları ihlal eden bir kadından korkmayı ya da cadılara yüklenerek Macbeth'i iradesi olmayan bir kukla olarak görmeyi tercih ederler.

Marjorie Garber gibi araştırmacılar ise Macbeth'i böylesine etkileyici kılan şeyin tabular olduğunu düşünür. Garber'a göre oyun obsesif bir şekilde tabular üzerine gider. Duyulmaması ve görülmemesi gereken şeyleri irdeler. Aşılmaması gereken sınırları ihlal ederek yasaklı bölgeleri deşifre eder (2010: 121). Ne var ki bu tabular Lady Macbeth tarafından ihlal edildiğinde daha çok dikkat çeker, sınırlar Lady Macbeth tarafından aşıldığında çok daha kötücül olarak yorumlanır. Cadılar ise bu toplumsal hiyerarşinin hiçbir alanına ait olmayan varlıklar olarak kategorize edilemez doğalarıyla tehlikeli olarak algılanırlar.

Oyunun sonunda aşılan tüm sınırlar, kırılan tüm tabular tehlike olmaktan çıkar ve düzen eski haline döner. Macbeth'in zorba yönetimi sona ererken Malcolm tahta geçer ve arzu edilen hiyerarşik düzen sağlanmış olur. Oyunun başında hainleri öldürtüp unvanları başkalarına dağıtan Kral Duncan gibi Malcolm da etrafındaki beyleri kont yapar. Sonrasında ise “aman vermez zorba”nın yani Macbeth'in yakınlarını tam da Macbeth'in yöntemiyle ortadan kaldıracaklarını ilan eder:

“Bu aman vermez zorbanın tuzaklarından kurtulup  
Sürgüne giden dostlarımız geri çağrılacak.  
Ölen bu kasapla onun şeytan ruhlu kraliçesinin,  
Ki, korkunç bir şekilde kendi canına kıymış diyorlar,  
Cani yardımcıları ortaya çıkarılacak. Bunlar  
Ve gereken, üstümüze düşen her şey  
Tanrı'nın yardımıyla yapılacaktır” (2010: 144).

Görüldüğü gibi şiddet aynı gücüyle yayılmaya devam edecektir. Macbeth'in vahşetini kınıyormuş gibi görünen yeni ataerkil otorite, bir kez daha şiddeti yanına alarak yeni kanlı bir çarkın dönüşünü başlatır. Bu çarka dâhil olmak isteyenler ise çok daha sert yargılanmaya devam edecektir.

### KAYNAKÇA

- BIGGINS, Dennis (1976), "Sexuality, Witchcraft, and Violence in Macbeth", *Shakespeare Studies*, 8, 255-277.
- BRADLEY, A. C. (1992), *Shakespearean Tragedy*, Macmillan Education, New York.
- BRAUNMULLER, A. R. (1997), "Introduction", William Shakespeare, *Macbeth*, Cambridge UP, Cambridge.
- BLOOM, Harold (2010), "Introduction," Ed. Harold Bloom, *William Shakespeare's Macbeth*, Bloom's Literary Criticism, New York.
- BURNETT, Thornton Mark (1993), "The 'fiend-like Queen': Rewriting Lady Macbeth", *Parergon*, 11.1, 1-19.
- CALDERWOOD, James L. (2010), "Macbeth: Counter-Hamlet", Ed. Harold BLOOM, *William Shakespeare's Macbeth*, Bloom's Literary Criticism, New York, 7-31.
- CALHOUN, Howell V. (1942), "James I and the Witch Scenes in 'Macbeth'", *The Shakespeare Association Bulletin*, 17, 184-189.
- COHEN, Derek (1993), *Shakespeare's Culture of Violence*, St. Martin's Press, New York.
- EAGLETON, Terry (2011), *William Shakespeare*, Çev. A. Cüneyt YALAZ, Boğaziçi Üniv. Yayınevi, İstanbul.
- GARBER, Marjorie (2010), *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, Routledge, New York & London.
- GREENBLATT, Stephen (1994), *Shakespeare and Cultural Traditions*, University of Delaware Press, Newark.
- HARRIS, Jonathan Gil (2010), "Introduction," Ed. Jonathan Gil Harris, *Shakespeare and Literary Theory*, Oxford University Press, Oxford.
- HAZLITT, William (2009), *Characters of Shakespeare's Plays*, Cambridge University Press, New York.
- KANTOROWICZ, Ernst H. (2016), *The King's Two Bodies*, Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- KENNY, Amy (2019), *Humoral Wombs on the Shakespearean Stage*, Palgrave Macmillan, London.
- KNIGHT, Wilson (2005), *The Wheel of Fire*, Routledge, London.

- MOSCHOVAKIS, Nick (2008), "Introduction: Dualistic Macbeth? Problematic Macbeth?", Ed. Nick Moschovakis, *Macbeth New Critical Essays*, Routledge, New York & London, 13-84.
- NIELSEN, Elizabeth (1965), "Macbeth: The Nemesis of the Post-Shakespearian Actor", *Shakespeare Quarterly*, 16.2, 193-199.
- REID, Robert Lanier (2010), "Macbeth's Three Murders", Ed. Harold BLOOM, *William Shakespeare's Macbeth*, Bloom's Literary Criticism, New York, 117-130.
- ROSENBERG, Marvin (2005), "Macbeth and Lady Macbeth in the Eighteenth and Nineteenth Centuries", Ed. John Russell BROWN, *Focus on Macbeth*, Routledge, London, 73-86.
- SHAKESPEARE, William (2010), *Macbeth*, Çev. Bülent BOZKURT, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- SHAKESPEARE, William (2020), *Macbeth*, Çev. Sabahattin EYÜBOĞLU, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- SHAKESPEARE, William (1997), *Macbeth*, Ed. A. R. BRAUNMULLER, Cambridge University Press, Cambridge.
- SHAMAS, Laura (2007), "WE Three" *The Mythology of Shakespeare's Weird Sisters*, Peter Lang, New York.
- THOMPSON, Edward H. (1993), "Macbeth King James and the Witches", *Studii de limbi si literature modern: studii de anglistica si americanistica* Erişim adresi:[http://www.faculty.umb.edu/gary\\_zabel/Courses/Phil%20281b/Philosophy%20of%20Magic/Arcana/Witchcraft%20and%20Grimoires/macbeth.htm](http://www.faculty.umb.edu/gary_zabel/Courses/Phil%20281b/Philosophy%20of%20Magic/Arcana/Witchcraft%20and%20Grimoires/macbeth.htm)
- USONGO, Kenneth (2017), *Politics and Romance in Shakespeare's Four Great Tragedies*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- VROMEN, Suzanne (1987), "Georg Simmel and the Cultural Dilemma of Women", *History of European Ideas*, 8.4-5, 563-579.
- WHALEN, Richard F. (2013), "The Scottish/Classical Hybrid Witches in Macbeth", *Brief Chronicles*, 4, 59-72.
- WHITE, Robert S. (2018), *Ambivalent Macbeth*, Sydney University Press, Australia.

## II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ İSTANBUL’UNDA ARNAVUT DİLİNDE BASIN HAREKETİNİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ: ARNAVUD/SHQIPETARI\*

*An Important Representative of the Press Movement in Albanian Language  
in Istanbul During the Second Constitutional Period: Arnavud/Shqipetari*

Uğur SEZER\*\*  
Sabri Can SANNAV\*\*\*

**ÖZ:** II. Meşrutiyet’in 23-24 Temmuz 1908 tarihinde ilan edilmesinin ardından örgütlenme ve cemiyetleşme gibi konularda kayda değer değişimler yaşanmıştı. İstanbul, Selanik, Manastır, Görice, Elbasan, İşkodra gibi yerlerde açılan Arnavut kulüplerinin bünyelerinde Arnavutça gazete ve mecmuaların yer alması ise Arnavut dilinin gelişimi adına önemli bir adım olmuştu. Bununla beraber Arnavut dili ile ilgili bir ikilem ortaya çıkmıştı. Bu ikilem Arnavut dilinin Latin harfleri ile mi yoksa Arap harfleri ile mi yazılacağı konusunu gündeme getirmişti. Bu süreçte, konu üzerinde İstanbul’daki Arnavut entelektüelleri arasında çeşitli tartışmalar yaşanmıştı. Arnavutlar tarafından yayınlanan gazeteler harfler meselesinde bir tartışma sahası olarak görülmüştü. Bu gazeteler Arnavut dilinin gelişme aşamalarından önemli bir süreci temsil etmektedir. Gazetelerin bir kısmı Osmanlı Türkçesi olarak bir kısmı ise Latin harfli ya da Arap harfli Arnavut dili esas alınarak kaleme alınmıştı. Bu gazetelerin en önemlilerinden birisi ise İstanbul Beyoğlu’nda “Arnavud/Shqipetari” ismiyle Derviş Hima (İbrahim Mehmet Naci) tarafından çıkarılmıştı. Yayın hayatına 13 Ocak 1910 tarihinde başlayan gazetenin 74. ve son sayısı 25 Ekim 1912 tarihinde yayınlanmıştı. Haftalık olarak

\* Bu makale Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Balkan Çalışmaları Anabilim Dalı’nda Dr. Öğr. Üyesi Sabri Can SANNAV’ın danışmanlığında hazırlanan “Arnavut Ulusal Hareketi Sırasında İstanbul Arnavut Toplumunun Faaliyetleri (1839-1912)” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Bu tez Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) 2211-A Doktora Programı ve YÖK 100/2000 Doktora Programı tarafından desteklenmiştir: Uğur Sezer, “Arnavut Ulusal Hareketi Sırasında İstanbul Arnavut Toplumunun Faaliyetleri”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Sabri Can Sannav, Edirne 2023.

\*\* Dr., ugursezer03260326@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9913-3812

\*\*\* Doç. Dr., Trakya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilgiler Eğitimi Bölümü, Edirne, sabricansannav@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8878-1563



neşredilen gazete üç yıla yakın bir süre yayınlanmış ve Arnavutlar hakkında önemli konuları gündeme getirmişti. Ele alınan çalışmada, II. meşrutiyet dönemi İstanbul basınından *Arnavud/Shqipetari* gazetesi incelenerek Arnavut dili, kültürü ve tarihi ile ilgili bazı önemli yazılar aktarılmıştır.



**Anahtar Kelimeler:** II. Meşrutiyet, Basın, Derviş Hima, Arnavut Dili, Arnavud/Shqipetari

**ABSTRACT:** After the proclamation of the Second Constitutionalism on 23-24 July 1908, significant changes were happened in matters such as organization and association. The existence of newspapers and magazines in Albanian language in the organizations of Albanian clubs opened in places such as İstanbul, Thessaloniki, Manastır, Görice, Elbasan and Shkodra was an important step for the development of the Albanian language. However, a dilemma arose regarding the Albanian language. This dilemma brought up the issue of whether the Albanian language should be written in Latin or Arabic letters. In this process, there were various discussions among Albanian intellectuals in İstanbul on the subject. Newspapers published by Albanians were seen as a field of discussion on the issue of letters. These newspapers represent an important process among the development stages of the Albanian language. Some of the newspapers were written in Ottoman Turkish and some of them were written based on the Albanian language with Latin or Arabic letters. One of the most important of these newspapers was published by Derviş Hima (İbrahim Mehmet Naci) under the name “*Arnavud/Shqipetari*” in İstanbul Beyoğlu. The 74th and last issue of the newspaper, which started its publication life on January 13, 1910, was published on October 25, 1912. The weekly newspaper was published for almost three years and brought up important issues about Albanians. In this study, the newspaper *Arnavud/Shqipetari* from the İstanbul press of the second constitutional period was analyzed and some important articles about the Albanian language, culture and history were conveyed.

**Keywords:** Second Constitutionalism, Press, Derviş Hima, Albanian Language, Arnavud/Shqipetari

**Cite as / Atıf:** SEZER, U., SANNAV, S. C. (2024). II. Meşrutiyet Dönemi İstanbul’unda Arnavut Dilinde Basın Hareketinin Önemli Bir Temsilcisi: Arnavud/Shqipetari. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 14(27), 25-44. <https://doi.org/10.33207/trkede.1272221>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek

	alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

### Giriş

Osmanlı Devleti'nde basın ve yayın hareketi XIX. yüzyıldan itibaren kamuoyunu yönlendiren bir etkiye sahip olması sayesinde dikkat çeken bir konu olmuştur. Osmanlı Devleti'nin çok etnisiteli ve çok dilli bir yapıya sahip olması gazetelerin çeşitli dillerde çıkmasını ve dilsel bağlamda bir zenginliğin meydana gelmesini sağlamıştır. Özellikle basın-yayın faaliyetleri toplumsal ve sosyo-kültürel yönlerden değerlendirildiği zaman devletin başkenti İstanbul'dan vilayetlere uzanan geniş bir okuyucu ağlarından bahsetmek mümkündür. Bu okuyucu ağları üzerinde oluşmuş etkileri incelemek basın-yayın faaliyetlerinin değerini ortaya koymaktadır. Basın-yayın faaliyetlerinin merkezî bir yerden birbirlerine mesafe olarak uzakta bulunan insanlara ulaştırılması bir topluluğun ideolojik görüş etrafında birleşmelerine kapı açmıştır. İdeolojik bir güce sahip olan gazeteler bireyin ve toplumun düşüncesinde hızlı bir değişim ve dönüşümün oluşmasında

önemli bir etkiye sahiptir. Özellikle bir devletin kuruluşundan hemen öncesinde veya kuruluş sürecinde çıkarılan gazetelerin oluşan ideolojik yapılanmayı göstermesi açısından çok değerli bilgileri içerdikleri ise açıktır. Bu faaliyetlerde kullanılan dil ve verilen mesajların kitlelere ulaştırılması ve bu kitlelere yön verilmesi iletişim aygıtlarının genellikle temel hedefleri arasında yer almaktadır. Bu nedenle basın-yayın faaliyetlerinde ele alınan yazıların propaganda gücünün olduğu ve belli odakların desteğini de alabileceğinin akılda tutulması gerekir. Böylece kaynak yönünden tek bir merkezden çıkan ve benzer görüşte kişilerin bir araya gelerek oluşturdukları basın-yayın faaliyetlerinin ideolojik yönünün öne çıkacağı varsayılabilir. Bu durum matbaanın icadından itibaren göz önünde bulunmakta olup entelektüel faaliyetlerde hızlı bir değişim ve dönüşümün önünü açmıştır. Osmanlı Devleti'nin coğrafi alan olarak genişliği ve etki alanı dikkate alındığı zaman basın-yayın faaliyetlerinin önemi daha iyi anlaşılacaktır. Nitekim II. Meşrutiyet döneminin 1908 yılında ilanının ardından birçok etnik unsurun başkent İstanbul merkezli olarak girişmiş oldukları basın-yayın faaliyetlerinin hitap ettiği toplumun üzerinde ideolojik bir yansımalarının olduğu görülmüştür. İstanbul'da II. Meşrutiyet'in getirmiş olduğu basın özgürlüğü içerisinde gazeteler rahat bir şekilde istedikleri düşünceleri ön plana çıkarmayı başarmışlardır. Ayrıca ele alınan "*Arnavud/Shqipetari*" gazetesinde olduğu gibi bu gazetelerin çoğunun daha önceden Avrupa'da yayımlandıkları bilinmektedir. Hem bir devamlılık hem de oluşturmuş olduğu sosyo-kültürel etkileri sayesinde bu faaliyetlerin önemle ele alınması gereken yönleri vardır. Bu nedenle öncelikle II. Meşrutiyet öncesinde Arnavutların basın-yayın hareketine bakmak ve buradan II. Meşrutiyet döneminde İstanbul'da basılmış olan *Arnavud/Shqipetari* Gazetesinin oluşturmuş olduğu etkilere odaklanmak yerinde olacaktır.

### 1. II. Meşrutiyet Öncesi Arnavut Basın Hareketinin Durumu

Arnavut basın hareketinin ilk örneklerine XIX. yüzyılın ortalarından itibaren İtalya'da rastlamak mümkündür. İtalya'da yaşayan Arnavut toplumu olan Arbëreshlerin oluşturduğu entelektüel hareket içerisinde önemli gazete ve dergiler Arnavut basın tarihinde ön plana çıkmıştır. Arnavut tarih yazımında ilk Arnavut gazetesinin 22 Şubat 1848 tarihinde Jeronim De Rada tarafından Napoli'de çıkarılan "*L'Albanese D'Italia*" olduğu belirtilmektedir (Çelik, 2004: 232). Ancak gazetenin ele aldığı konular incelendiği zaman Arnavutluk ve Arnavut halkının tarihine dair fazla bir yazının yer almadığı görülmektedir. Bununla beraber Arnavut kültürel hareketi içerisindeki en önemli yayınların arasında ise 10 Ağustos 1884 ile 11 Temmuz 1885

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ İSTANBUL'UNDA ARNAVUT DİLİNDE  
BASIN HAREKETİNİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ:  
ARNAVUD/SHQIPETARI

tarihleri arasında İstanbul'da Arnavutça çıkarılmış ilk dergiler olan “*Drita*” ve “*Ditura*” dergilerinin üzerinde özellikle durulmaktadır (Dërmaku, 1983: 85-87). Bu dergiler hem bir kurumsal bünye içerisinde “*Cemiyet-i İlmiye-i Arnavudiye*” kurucuları tarafından çıkarılması hem de Latin alfabesi temelinde oluşturulan “*İstanbul Arnavut Alfabesi*” ile yazılması açısından dikkat çekmektedir. Ayrıca birbirinin devamı olan bu dergilerde Arnavutlar ve Arnavutluk konularına odaklanılması sayesinde önemli bir kültürel hareketin oluşturulması başarmıştı (Myzyri, 1979: 74-75). İstanbul'da çıkarılan ilk Arnavutça dergi olan “*Drita*” ve devamı niteliğindeki “*Ditura*” dergileri Frashëri kardeşlerden özellikle Şemseddin Sami Frashëri, Naim Frashëri ile birlikte Jani Vreto, Pashko Vasa (Vasa Paşa) ve Koto Hoxhi gibi isimlerin desteğiyle yayınlanmıştı (Rama, 2017: 25-26). Derginin ilk iki sayısında Petro Poga sorumlu yazar olurken üçüncü sayıdan on ikinci sayıya kadar Pandeli Sotiri sorumlu yazar olmuştu (Boriçi ve Lila, 2020: 381-382). Dergi 12. sayıya kadar İstanbul'da yayınlanmış sonrasında ise yayınına Bükreş'te devam edilmişti (BOA. HR. TO. 617/57).

*Drita* ve *Ditura* dergisinin yayınlanmasından itibaren Arnavutların giriştikleri basın-yayın faaliyetleri Osmanlı Devleti içerisinde daha fazla görülür olmuştur (Kondo, 1970: 143). Bu ilk yayınların ardından Arnavut basın hareketi hız kazanmıştır (Bilmez, 2003: 36-37). Ayrıca Osmanlı Devleti'nin haricinde yaşayan Arnavutların girişimleri yine Arnavut basın-yayın hareketi üzerinde etkili olmuştur. Bükreş'te yaşayan Arnavutların kurdukları “*Drita*” isimli Arnavut cemiyeti tarafından çıkartılan “*Shqipëtar*” (*Arnavutluk*) isimli gazetede Arnavut ulusal hareketine dair konular ele alınmıştı. Bu gazetenin muzır yayın olup olmadığı Osmanlı yönetimi tarafından tartışılmış ancak gazetenin Osmanlı karşıtı olmadığına dair *Maiyyet-i Askeri Komisyonu* rapor vermişti (BOA. Y. MTV. 35/100). Yine bu dönemde Arnavut basın hareketi için önemli bir gazete olan ve Arnavut hareketinin ünlü entelektüellerinden Faik Konica tarafından 1897 yılında Brüksel'de çıkarılan “*Albania*” adlı gazete Arnavutlar hakkında önemli konular ele alınmıştı (BOA. HR. SYS. 117/16). Bu yayınları takip eden bir başka basın çalışması ise 1897 yılında Sofya'daki Arnavutlar tarafından hazırlanan “*Kalendari Kombiar*” isimli yayın olmuştu (Dërmaku, 1983: 253-254). Bu şekilde bir ivme kazanan Arnavut basını Amerika'ya kazar uzanmış ve orada *Kombi (Millet)* adlı gazete neşredilmeye başlanmıştı. II. Meşrutiyet dönemine gelindiğinde ise Arnavutça basın hareketi gelişmiş ve önemli gazeteler olarak Görice'de “*Korca*” ve “*Lidhja Orthodoxe*” (Ortodoks Birliği), İlbasan'da “*Tomorri*”, Manastır'da “*Bashkimi i Kombit*” (Ulusun Birliği), İşkodra'da “*Bashkimi*” (Birlik), İstanbul'da “*Besa*”, Selanik'te

“*Lirija*” (Özgürlük) ve “*Ditura*” (Bilgi) ilk yayınlanan gazeteler arasında yer almıştı (Olgun, 2016: 304-315). Bu ilk gazeteler ile beraber Arnavut dilinde basılan gazetelerin sayısı hızlı bir şekilde artmıştır (Çelik, 2004: 234-235). İstanbul’da ise *Besa*, *Besa-Bashkimi*, *Arnavud/Shqipetari*, *Doğru Söz/Fjala Drejt*, *Yürek/Zemër* gibi gazeteler Arnavutlar ile ilgili konuları gündemlerine taşımışlardı. Böylece II. meşrutiyet dönemi sürecinde Arnavut basın-yayın hareketi hız kazanarak Arnavut basın tarihinde önemli bir dönemi oluşturmuştu.

## 2. “*Arnavud/Shqipetari*” Gazetesinin Başyazarı Derviş Hima ve Arnavut Basın Tarihindeki Yeri

II. Meşrutiyet’in ilanından sonra İstanbul’da Arnavut aydınları tarafından önce 1908 yılında “*Besa*” ve “*Besa-Bashkim*” gazeteleri yayınlanmaya başlamıştı (Koloğlu, 2010: 223). Ardından Derviş Hima tarafından “*Arnavud/Shqipetari*” isimli bir gazete çıkarılmıştır (Kaleshi, 2013: 90-91). II. Meşrutiyet dönemi öncesinde oluşan Arnavut basın hareketinin II. Meşrutiyet döneminin ideolojik görüşlerine yansımaları açısından Derviş Hima özelinde konuya biraz daha detaylı bakmak gerekmektedir. Ohri gölünün kıyı kasabalarından biri olan Struga’da 1873 yılında doğan Derviş Hima (İbrahim Mehmet Naci Sipahi), Manastır’da rüşdiye ve Selanik’te idadi okuduktan sonra İstanbul’a gelerek Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane’de eğitim almaya başlamıştı. Bu dönemde bir yandan hemşehrisi İbrahim Temo’nun öncülüğünü yaptığı ve kurucularından olduğu *İttihâd-ı Osmanî Cemiyeti*’nin içerisinde yer almış diğer taraftan ise Arnavut ulusunun geleceği hakkında değerlendirmelerde bulunmuştu. Mekteb-i Tıbbiye’deki eğitimini daha tamamlamadan 1895 yılında İstanbul’dan ayrılan Derviş Hima, Arnavutluk temalı toplantıların yapılmasında önemli bir rol üstlenmiş ve bazı broşürler ile gazetelerin yayınlanmasını sağlamıştı (Olgun, 2017: 27-42). Ardından 1897 yılının ortalarına doğru Romanya’nın başkenti Bükreş’e geçerek faaliyetlerine burada devam etmişti. Derviş Hima kısa süre içerisinde başta İbrahim Temo olmak üzere Bükreş’te yaşayan İttihatçılar ve Arnavut topluluğu ile iletişimini arttırmıştı. Bu süreçte Derviş Hima daha ziyade siyasî – kültürel konulara odaklanmış ve devamlı olarak İbrahim Temo ile irtibat halinde kalmıştı (Dermaku, 1983: 162). Anlaşıldığı üzere Derviş Hima bir sorun olduğunda çözüm bulabilmek için sıklıkla İbrahim Temo’ya müracaat etmiştir (Olgun, 2018: 209).

Derviş Hima, Bükreş’te basın-yayın hareketinin içerisinde yer almış ve Arnavut dilinde gazetelerin yayınlanmasını sağlamıştır. Daha 1898 yılında “*Pavarësia e Shqipërisë*” (Arnavut Bağımsızlığı) adıyla Rumence, Arnavutça ve Fransızca olarak yayınlamaya başlamıştı. Ancak bu gazetenin

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ İSTANBUL'UNDA ARNAVUT DİLİNDE  
BASIN HAREKETİNİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ:  
ARNAVUD/SHQIPETARI

ömrü uzun süreli olmamış ve kısa süre sonra gazete kapanmıştı (Elsie, 1997: 191). Ardından Derviş Hima, 1899 yılında Bükreş'teki Arnavutların katılacağı bir kongre düzenlemek için çalışmalar yapmaya başlamıştı. Bu doğrultuda 31 Temmuz 1899 tarihinde gazeteci Meksi, Kigalık Müslüman Arnavutları Vekili Yaşar Sadık Erebera (Jashar Sadik Erebara) ve Kigalık Müslüman Arnavutları Merkez Komitesi Vekili Derviş Hima'nın imzalarını taşıyan bir beyannâme yayınlanmıştı. Bu beyannâmede Arnavutların Osmanlı Hükümetine ümit bağlamamaları istenmişti. Bu süreçte Arnavutların dili, kültürü ve folkloru ile ilgili çalışmaları gündemine alan Derviş Hima tarafından Arnavut halkının geleceğine yönelik çok yönlü bir bakış açısı izlenmişti. Bir taraftan Arnavutların yaşadıkları vilayetler ile iletişim halinde olan Derviş Hima diğer taraftan ise Romanya, İtalya, Mısır ve diğer yerlerde yaşayan Arnavutlar ile iletişim kurmaya çalışmıştı. Roma'da 1899 yılında düzenlenen 12. Uluslararası Oryantalistler Kongresi'ne Bükreş'ten katılmıştır. Ancak faaliyetleri nedeniyle bir süre sonra Romanya'daki oturma izni iptal edilmiştir. Bundan sonra İtalya'ya yerleşen Derviş Hima bir süre Roma'da yaşamıştır. Burada Mehmed Bey Frashëri ile birlikte Arnavutça ve Fransızca yayınlanan “*Zëni i Shqipërisë*” (*Arnavutluk'un Sadası*) isimli gazeteyi çıkarmıştı. Gazetenin ilk sayfasından itibaren Arnavutluk konusunu gündeme taşımıştır. Gazetede “*Rumeli'de Türkiye'nin varlığı Arnavutların varlığına bağlıdır ve Arnavutların varlığı Türkiye'nin varlığına bağlıdır... Bu nedenle, biz Arnavutlar olarak Arnavutluk'u birleşik vilayetler halinde yönetmek istiyoruz fakat aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu koruması ve yönetimi altında ülkemizi yönetmek istiyoruz*” diye yazmıştı (Gawrych, 2006: 144). Ayrıca Derviş Hima'nın Müslüman Arnavutlar için kaleme aldığı bir beyannâmesi ise Roma Sefareti tarafından Osmanlı Hariciyesine bildirilmişti (BOA. HR. TO. 625/62).

Derviş Hima'nın gazetede yazıları bir bakıma özyönetim isteği olarak görüldüğü için Osmanlı devleti tarafından hoş karşılanmamıştır. Bu nedenle 1902 yılının şubat ayında Arnavutluk gazetesinin Roma'daki yayın faaliyetleri durdurulmuştur (BOA, Y. PRK. EŞA. 39/64). Derviş Hima ile ilgili belirtilmesi gereken bir başka husus ise Prens Sabahaddin'in Adem-i Merkezîyetçilik adını verdiği idarî yerelleşmeyi savunan düşünceyi desteklemiş olmasıdır. Böylece İttihatçı grubun içerisinde yer alan Derviş Hima özellikle Sultan Abdülhamid karşıtı tutum içerisinde sıkı bir muhalefet yürütmüştür. Bu süreçte Bükreş'e geri dönen Derviş Hima, 4 Şubat 1902 tarihinde Paris'te toplanan Birinci Jön Türk Kongresine Romanya'daki “*Shpresa*” topluluğunun temsilcisi olarak katılmıştı. Ayrıca İbrahim Temo,

İsmail Kemal, Hoca Kadri ve Yaşar Erebera gibi başka Arnavut isimlerle işbirliği halinde olmuştur (Hanioglu, 2001: 53). Sonraki dönemde Derviş Hima, 13-15 Haziran 1903'te Napoli'de düzenlenen Arnavut Kongresine *Albania Gazetesi*'ni temsilen katılmıştır (*BOA. Y.A.HUS. 429/116*). Kongrede tek Müslüman Arnavut olan Derviş Hima, Roma'daki Osmanlı sefiri Reşid Bey'in girişimleri neticesinde 23 Haziran 1903 tarihinde İtalyan hükümeti tarafından gözaltına alınarak sınır dışı edilmiştir (*BOA. HR. SYS. 1803/46*). Bu olaydan sonra İsviçre'ye giderek 1908 yılına kadar Cenevre'de kalmış ve "*L'Albanie*" (*Arnavutluk*) gazetesini yayınlamaya devam etmiştir. II. Meşrutiyet idaresinin 23-24 Temmuz 1908 tarihinde kurulmasının ardından Derviş Hima memleketine dönmüştür. Bu dönemde yazıları ve faaliyetlerinden dolayı tahkikata uğrayarak bir süre hapis yatmıştır (*BOA. DH. ŞFR. 405/3*). Derviş Hima serbest kaldıktan sonra ise Arnavutluk bölgesinde geziye çıkarak Arnavut kulüplerinde konferanslar vermişti. Bu sıralarda Arnavut dilinin hangi harflerle yazılacağına yönelik olarak düzenlenen kongrelere katılan Derviş Hima 2-8 Eylül 1909 tarihinde düzenlenen Elbasan Maarif Kongresi'nin de başkanlığını üstlenmişti (Karakoç ve Yavaş, 2018: 690). İttihat ve Terakki yönetimi Derviş Hima'ya bazı idarî görevler teklif etmişse de Derviş Hima bu görevleri reddetmişti. Derviş Hima, Arnavut Ulusal Hareketi'ni tanıtmaya ve kültürel faaliyetlere yönelmişti.

### 3. *Arnavud/Shqipetari Gazetesi*

II. Meşrutiyet döneminin 23-24 Temmuz 1908 tarihinde ilan edilmesinin ardından İstanbul'da Arnavut entelektüellerinin Arnavutlar ile ilgili konulara gösterdikleri ilgi artmıştı. Bu dönemden itibaren Arnavut kültürel konularının daha sık ele alındığı basın-yayın faaliyetleri yapılmıştır. Bu basın-yayın faaliyetleri içerisinde ise gazeteler önemli yer tutmaktadır. Gazeteler Arnavut dilinin gelişme aşamalarından önemli bir süreci temsil etmiştir (Loshi, 2008: 22). Gazetelerin bir kısmında Osmanlı Türkçesi bir kısmında ise Arnavut dili kullanılmıştır. Arnavut dilinin Latin harfleri ya da Arap harfleri ile kaleme alındığı görülmektedir. Bu gazetelerin birisi ise "*Arnavud/Shqipetari*" ismiyle Derviş Hima tarafından çıkarılmıştır. Derviş Hima'nın hem kurucusu hem de başyazarı olduğu gazetede Arnavut kültürel konuları ele alınmıştır. Gazetenin sorumluluğunu üstlenen Derviş Hima bu dönemde Arnavut entelektüelleri arasında meydana gelen tartışmaları tüm heyecanıyla gazeteye yansıtmıştır. Yayın hayatına başlangıç tarihi 13 Ocak 1910 olan gazetenin haftalık olarak çıkarılabilmesi için çaba gösterilmiştir. Gazete Latin harflerini savunan Arnavutlar tarafından oluşan idare edilmiş ve daha ziyade Arnavut Ulusal Hareketi (Lëvizja Kombëtare Shqiptare)

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ İSTANBUL'UNDA ARNAVUT DİLİNDE  
BASIN HAREKETİNİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ:  
ARNAVUD/SHQIPETARI

yanlısı olarak makaleler yayınlanmıştır. Bununla beraber Osmanlı üst kimliği de gazetede vurgulanmıştır. “*Menafi-i Umumiyye Hâdim Hür ve Müstakildir*” parolasıyla üç yıla yakın bir süre yayınlanan gazetenin 74. ve son sayısı 25 Ekim 1912 tarihinde çıkarılmıştır. Beyoğlu’nda basılan gazetenin her sayısı iki sayfa Osmanlı Türkçesi ve iki sayfa Arnavutça olmak üzere dört sayfadan oluşmuştur. Gazetenin her Türkçe nüshasının son sayfasında basıldığı matbaanın ismi yazılmıştır. İlk beş sayısı Hilal Matbaası’nda basılan gazetenin 6. sayıdan 26. sayıya kadar olan nüshaları Cihan Matbaası’nda, 26. sayıdan 60. sayıya kadar olan kadar olan nüshaları Manzume-i Efkâr Matbaası’nda ve 60. sayıdan 74. sayıya kadar olan nüshaları ise Şems Matbaası’nda basılmıştır (Doğan, 2019: 20).

İstanbul Beyoğlu’nda neşredilen *Arnavud/Shqipetari Gazetesi*’nin ilk sayısında gazetenin temel amacı şu şekilde belirtilmiştir;

“Bugün nazargâh-ı hamiyetinize arza cür’et-yab olduğumuz “Arnavud” devr-i istibdada Avrupa’da intişar eden Arnavudluk gazetesinden başka bir şey değildir... Biz ne bir Rum’un, ne bir Bulgar’ın, ne bir Sırp’ın, ne bir Arap veya Türk veya Ermeninin Arnavud olmaları fikrinde olmadığımızı her vakit fikr-i serbesti ve samimiyetle ilan edip duruyoruz... Zaten Arnavutlar hükümete karşı her vakit büyük yararlıklar idaresinden çekinmemişlerdir... Payitahtımızda anasır-ı Osmaniye’nin her biri birer değil onbeş yirmişer gazete ile tenvir-i efkâra gayret etmektedirler. Bizim de bir gazetemiz olursa zannederek Osmanlılığın ahenk-i umumî terakkisine bir rûkn-i mühim ilave edilmiş olur... (Arnavud/Shqipetari Gazetesi, 31 Kanun-ı Evvel, 1325)”.

Gazetenin çıkarılış amacını bu şekilde açıklayan Derviş Hima, gazetenin Osmanlılığın ahengine önemli katkı sağlayacağını belirtmiş ve gazetede yazıların Arnavutça kısmının ilk sayıdan itibaren Latin harfleri ile kullanılması gerektiği tezini savunmuştu. Derviş Hima bu tezi savunurken diğer Arnavut mebuslar arasında Arnavut dilinin hangi alfabe ile kullanılması gerektiği konusunda önemli tartışmalar yaşanmaktaydı (Kaleshi, 1969: 92-94). Arnavut dili hakkında yapılan Manastır, Debre, Elbasan Kongreleri’nin ardından İstanbul’da bu gazetenin çıkarılması ve Latin alfabesine destek vermesi önemlidir.

Gazetenin 3. sayısında Arnavut dili ile ilgili olarak mebusların yaptığı tartışmalar yer almıştır. Bu dönemde Arnavut alfabesinin Arap harfleriyle yazılmasına dair oluşan “*Hurufat Meselesi*”nde 19 Ocak 1910 tarihinde Arnavut mebusların bir kısmı Sadrazama verdikleri niyetlerini bildiren yazıda Arap harflerinin Arnavut dili için daha uygun olduklarını belirtmişlerdi (Yavaş, 2016: 230). Bu mebuslar arasında Elbasan mebusu Hacı Ali, Üsküp mebusu Said, Priştina mebusları Şaban ve Emin, Priştina mebusu Fuad, Taşlıca mebusu Ali Vasfî, Prizren mebusu Yahya, Prizren



mebusu Mehmed Emin adına Said Yahya, İşkodra mebusları Rıza ve Murteza, Manastır mebusu Mehmed Vasıf, İpek mebusları Mahmud Bedri ve Ahmed Hamdi, Debre mebusu Hasan Basri ve Senice mebusu Hasan Muhiddin'in imzaları bulunmaktaydı. Buna karşılık Latin alfabesini savunan Arnavut mebusların önemli bir bildirisinin ise Arnavud/Shqipetari Gazetesi'nde yayınlandığı görülmektedir. Bu bildiri Arnavut alfabesinin Arap harfleri ile yazılmasına dair İşkodra, Manastır ve Kosova mebuslarının yayınladıkları bildiriye karşı oldukça sert bir cevap niteliğindedir (Kaleshi, 1969: 94-95). Bildiride mebuslardan Beratlı Aziz Viryoni, Tiranlı Esad, Avlonyalı İsmail Kemal, Yakovalı Ali Haydar, Fraşarlı Gani, Ergirili Müfid, Margılıçlı Hamdi'nin isimleri geçmekteydi. Bu bildiriden küçük bir alıntı yapılacak olursa:

“...Bu huruf bundan kırk sene evvel Ali Paşa merhumun zaman-ı Sâdaretinde devletin Avrupa'daki vaziyetinin tahkimi maksadıyla İslâm – Hıristiyan umumi Arnavutların temayülât-ı Hariciyeden vekayileri devletçe düşünülerek ve vaki olan ima üzerine İstanbul'da bulunan Arnavud eşraf ve erbab-ı irfanı tarafından şu huruf bi't-tertip bu hususta hükümete müracaat edildikten sonra Ali Paşa'nın delaletiyle cennet mekan Sultan Abdülaziz'in mazhar-ı müsaadesi olmuş o zaman Arnavudça olarak bu hurufat ile kaleme alınan bir arıza-yı teşekkürkiye hakpay-ı sahaneye arz ve takdim edilmiştir... (Arnavud/Shqipetari, 14 Kânun-ı Sâni, 1325)”

denilerek Latin harfleri ile Arnavut dilinin kullanılmasına yönelik olarak daha kırk sene evvel izin alındığı belirtilmiş ve bu alfabenin dilin kuralları açısından daha uygun olduğu ifade edilmiştir.

Derviş Hima'nın büyük gayretleriyle birlikte *Arnavud/Shqipetari* Gazetesi, Latin alfabesinin kullanılmasından yana tavır alarak bildirideki görüşlerin benzerlerini son sayısına kadar devam ettirmiştir. Bununla beraber gazetenin ele aldığı diğer konulara bakmakta da fayda vardır. Arnavud Gazetesi bu dönemde Sırbistan Hâriciye Nazırı Gospodin Milanovic'in İstanbul'a gelmesi üzerine üç hafta üst üste yazı kaleme almıştır. Bu yazılardan dönemin Osmanlı, Sırbistan ve İtalya politikalarına Arnavutların bakışı hakkında bilgi elde edilebildiği gibi bu dönemde yapılması düşünülen Tuna-Adriyatik demiryolu projesi hakkında da bilgi alınabilmektedir. Gazetenin 17 Mart 1910 tarihli 10. sayısında bu konu hakkında şu bilgiler verilmişti:

“... Büyük ümitlerle Daru'l Hilafet'e gelen Gospodin Milovanoviç'in İtalya hükümeti menafî ve âmâlîne de hizmet edeceğini bilen İtalya matbuatı Sırpların Osmanlılar arasındaki mukararet-i iktisâdiye ve siyasiyeyi sütunlar doldurarak tesci'den geri durmadılar... Bir hayli zamanlardan beri ittifak-ı mesisin bir rûknunu teşkil eden İtalyanlar Trablusgarp ile Adriyatik'in sahil-i yeminini yed-i teshir iktisat ve siyasiyesine geçirmek hayalatına düşmüştür... İtalyanlar şimdilik iktisaden olsun Balkanlar'da bir feth-i azim vücuda getirmek istiyorlar... (Bu

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ İSTANBUL/UNDA ARNAVUT DİLİNDE  
BASIN HAREKETİNİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ:  
ARNAVUD/SHQIPETARI

durumda) zararın en büyüğü evvela Arnavutluk'a ve âla meratibihim Memalik-i  
Osmaniye'nin sair eczayı mühimmesine de sirayet edeceğinden bizim  
tereddütümüz yoktur. (Arnavud/Shqipetari, R. 4 Mart 1326)”

şeklinde görüş bildirmiş ve Arnavutların Osmanlı Devleti ile bir bütün  
halinde olmasının faydalı olduğu yazılmıştır.

*Arnavud/Shqipetari* Gazetesi'nde yer alan yazılarda Osmanlı dahilinde  
kalmak istendiği belirtilmekle beraber Arnavut Ulusal Hareketi ile ilgili  
önemli makalelerin yayınlanmış olduğu görülmektedir. Özellikle Arnavut  
vilayetlerinde meydana gelen karışıklıklar üzerine yazılar yazılmıştır. Bu  
makalelerde Arnavutların Osmanlı Devleti ile bir bütün halinde hareket  
ettikleri ancak İttihat ve Terakki Fırkası hükümeti ile önemli karşıtlıklar  
içerisinde oldukları görülmektedir (Sönmez, 2007: 48). Bu durum 1910 yılı  
Mart ve Nisan aylarında meydana gelen İpek ve Priştine Olayları sırasında  
devam etmişti. Bu olaylar sırasında *Arnavud/Shqipetari* Gazetesi önemli  
makaleler kaleme almıştır. Bunlardan birisi olan 22 Nisan 1910 tarihli yazıda  
Derviş Hima şöyle yazmıştır:

“Arnavutluk kıtasının haritasını bilmeyen zavallılar hayren serzede-i zuhur  
olan İpek ve Priştina hadisatını izam ile karşılamaya Arnavutluk İhtilali gibi bir  
renk vererek Arnavutlara karşı bir müddetten beri beslenen gayz-ı hafi, husümet-i  
mütekeşşifeyi izhara başladılar... Ne olmuş? Birçok boş beyinler ne düşünüyor?  
Bir kıyam-ı istiklal mi? Bir ihtilal muhtırası mı? Heyhat! Siz aldanıyorsunuz...  
(Arnavud/Shqipetari, R. 9 Nisan, 1326)”

Bu minvalde olan makalenin tamamı incelendiği zaman Derviş Hima'nın  
bu olayları bir Arnavut istiklal veya ihtilal hareketi olarak görmediği  
anlaşılmaktadır. Makalenin devamında olayların nedenleri dört başlık  
halinde sıralanmıştır. Bunların, Oktruva Meselesi, Meclis-i Mebusan'da ele  
alınan hayvanat tezkeresi, emlak ve arazi meselesi ile kantar resmi (vergesi)  
olduğu görülmektedir.

Arnavud Gazetesi'nin aynı sayısında olaylara dair Priştina mebusu Hasan  
Priştina'nın Osmanlı ve Arnavut birlikteliğini ve kardeşliğini anlatan bir  
yazısı durumu çok anlamlı bir şekilde açıklamıştır. Bu yazıda Hasan Priştina  
Arnavutlar için Osmanlı'nın ne ifade ettiğini şu şekilde ele almıştır:

“Bizde Arnavutlar Avusturya'nın teşvik ve teşciyle ortaya atılmışlar! gibi  
nahif ve gülünç ihtimallerde mevzu bahsedildi! Fesubhanallah! En sonra Bosna-  
Hersek'teki kardeşlerinin, Sırp'ta, Karadağ'da kalan dindaşlarının muhacirlik  
felaketlerini en yakından görmüş, asırlardan beri muharebelerde ecdadının  
evladının kanlarını dökmüş olan Arnavutların komşularına kapılmaları, onların  
gösterdikleri bir yola gitmeleri hiç tasvire sığar mı? Bütün ruhları, bütün  
mevcüdiyetleriyle merbûtu buldukları hilafete, Osmanlılığa karşı böyle  
ha'inane, dena'et-kerane bir yol takip edecek bir Arnavut tasvir edilebilir mi?

Necib, namuskâr Arnavut halkını nasıl olup da böyle aksiyle itham edenler bulunur? İnsan, insanlıktaki müfteriliğin mertebesine doğrusu akıl erdiremez oluyor. Bir ecnebi bayrağını saye-i selameti gibi üzerine çekecek, tahlis-i nefse çalışacak bir Arnavut'u, bir Arnavut kadını doğurmamış ve doğurmayacaktır. Bu istinad Sırb matbuatının türrehatından ibarettir. (Arnavud/Shqipetari, R. 9 Nisan, 1326)”

Bu yazıda görüldüğü üzere Priştina mebusu Hasan Priştina, Arnavutlar için Osmanlı Devleti'nin değerini en güzel şekilde açıklamıştır. Anlaşılan o ki sorun İttihat ve Terakki yönetimi ile uzlaşamamasından kaynaklanmıştır. Makalelerden anlaşıldığı kadarıyla Arnavutlar, Osmanlı Devleti'ne bağlılık göstermişler ve ortaya çıkan olaylardan derin üzüntü duymuşlardır (Arnavud/Shqipetari, R. 15 Nisan, 1326).

*Arnavud/Shqipetari* gazetesi, II. Meşrutiyet döneminde İttihat ve Terakki Fırkası ile Arnavutlar arasındaki olaylara ve Arnavutların ne istediğine dair bazı önemli bilgiler vermiştir. Derviş Hima bu konuyla ilgili olarak başlangıçta İttihat ve Terakki Fırkası'nda Arnavut entelektüellerinin önemli bir konumda yer aldıklarından bahsetmiş ve sonra şu bilgileri aktarmıştır:

“... Ne isteriz? İşte önemli bir sual daha!

İttihâd ve Terakki Fırkası'nın bizi anlamasını isteriz. İttihâd ve Terakki'ye penâh-ı evvel teşkil eden Arnavutluk 10 Temmuz'da da ön ayak olarak Münevver'ül-Efkâr zabıtlarla ya hürriyet ya ölüm diyerek istibdâdın bağına şeci'ane bir hançer sapladı... Arnavutlar haysiyet-i içtimaiyye ve hürriyet-i fikriyyeden mahrum derbeder milletler gibi önüne geldiği lisânı kabul etmedikleri ve etmeyecekleri varest-i izah olduğundan milliyet-i necibelerini muhafazaya bir manî teşkil etmeyenlere en samimi hissiyatıyla iştirakte hiçbir be'is görmez... Asırlarca hoş geçinen ve bazı bedbinlerin yüzünden ilan-ı Meşrutiyetten beri iki unsur arasında atılan tohum-ı nifâk ve fesâda bir nihayet verilmiş olur... (Arnavud/Shqipetari, R. 10 Haziran, 1326)”

Bu yazıda belirtildiği üzere Derviş Hima'ya göre Arnavutlar için kimlik ve dil meselesi öncelikli sıradadır. Bununla beraber burada dil ile belirtilmek istenilen Latin harfleri ile Arnavut dilinin kullanılmasıdır. Nitekim bu dönemde Arnavut dilinin Arap harfleri ile kullanılmasına dair Arap harflerini savunan Arnavutların Şeyhülislâma danışmaları ve Arnavut dilinin Arap harfleri ile kullanılmasına dair fetva verilmesi üzerine Latin harfleri taraftarları ikileme düşmüştü (BOA. HR. SFR.04. 835/34). Ancak yine de Latin harflerinin kullanılmasını sıkı bir şekilde savunan Arnavut entelektüeller olmuş ve bu durum İttihat ve Terakki Fırkası ile aralarında önemli bir sorun haline dönüşmüştü.

*Arnavud/Shqipetari* Gazetesi idaresi, Latin harflerinin yasaklanmasına dair verilen fetvanın ardından İttihat ve Terakki Fırkası'nın yönetimini

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ İSTANBUL'UNDA ARNAVUT DİLİNDE  
BASIN HAREKETİNİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ:  
ARNAVUD/SHQIPETARI

eleştirmişti. Gazetenin başyazarı Derviş Hima artık daha sert bir tarzda makalelerini yayınlamaya başlamıştı. Bundan sonra gazetede yazılan makaleler nedeniyle gazetenin üç kez kapatıldığı görülmektedir. *Arnavud/Shqipetari* Gazetesi'nin 9 Eylül 1910 tarihli 29. sayısındaki nüshasında yer verilen bir makale nedeniyle yayınına ara verilmiş ve gazetenin 33. ile 39. sayısı "*Başkim*" (Bashkimi – Birlik) adı altında çıkarılmıştı. Gazete sert ifade tarzını devam ettirdiği için 52. sayısında tekrar Divan-ı Harb-i Örfi kararıyla tatil edilmiş 53. sayı ile 59. sayılar arasındaki yedi sayı ise "*Shkumbi*" adıyla yayınlanmıştı. 60. sayıdan itibaren tekrar "*Arnavud/Shqipetari*" adıyla yayınlanan gazete 64. sayısında yer alan "*Perdenin Bir Kenarını Kaldırmak İcab Etti*" başlıklı makalenin sakıncalı bulunmasından dolayı Divan-ı Harb-i Örfi tarafından bir kez daha tatil edilmiştir (Doğan, 2019: 27). Görüldüğü kadarıyla gazetenin en sert makalelerinden birisi olan ve 13 Temmuz 1912 tarihinde yayınlanan "*Perdenin Bir Kenarını Kaldırmak İcab Etti*" başlıklı yazıda şu konulara değinilmiştir:

"...Heyhat ki İttihâd ve Terakki'nin her işte olduğu gibi burada da muhaberatı telgrafiye ile kararlaştırılan protestolar *Renin* ve *Tanin* Gazetesi'ni dolduruyor. Ben bu telgraflardan da bahsetmek istemezdim. Çünkü Arnavutların âmâl-i hakikiyeleriyle gelen telgraflarda münderiç istiklâliyet ve muhtâriyet fikirleri arasında dağlar kadar fark var. Bu telgraflar için içyüzünü bilenleri kahkaha ile güldürür... Bu esaret-i umumiyeyi muhafaza nâmına irtikab edilen cinayetler, ika' edilen dinayetler de hudud-u beşeriyeti aşmıştır. İşte biz Arnavutlar ümit ederiz ki bütün unsurlar bu azim vaziyetimize iştirak ederler... Bir iki Selanikli'nin, iki üç İstanbullu'nun taht-ı istibdadında yaşamak niyetinde olmadığımızı işte bir defa daha söylüyoruz... Süngülerimizin ucunu hudud-u saltanatımızı muhafaza için bileyelim. Bugün Arnavutluk'ta, Yemen'de süngüye ram olabilir, fakat yarın ne olacak? Bazı vatansızlar bu noktayı düşünmüyorlar... İlan-ı Meşrutiyetten beri Arnavutluk ve erbab-ı namus rahat yüzü görmedi... Arnavutluk'un her tarafında birer sûretle irtikab-ı rezalet olunuyor... (Arnavud/Shqpetari, R. 30 Haziran 1327)"

burada esasında görüldüğü üzere Derviş Hima tarafından İttihat ve Terakki yönetimi ile ona yakın olduğu düşünülen *Renin* ve *Tanin* gazeteleri eleştirilmektedir. Nitekim Derviş Hima'nın Osmanlılık bağıni vurguladığı görülmektedir. Bununla beraber eleştirel ve sert bir ifadeyle devam eden makale yayımlandıktan sonra İttihat ve Terakki yönetimi tarafından gazetenin yayınına ara verilmiştir.

Derviş Hima, İttihat ve Terakki Fırkası karşıtı olmakla beraber *Arnavud/Shqipetari* Gazetesi'nin son sayısına kadar Osmanlılık bağıni vurgulamıştır. Bu dönemin Balkan Savaşları öncesi dönem olduğu düşünüldüğünde bu düşünce anlamlı görülmektedir. Derviş Hima ayrıca

Balkan Savaşları öncesinde İttihat ve Terakki Fırkası ile Arnavutlar arasındaki husumetin bir süreliğine de olsa sonlanmasını istemiştir. Balkan Savaşları başladıktan kısa süre sonra gazetenin son sayısı basılmıştır. Bu sayıda Derviş Hima tarafından kaleme alınan makalede Balkan Savaşları sırasında Arnavutların Osmanlılık bilinci ile hareket etmeleri istenilmiştir. *Arnavud/Shqipetari* Gazetesi 25 Ekim 1912 tarihli 74. sayıyla birlikte yayın hayatına son vermiştir. Bu yazıya kısa bir bakmak gerekirse şunlar görülebilir:

“Bugün gördüğümüz galeyan-ı milli Arnavutların vatanlarına derece-i merbutiyetlerini irad ediyor. Amerika’dan bahr-i muhiti atlasileri aşarak, Mısır’dan bahr-i sefidleri güzâr ederek, Romanya’dan fırtınalı dalgalı bahr-i siyahları geçerek koşan, Bosna Hersek’in çetin dağlarını aşıp geçen Arnavutlar bütün âlem-i medeniyete anlatmak isterler ki Arnavutlar ölüme, inkıza, taksim ve incizaya layık değildir. Preveze Körfezi’nden İşkodra ve Sırbistan hududlarına kadar olan arazi-i vasıa-i meşruasında yaşamak isterler... Hükümet-i Osmaniye’mizin de rey ve fikirleri Arnavutluk haritasının muhafazası merkezindedir. Emin olalım. Çünkü Rumeli’nde Arnavutluk’un muhafaza-yı hududu, hükümetimizin de Rumeli’nde bekâ-yı şevket ve şan-ı siyasetine bir müzaheret teşkil eder. Düşen İttihatçılar bu hakikati takdir edemedikleri için iş bu kerteğe geldi. (Arnavud/Shqipetari, R. 12 Teşrin-i Evvel 1328)”

denilerek Balkan Savaşları’nın başlangıcında Osmanlı ve Arnavutların durumu gazetede verilmiştir. Burada İttihat ve Terakki Fırkası ile Arnavut mebuslar arasındaki görüş farklılıklarının bir kenara bırakılarak vatan savunmasında beraber hareket edilmesi istenmiştir. Bu durumun Osmanlılık ve Arnavutlar için faydalı olacağı belirtilmiştir. Nitekim gazetenin son sayısında yayınlanması yönüyle bu yazı önemli bir yazı olmuş ve daha sonrasında gazetenin yeni bir sayısı çıkmamıştır.

### Sonuç

Basın-yayın organlarında yer alan yazıların belli bir görüş etrafında toplandığı durumlarda oluşturmuş oldukları etkilerin geniş bir alana kolay bir şekilde yayılabileceği bilinmektedir. Bu görüşlerin ise toplumsal bir söylem haline dönüşmesiyle birlikte bir dayanışma meydana getireceği ve bu dayanışmanın toplumsal konularda önemli bir ideolojik rol oynayacağı görülmektedir. Nitekim II. Meşrutiyet dönemi İstanbul basınından “*Arnavud/Shqipetari*” gazetesinin yayınlandığı süreç boyunca Arnavut sosyo-kültürel ve toplumsal yaşamında önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Gazetede yer alan yazılarda Osmanlı Meclis-i Mebûsan’ında bulunan önemli Arnavut mebusların yazılarının da yer alması -ki özellikle de Arnavut dili ile ilgili olarak mebusların yaptığı tartışmalar- gazetenin önemini daha da arttırmıştır. Arnavut dilinin hangi harfler ile yazılacağı konusunda ortaya çıkan tartışmalar sırasında yayınlanan bu gazetede Latin

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ İSTANBUL'UNDA ARNAVUT DİLİNDE  
BASIN HAREKETİNİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ:  
ARNAVUD/SHQIPETARI

harflerinin kullanılması yönünde bir propaganda yürütülmesi dikkate değerdir. Bu yönde yapılan tartışmalarda gazetenin hem kurucusu ve hem de başyazarı olan Derviş Hima'nın Latin harflerinden yana tavır aldığı açık bir şekilde görülmektedir. Nitekim "Arnavud/Shqipetari" gazetesinin iki sayfası Arnavut dilinin Latin harfleriyle yazılırken iki sayfası ise Osmanlı Türkçesi ile yazılmıştır. Böylece gazete hem Arnavut basın hareketinde hem de Arnavut dilinin alfabe hareketinde önemli bir rol üstlenmiştir. Ayrıca gazetede yer alan siyasî ve toplumsal konuların büyük bir kitleye ulaştığı görülmüştür. Öyle ki bu dönemde Arnavut entelektüelleri arasında meydana gelen tartışmaların tüm heyecanıyla gazeteye yansıtıldığı görülmektedir. Bu nedenledir ki gazetede bazı yazılar devlet tarafından bir bakıma özyönetim isteği olarak görülmüş ve hoş karşılanmamıştır. Bu nedenle 1902 yılının şubat ayında Arnavutluk gazetesinin Roma'daki yayın faaliyetlerinin durdurulduğu görülmektedir. Netice olarak II. Meşrutiyet döneminin getirmiş olduğu özgürlük ortamından yararlanarak yayın hayatına İstanbul Beyoğlu'nda 13 Ocak 1910 tarihinde başlayan ve haftalık olarak neşredilen "Arnavud/Shqipetari" gazetesinin 74. ve son sayısı 25 Ekim 1912 tarihinde çıkarılmıştır. Gazetenin ilk sayısı ile son sayısı arasındaki tarihlerde Osmanlı Devleti'nin iç sorunları ve Balkanlar'da yaşanan gelişmeler dikkate alındığı zaman bu gazetenin verdiği bilgilerin önemli tarihi kayıtlar olarak basın arşivindeki yerini aldığı söylemek mümkündür.

**KAYNAKÇA**

**T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi**

- BOA. HR. TO. 617/57.* (H.25.03.1305 – M. 11.12.1887 ).  
*BOA. Y. MTV. 35/100.* (H. 09.02.1306 – M. 15.10.1888).  
*BOA. HR. SYS. 117/16.* (H. 29.11.1314 - M. 01.05.1897).  
*BOA. HR. TO. 625/62.* (H. 29.10.1318 - M. 19.02.1901).  
*BOA, Y. PRK. EŞA. 39/64.* (H. 04.11.1319 – M. 12.02.1902).  
*BOA. Y.A.HUS. 429/116.* (H. 27.02.1320 – M. 05.06.1902).  
*BOA. HR. SYS. 1803/46.* (H. 28.03.1321 - M. 24.06.1903).  
*BOA. DH. ŞFR. 405/3.* (R. 01.07.1324 – M. 14.09.1908).  
*BOA. HR. SFR.04. 835/34.* (H. 07.04.1327 - M. 28.04.1909).

**Gazete Sayıları**

Derviş Hima, "Vatandaşlara İfademiz", *Arnavud/Shqipetari Gazetesi*, R. 31 Kanun-ı Evvel 1325 (M. 13 Ocak 1910), S. 1.

- “Huzur-ı Sami-i Sadâret Penahiye”, *Arnavud/Shqipetari*, R. 14 Kânun-ı Sâni 1325 (M. 27 Ocak 1910), S. 3.
- Derviş Hima, “Slavlar ve İtalya: Tuna ve Adriyatik Hattı”, *Arnavud/Shqipetari*, R. 4 Mart 1326 (M. 17 Mart 1910), S. 10.
- Derviş Hima, “İpek ve Priştina Hadisatı”, *Arnavud/Shqipetari*, R. 9 Nisan 1326 (M. 22 Nisan 1910), S. 15.
- Priştina Mebusu Vulçitrınlı Hasan, “Arnavudluk Hakkında”, *Arnavud/Shqipetari*, R. 9 Nisan 1326 (M. 22 Nisan 1910), S. 15.
- Derviş Hima, “Ne Olacak?”, *Arnavud/Shqipetari*, R. 15 Nisan 1326 (M. 28 Nisan 1910), S. 16.
- Derviş Hima, “Arnavutlar ve İttihâd ve Terakki”, *Arnavud/Shqipetari*, R. 10 Haziran 1326 (M. 23 Haziran 1910), S. 22.
- Derviş Hima, “Perdenin Bir Kenarını Kaldırmak İcab Etti”, *Arnavud/Shqipetari*, R. 30 Haziran 1327 (M. 13 Temmuz 1911), S. 64.
- Derviş Hima, “Kehvare-i Vatan Tehlikede”, *Arnavud/Shqipetari*, R. 12 Teşrin-i Evvel 1328 (M. 25 Ekim 1912), S. 74.

#### Araştırma Eserleri

- BİLMEZ, Bülent (2003), “Sami Frashëri or Semseddin Sami?”, *Balkanologie, Revue d'etudes pluridisciplinaires*, VII.2, ss. 19-46.
- BORİÇİ, Hamit ve LİLA, Jolanda (2020), “Drita-Dituria Dergisi “Harf Öğretimi ve Tefekkür”, 10 Ağustos 1884 – 11 Temmuz 1885”, *Çev. Petrika GAVRİ, Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, 50, ss. 381-392.
- ÇELİK, Bilgin (2004), *İttihatçılar ve Arnavutlar: II. Meşrutiyet Döneminde Arnavut Ulusçuluğu ve Arnavutluk Sorunu*, Buke Kitapları, İstanbul.
- DËRMAKU, Ismet, *Rilindja Kombëtare Shqiptare dhe Kolonitë Shqiptare të Mërgimit në Rumani dhe në Bullgari*, Enti i Teksteve dhe i Mjeteve Mësimore i Krahinës Socialiste Autonome të Kosovës, Prishtinë 1983.
- DOĞAN, Ümit (2019), *Arnavud Gazetesinin (1909-1912) Transkripsiyon ve Değerlendirmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.
- ELSIE, Robert (1997), *Histori e Letërsisë Shqiptare*, Tiranë.
- GAWRYCH, George W. (2006), *The Crescent and the Eagle: Ottoman Rule, Islam and the Albanians, 1874-1913*, I.B. Tauris, London - New York.

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ İSTANBUL'UNDA ARNAVUT DİLİNDE  
BASIN HAREKETİNİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ:  
ARNAVUD/SHQIPETARI

- HANİOĞLU, M. Şükrü (2001), *Preparation for a Revolution: The Youngs Turks, 1902-1908*, Oxford University Press, New York.
- KALESHI, Hasan (1969), *Disa Aspekte të Luftës për Alfabetin Shqip në Stamboll, Gjurmime Albanologjike*, Instituti Albanologjik i Prishtinës, Prishtinë.
- KALESHI, Hasan (2013), *Kontributi i Shiptarëve në Dituritë Islame*, Logos-A, Shkup – Prishtinë – Tiranë.
- KARAKOÇ, Ercan ve YAVAŞ, Mesut (2018), “II. Meşrutiyet Döneminde Arnavutların Eğitim Çalışmalarında Önemli Bir Aşama: Elbasan Maarif Kongresi”, *Bellekten*, 82.294, TTK Yayınları, Ankara, ss. 675-697.
- KONDO, Ahmet (1970), “Kontributi i Revistës “Drita – Dituria”, (1884-1885), për përhapjen e ideve kombëtare dhe të njohurive shkencore”, *Studimet Historike*, Nr. 3, Tiranë.
- KOLOĞLU, Orhan (2010), *Osmanlı Dönemi Basınının İçeriği*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- LLOSHI, Xhevat (2008), *Rreth Alfabetit të Shqipes*, Botoi: Logos-A, Shkup.
- MYZYRI, Hysni (1979), *Shoqëri e të Shtypurit Shronja Shqip*, Tiranë.
- OLGUN, Said (2016), *Arnavut Milliyetçiliğinin Gelişiminde Mektepler (1878-1912)*, Gece Kitaplığı Yayınları, Ankara.
- OLGUN, Said (2017), “Contributions Albanian Diaspora in Romania to the Development of Albanian Nationalism in the Last Quarter of Nineteenth Century”, *Glimpses of Balkan Cultural History*, Ed. Abidin TEMİZER, Gece Kitaplığı, Ankara.
- OLGUN, Said (2018), “Bir Jön Türk ve Arnavut Milliyetçisi: Derviş Hima (1872-1928)”, *History Studies International Journal of History*, 10.10, Aralık, ss. 207-232.
- RAMA, Fatmira (2017), “Pikëpamjet Politiko – Shoqërore të Sami Frashërit në Shtypin Shqiptar”, *Uluslararası İki Toplumun Aydını: Şemsettin Sami Sempozyumu 19 – 20 Mayıs 2016, Tiran*, Ed. Yüksel TOPALOĞLU, Ayşe Nur ÖZDEMİR, Barış Berhem ACAR, Trakya Üniversitesi Yayınları, Edirne.
- SEZER, Uğur (2023), *Arnavut Ulusal Hareketi Sırasında İstanbul Arnavut Toplumunun Faaliyetleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- SÖNMEZ, Banu İşlet (2007), *II. Meşrutiyette Arnavut Muhalefeti*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.

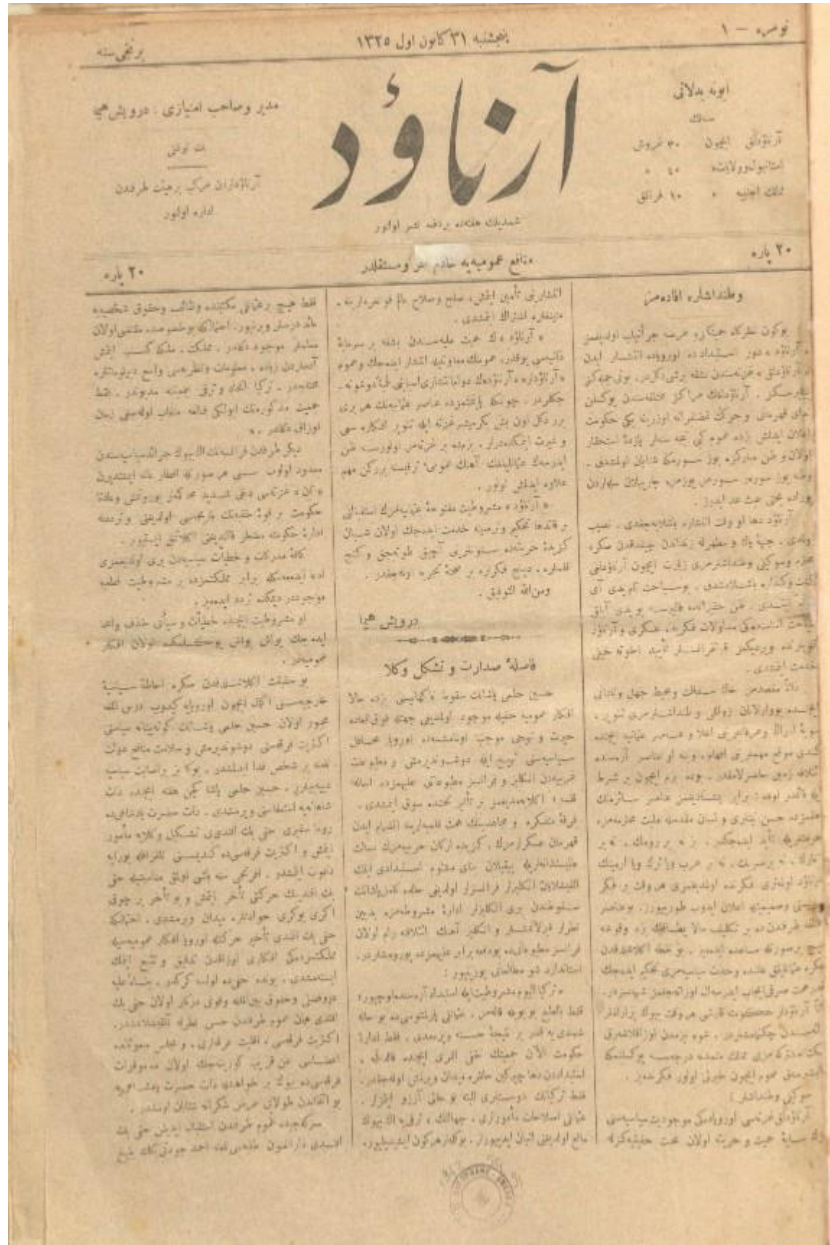


Uğur SEZER - Sabri Can SANNAV

YAVAŞ, Mesut (2016), *Türk Basımına Göre Arnavutça Eğitim ve Alfabe Tartışmaları (1908-1912)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ İSTANBUL'UNDA ARNAVUT DİLİNDE  
BASIN HAREKETİNİN ÖNEMLİ BİR TEMSİLCİSİ:  
ARNAVUD/SHQIPETARI

**EKLER**



Ek 1.: Arnavud/Shqipetari Gazetesinin Osmanlıca kısmının ilk sayfası



Ek 2.: Arnavat/Shqipetari Gazetesinin Arnavatça kısmının ilk sayfası.

## YOKLUKTAN FARKLILIĞA ÇOCUKLUK, NİCEL DEN NİTELE ÇOCUKLUK ÇALIŞMALARI

*Childhood from Absence to Difference, from Quantitative to Qualitative  
Childhood Studies*

**Tülay TEKİN YILMAZ\***

**ÖZ:** Çocuk yetişkinden farklı olan bireye işaret ederken, çocukluk her toplumda ve tarihte değişik anlamlarla yüklü bir kavramsallaştırma olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü çocukluk sürekli olarak yetişkinlerin düşünce dünyaları ve bu dünyayı şekillendiren toplumsal süreçler tarafından yeniden tanımlanmaktadır. Çocukluk anlayışının her dönemde aynı olmadığının fark edilmesi tarih alanında yapılan çalışmalarla olmuştur. Daha sonraları ise çocuk ve çocukluk farklı disiplinlerce incelenerek bilimsel bir çalışma konusu haline gelmiştir. Son kertede ise sosyal bilimler alanında yaşanan metodolojik ve teorik değişim çocukluk çalışmalarında da bir yön değişikliğine neden olmuş, çocuklar bilimin nesnesi olmaktan çıkıp öznesi konumuna geçmiştir. Nicel araştırma yöntemlerindense niteliksel çalışmaların çocuğun deneyimini anlamda daha başarılı olduğu fark edilmesiyle yeni çocukluk çalışmalarında pozitivist bilim anlayışından uzaklaşmıştır. Çünkü çocukların tıpkı kadınlar gibi kendi sesleri ve sözleriyle sosyal bilimler alanında yer alması önemli hale gelmiştir.

Bu çalışmanın amacı çocukluk fikrinin ve çocukluk çalışmalarının geçirdiği tarihsel dönüşümle birlikte ortaya çıkan yeni çocukluk çalışmalarında çocuğa nasıl yaklaşılması gerektiğine dair teorik tartışmaları ortaya koyabilmek ve bu tartışmalar ışığında çocuklarla yapılan çalışmalarda nasıl bir metodoloji izlenmesi gerektiğini aktarabilmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Çocuk, Çocukluk, Değişen Çocukluk Anlayışı, Yeni Çocukluk Çalışmaları

**ABSTRACT:** While the child refers to the individual who is different from the adult, childhood appears as a conceptualization loaded with different meanings in every society and history. Because childhood is constantly redefined by the thought worlds of adults and the social processes that shape this world. The realization that the understanding of childhood is not the same in every period has been through studies in the field of history. Later on, child

\* Dr., Trakya Üniversitesi, Roman Dili ve Kültürü Araştırmaları Enstitüsü, Edirne, tulaytekinyilmaz@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9828-1730




**Geliş Tarihi / Received: 03.04.2023**  
**Kabul Tarihi / Accepted: 20.06.2023**  
**Yayın Tarihi / Published: 31.01.2024**


and childhood have been examined by different disciplines and become a scientific study subject. In the last instance, the methodological and theoretical change in the field of social sciences has also caused a change in childhood studies, and children have become the subjects of science rather than objects. With the realization that qualitative studies, rather than quantitative research methods, are more successful in terms of the child's experience, new childhood studies have moved away from the positivist understanding of science. Because, just like women, it has become important for children to take part in the field of social sciences with their own voices and words.

The aim of this study is to reveal the theoretical discussions on how to approach the child in new childhood studies that emerged with the historical transformation of the idea of childhood and childhood studies, and to convey what kind of methodology should be followed in studies with children in the light of these discussions.

**Keywords:** Child, Childhood, Changing Understanding of Childhood, New Childhood Studies

**Cite as / Atıf:** TEKİN YILMAZ, T. (2024). Yokluktan Farklılığa Çocukluk, Nicelden Nitele Çocukluk Çalışmaları. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 14(27), 45-59. <https://doi.org/10.33207/trkede.1275986>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External

<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

### Giriş

Çocukluk tarihi ve çocukluk çalışmaları ile ilgili mevcut literatürden hareketle denilebilir ki, çocuğun ve çocukluğun tanımlanması oldukça muğlak bir meseledir. İlk olarak tarih alanının içinde bir inceleme konusu haline gelen çocukluk daha sonraları farklı disiplinler tarafından bambaşka açılardan ele alınmış ve tanımlanmıştır. Bunun yanı sıra çocuğa yüklenen anlam ve değer yani çocukluk ideolojisi de toplumsal değişimlerden etkilenerek süreç içerisinde farklılaşmıştır.

Tıpkı çocukluğun tarihsel, toplumsal, kültürel değişkenlerce şekillenmesi ve dönüşmesi gibi çocukluk çalışmalarının da benzer süreçler tarafından etkilenmesi söz konusudur. 19. yüzyıl ortalarından itibaren postmodern çağa girdiğimizi ve bu çağa uygun bir biçimde çocukluğu yeniden yarattığımızı söyleyen Elkind, modernliğin çocukların farklılıklarını yok sayan yapısına karşılık postmodernizmin çocukların pek çok açıdan farklı olduklarını anlamamızı sağladığına işaret etmektedir (2001: 16). Bu anlayış değişikliği beraberinde çocuklarla ilgili yapılan çalışmalarda yöntem değişikliğine gidilmesine neden olmuş, böylece yeni çocukluk çalışmaları ya da yeni çocukluk sosyolojisi adı altında bir çalışma alanı oluşmuştur.

Bu çalışmanın amacı çocuk ve çocukluk literatüründen hareketle çocuğa yüklenen anlamın yani çocukluk ideolojisinin tarihsel sürecini ve bu süreçle paralel bir şekilde çocukların konu edildiği çalışmalarda yaşanan teorik ve metodolojik değişimleri ortaya koyabilmektir. Çocukluk çalışmalarında yaşanan düşünsel değişim çocuğun failliği tartışmaları ile başlamış ve bu tartışmalar beraberinde yöntem değişikliğini getirmiştir. Böylece birbirinden farklı çocukluk deneyimlerini anlamak için niteliksel yöntemin niceliksel

yönteme göre daha tutarlı ve işlevsel olduğu kabul edilmiştir. Aynı zamanda çocukların tıpkı kadınlar gibi onlar adına konuşan erkeklerin deneyimlerinden ve düşüncesinden yola çıkan sosyal bilimler alanında uzun bir süre yok sayıldığı görüşü başat hale gelirken, çocukların sosyal bilim alanının içinde kendi sesleri ve sözleri ile var olması için niteliksel çalışmaların önemine vurgu yapılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde çocuk ve çocukluk kavramları üzerinde durulsa da aslında çocukluk sürecinin her zaman ve herkes için aynı olmaması nedeniyle tüm tarih boyunca genel geçer bir çocukluk tanımlamasının yapılamadığının altı çizilecektir. İkinci bölümde çocuğa verilen değerle birlikte değişip dönüşen çocukluk sürecinden yani çocukluğun tarihinden, üçüncü bölümde ise çocukluk anlayışında meydana gelen değişimlerle paralel bir şekilde çocuğun bilimsel çalışmalara dâhil edilmesi sürecinden bahsedilecektir. Yine bu bölümde klasik çocukluk çalışmalarında bilimsel bilginin nesnesi olarak görülen çocukların daha sonra sosyal bilimlerde pozitivist yaklaşımın etkisinin azalması ile birlikte bilimsel bilginin öznesi haline gelmeleri süreci aktarılmaya çalışılacaktır.

### **Çocuk ve Çocukluk**

Tarih boyunca çocuk ve çocukluk kavramlarına dair tanımlamalar çocuğu ya da çocukluğu ele alan bakış açılarına göre değişmektedir. Özellikle çocukluğun yetişkinlikten farklı bir yaşam evresi olarak kabul edilir hale gelmesi ve çocukluk ile yetişkinlik arasında bir karşıtlık ilişkisi kurulmaya başlanması ile birlikte çocuk ve çocukluğa dair tanımlamalar artmıştır. Demir Gürdal çocukluğu “çocukların yetişkinlerden farklı olduklarının tarihsel, kültürel, sosyal ve teorik düzlemdeki kavramsal karşılığının adı “çocukluk”tur” şeklinde tanımlamaktadır (2013: 6). Ancak çocukluk her ne kadar yetişkinlikten farklı bir yaşam evresi olarak kabul edilse de farklı toplumlarda ve tarihlerde ortak bir tanımlamasının yapılamadığı görülmektedir.

Çocuğun henüz ergenlik dönemine girmemiş kişi olduğuna ya da çocukluk döneminin ergenlikle birlikte sona erdiğine dair yaygın bir görüş söz konusudur. Mesela çocukluk döneminin ergenlik dönemindeki cinsel olgunlaşmayla birlikte sona erdiğine değinen Onur'un (1993) yanı sıra İnal (2007), çocuğu bebeklik döneminden ergenliğin başlangıcına kadar geçen süre içinde olan kişi olarak tanımlamaktadır. İslam inancına göre de buluş çağına girmemiş kişi çocuk olarak görülmektedir (Tan, 1993: 14). Ergenlik belirtilerinin başlamasıyla çocukluktan gençliğe adım atıldığını söyleyen Yörükoğlu ise ergenliğe geçiş döneminin her çocukta farklı olması nedeniyle



çocukluğun bittiği yaşı belirlemenin çok mümkün olmayacağını söylemektedir. Ergenliğe geçişin gerçekleştiği yaşlara göre çocukluğun üst sınırının 15 yaş olarak kabul edilmesine rağmen, evlilik ve çalışmanın çocukluğu sona erdirdiğini de eklemektedir (2007: 13). Bu yaklaşım bize çocukluk yaşını belirleyen belli bir sınır çizgisinden bahsedilemeyeceğini, konuyla ilgili bir genelleme yapmanın mümkün olmadığını göstermektedir.

Benzer bir şekilde çocukluk döneminin, üst sınırı belirsiz bir çağı nitelediğinden bahseden Ercan, ülkelerin yasalarında çocukluk yaşının farklılık göstermesi nedeniyle üzerinde anlaşılmış genel bir tanımlamanın zorluğuna değinirken bu zaman diliminin oyun ve öğrenim yıllarını kapsayan tüketici bir evre olarak tanımlanması durumunda çocukluğun üst sınırının belirsizleşeceği üzerinde durmaktadır. Bunun tam tersi bir durumda yani ekonomik yetersizliklerin daha çok hâkim olduğu kırsal kesimlerde ise aile ekonomisine katkıda bulunmak amacıyla çalışmak zorunda kalan çocuklar için ise bu çağı belirleyen sınırın daha da aşağı çekileceğini söylemektedir (2011: 91). Bademci de benzer bir şekilde çocukluğun ailesel ve sosyal koşullara bağlı olarak belirli bir zaman dilimine ve belirli bir mekâna göre belirlendiği görüşünü savunmaktadır. Bu yaklaşıma göre kırsaldaki çocuk ile kentteki çocuğun çocukluk deneyimleri birbirinden oldukça farklıdır. Ayrıca kır ve kent ayrımı olmadan da aynı coğrafya veya kültür içinde farklı ailelerde büyüyenlerin çocuklukları da farklı olabilmekte, hatta kimi zaman aynı ailenin içinde büyüyen çocukların çocukluk süreçleri de birbirine benzememektedir. Tüm bunlara ek olarak çocukluğun bambaşka biçimlerde deneyimlenmesine neden olan coğrafî, ekonomik ve kültürel etkenlerin yanı sıra çocukluk süreci zaman içinde yani tarihsel olarak da değişmektedir (2011: 258). Çocuğu doğanın bir hediyesi olarak gören Elkind, çocukluğun toplumsal bir yaratım olduğunu, çocuğun algılanmasının toplumsal ve tarihsel bir bakış açısından bağımsız gerçekleşmeyeceğine dikkat çekmektedir (2001: 16). James de benzer bir şekilde çocuğun anlamlandırılması, yorumlanması ve kurumsallaştırılmasının yasa, sosyal politika, hatta gündelik sosyal etkileşimlerle kültürden kültüre değiştiği üzerinde duran bir diğer kişidir (2001: 29).

Çocukluk sürecinin kültürel, mekânsal, tarihsel boyutu bulunmasının yanı sıra tüm bu değişkenlere ek olarak ırk, sınıf ve cinsiyet farklılıkları da süreçte belirleyici olmaktadır. Konuyla ilgili yapılan tarihsel çalışmalardan hareketle, çocukluğun doğal saydığımız özelliklerinin büyük ölçüde toplumsal, dolayısıyla değişken olduğu üzerinde duran Tan, belli bir zamana ya da topluma özgü tek bir çocukluk anlayışından söz edilemeyeceğine vurgu yapmaktadır. Çocukluk sürecinin kız ve oğlan, varlıklı ve yoksul,



köylü ve kentli çocuklar için birbirinden farklı anlamlar taşıdığını söylerken, aynı eğitim sistemi içerisinde kısa ve uzun çocukluklar için modellerin bir arada ve birbiriyle çelişecek şekilde uygulanabildiğini de eklemektedir (1993: 25- 26). Yukarıda sıralanan tüm bu tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere çocukluk biyolojik bir evre olmasının ötesinde tarihsel, toplumsal, kültürel değişkenler tarafından şekillenen ve dönüşen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

### **Değişen Çocukluk Anlayışı**

Çocukluğun tarihi üzerine en temel eser olarak görülen ve tüm çocukluk çalışmalarında ana referans olarak gösterilen “*Centruies of Childhood: A Social History of Family Life*” çalışmasında Philippe Aries, Orta Çağ’da çocukluk fikrinin olmadığını iddia etmektedir. Bu dönemde çocukların minyatür, heykel ve resim sanatında yetişkin bir birey gibi yorumlanmalarının yanı sıra edebiyat eserlerinde yine yetişkin bireyler gibi cesur, yiğit savaşçılar olarak idealleştirildiklerine dikkat çekmekte, bu durumu yetişkinden ayrı bir çocukluk fikrinin olmadığını bir göstergesi olarak değerlendirmektedir. Ayrıca Aries, çocuklara özel tasarlanmış kıyafetler yerine yetişkinlerin kıyafetlerinin minyatür modellerinin kullanılmasının ve çocuklara özel bir eğitim anlayışının bulunmamasının da çocukluk fikrinin Orta Çağ toplumlarında yerinin olmadığını ispatı olarak yorumlamaktadır. Bunlara ek olarak okulların bütünleşik bir yapıda olması, çocukların yaşlarına uygun sınıflara ayrılmaları yerine her yaş grubundan insanın bir arada eğitim alması durumunun da benzer bir şekilde Orta Çağ’da çocukları yetişkinlerden ayıran bir sınır çizgisinin yokluğuna işaret ettiği tespitinde bulunmaktadır (1962: 31-32-48).

Koru ve Gündüz Aries’in Orta Çağ’da çocukluk fikri yoktu iddiasını şu şekilde açıklamaktadır: “Ariés’in çocukluk fikri olarak ifade ettiği durum toplumda var olan çocukluk anlayışıdır. Toplumda çocukluk anlayışının olmadığı görüşünden kastedilen; Orta Çağ çocuklarının ihmal edildiği ya da hor görüldüğü değil çocuğu yetişkinden ve genç yetişkinden farklı kılan özel doğasına dair farkındalığın eksikliği idi” (2022: 191). James Orta Çağ toplumunda çocukluk fikrinin olmadığını, yani yetişkinlerden farklı bir toplumsal kategori olarak kabul edilmediklerini söyleyen Aries’in, çocukluğun sosyal olarak inşa edildiği fikrini ilk kez ortaya atan araştırmacı olduğuna dikkat çekmektedir (2001: 28). Aries’in çalışmasında en önemli amacının çocukluk bilinci ve çocukluğa yönelik bir duygunun modern dönemin başlarında ortaya çıktığını belgeleyebilmek olduğunu söyleyen Heywood (2003), bu çalışmayla birlikte aynı zamanda çocukluğun kültürel

olarak yapılandığı gerçeğinin de kabul edilir hale geldiği üzerinde durmaktadır.

Postman (1995) Orta Çağ toplumlarında çocukluk fikrinin oluşmadığının ispatı olarak okuryazarlığın, eğitim düşüncesinin ve ayıp fikrinin bulunmamasını öne sürmektedir. Bu üç göstergeye ek olarak Postman, çocukların hayatta kalma oranlarının düşük olmasının da Orta Çağ'da çocukluk fikrinin gelişmesini engellediğini de eklemektedir. Çünkü yüksek oranda çocuk ölümleri yetişkinlerin çocuklarına karşı bir bağlılık geliştirmelerinin önünde engel oluşturmuştur (30). Ancak tıbbın ilerlemesiyle birlikte ölüm oranlarında düşüşler yaşanmaya başlanmış ve aynı zamanda her bir bireyin kendi içinde önemli olduğuna dair bir anlayış gelişmiştir. Bu anlayış kişisel kimlik fikrinin de gelişmesine neden olurken beraberinde çocukluk fikri de olgunlaşmaya başlamıştır (42). Ama çocukluk fikrinin gelişmesinde en büyük etkinin matbaanın icadı olduğunu iddia eden Postman, çocukların okuma yazma bilmesi için eğitim almaları gerektiğini bu nedenle de okulun icat edildiğini söylemektedir. Okulun icadı ise çocukluk anlayışının da icat edilmesini beraberinde getirmiştir (52).

Onur Batı Avrupa'da tarımdan sanayileşmeye geçişle beraber orta sınıfın gelişmesinin ve bu grubun değerlerine uygun olarak anne-baba ve çocuklar arasında duygusal bağların artmasının, ailenin yapısının ve rolünün farklılaşmasının, tıbbın ilerlemesiyle bebek ve çocuk ölümlerinin azalmasının çocukluğun ayrı bir yaşam dönemi haline gelmesine neden olduğunu söylemektedir. Tüm bu toplumsal gelişmelere paralel olarak gerçekleşen düşünsel değişimlerle birlikte Aydınlanma Dönemi filozoflarının çocuklukla ve çocukların eğitimiyle ilgili ileri sürdükleri görüşleri de modern çocukluk anlayışının gelişmesine olanak sağladığını da eklemektedir (1993: 4). Rönesans sonrası gelişen önemli toplumsal olaylar, düşünsel akımlar ile birlikte çocuğa yönelik sevgi ve duyarlılık içeren yeni bir duygusal aşamaya geçildiğini söyleyen İnal, yine bu dönemde çocuklara özel olumlu bir söz dağarcığının moda olmaya başlamasıyla birlikte çocukluk düşüncesinin de oluştuğu üzerinde durmaktadır. Bu süreçle birlikte orta sınıf değerleri ve hayat tarzı bireyselleşmenin ön plana çıkmasına neden olurken ve çocuklar bu sürecin yeni temsilcileri haline gelmiştir. Bireyselleşme ise benlik bilincinin artmasına, kişinin hayatının değerli olduğu düşüncesinin yerleşmesine ve kendi çıkarına uygun yaşama gibi yeni farkındalıklar oluşmasını sağlamıştır. Ayrıca İnal, soya ve cemaate dayalı ilişkilerin, gelenek ve inançlara bağlı uygulamaların etkisinin giderek azalmasının da yukarıda sayılan tüm değişimlerle birlikte çocukların birer birey olarak dikkate alınmalarını sağladığını da eklemektedir (2007: 20-23).

Yukarıda sıralanan yazarların modern dönemlerden itibaren çocuğa verilen değer değiştiği, artık duygusal bir temelde ele alındıkları yönündeki tespitleri çocuğun ekonomik bir değer olarak kalmasının adeta bir zorunluluk olduğu büyük kalabalıklar için uzun yıllar geçerli olamamıştır. Sonuç olarak bu dönem belli sınıflara mensup çocuklara verilen duygusal değer arttığı bir dönem olmasının yanında aynı zamanda işgücü ihtiyacına duyulan yoğun talebi karşılamak üzere yoksul çocukların ucuz işgücü olarak fabrikalarda, çok küçük yaşlardan itibaren uzun saatler boyunca çalışmaya başladığı bir dönemdir. Sanayileşmeyle birlikte çocuk özne olmanın çok ötesinde ucuz işgücü olarak yoğun bir sömürüye maruz kalmıştır. Oysaki bu dönem aynı zamanda çocukluğun keşfedildiği bir dönem olarak çocuğu duygu ve sevgi kaynağı haline getirmiş, aynı zamanda yoğun bir biçimde çocuk ile ilgili düşünceler üretilmiş, çocuk anlaşılmaya, anlatılmaya çalışılmıştır. İşte bu çelişkinin nedeni çocukluğun belli grupları içine alacak şekilde inşa edilmesi ve bu yaratım sürecinin sınıf, etnisite, cinsiyet ayrımları üzerinden şekillenmesidir (Akbaş ve Atasü Topçuoğlu, 2009: 100-101). 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılda ise sanayileşmeyle birlikte, Batı toplumunda yaşanmaya başlanan bu değişim hali hazırdaki aile yapısının yerine çekirdek aile tipine geçilmesine neden olmuş, çocuğun aile içindeki değeri de artmıştır (Salim, 2011: 8). Firestone da, çağdaş ailenin gelişmesi sürecinin geniş ve bütünlümlü bir toplumun küçük, ben-merkezli birimlere bölünmesine neden olduğuna ve çocuğun çekirdek ailenin ürünü olması hatta ailenin devam etmesini sağlaması nedeniyle aile içinde değerli hale geldiğine değinmektedir. Aynı zamanda çocuk kendine bir aile kurabileceği zamana kadar psikolojik, ekonomik ve duygusal olarak aileye bağımlı kılınmıştır. Firestone bu süreci “bu amaçla Çocukluk Çağı yaratıldı” (1993: 96) şeklinde açıklamaktadır. Ancak birey olarak değer gören çocukların orta sınıf ailelerinin erkek çocukları olduğuna dikkat çeken Postman, çocukluk düşüncesinin ancak orta sınıfların para harcayabilecek durumda olmalarından dolayı bir orta sınıf fikri olarak filizlendiğine değinmektedir. Bu fikrin alt sınıflar içinde de yaygın hale gelmesi ise ancak bir yüzyıl sonra gerçekleşmiştir (1995: 62).

Modern çocukluk fikrinin kategorik bir sınıflandırmaya dayandığını söyleyen Demir Gürdal, Postman’dan hareketle modern çocukluğun Batı’da belirli çocuk kategorilerini yani orta ve üst sınıf çocukları için geçerliken alt sınıf çocukların bu sürecin dışında kaldıklarını söylemektedir. Böylece modern çocukluğun sadece üst ve orta sınıf çocuklar için geçerli olması sınıfsal bir ayrımın çocukluk üzerinden inşa edilmesi sonucunu doğurmaktadır (2013: 8). Buna ek olarak çocukluğun öncelikle erkek

çocukları kapsamaması nedeniyle; çocukluk üzerinden sadece sınıfsal bir ayrım değil aynı zamanda toplumsal cinsiyetçi bir anlayışın da temellerinin atıldığı görülmektedir. Üstelik sadece kız çocuklarının yok sayılması açısından değil kadınların annelik rolleri açısından da toplumsal cinsiyet baskısı artmıştır. Şöyle ki; bu dönem çocuklara atfedilen duygusal değer ve aileye olan bağımlılıklarının arttığı bir dönem olması nedeniyle çocuklarla birlikte anılan kadınların annelik rollerine atfedilen anlamlar da aynı oranda artmış ve kadınlar toplumsal cinsiyet kalıbının içinde bu kez de annelik rolleri nedeniyle ezilmişlerdir. Firestone, daha önce çocukluk çağının yaratılması olarak bahsettiği bu yeni durumu “kadınlar ve çocuklar artık birlikte hapa yutmuşlardı” diye tanımlamaktadır. Ekonomik olarak eskiden daha az süre bağımlı olan çocukların bu yeni dönemde bağımlılık süreleri uzarken, kadınların da bağımlılıkları bir kat daha artmıştır. Çünkü bu iki farklı kategoriden birisinin ezilmesi aynı zamanda diğersinin de ezilmesi anlamına gelmektedir. Çocuklar daha da bağımlı hale gelirken kadınlar ise annelik aracılığı ile aile içinde hali hazırdaki ezilmişliklerinin sınırına ulaşmışlardır. (Firestone, 1993: 100).

Yukarıda bahsedilenlerden hareketle denilebilir ki; bir düşünce biçimi olarak çocukluk anlayışı tüm diğer düşünceler gibi belirli bir tarihsel konjonktürde ortaya çıkmış, zamanla evrilmiş, böylece hem toplumsal hem de tarihsel olarak farklılaşmıştır. Bilindiği üzere herhangi bir sosyal olguyu kronolojik bir zaman içinde düz çizgisel bir biçimde açıklamak ya da tüm kültürler için genellemek neredeyse imkânsızdır. Hatta aynı tarihsel dönemlerde farklı kültür ve coğrafyalarda değişik yaşamların yan yana deneyimlendiği gerçeği görmezden gelinemez. Bu noktada çocuğun evrensel ve tek tip olmadığı, birbirine benzemeyen pek çok çocukluk deneyiminin eş zamanlı olarak yaşandığı kabulü beraberinde çocuklar ile ilgili yapılan çalışmalarda yöntem değişikliğine gidilmesine neden olmuştur. Söz konusu bu yöntem değişikliği yeni çocukluk çalışmaları olarak adlandırılmaktadır.

#### **Yeni Çocukluk Çalışmaları**

Yeni çocukluk çalışmalarının temelleri İngiltere’de 1990’da Allison James ve Alan Prout tarafından yayınlanan “*Constructing and Reconstructing Childhood*” adlı kitap ile atılmıştır (Dikmen Özarslan, 2016: 156). James “çocukluk incelemeleri” olarak adlandırdığı yeni çocukluk çalışmalarının sosyal bilimlerdeki teorik ve ampirik araştırmalardan kaynaklandığını ve üç temel öncüle dayandığını söylemektedir. “İlk öncül, çocukluğun sosyal olarak yapılandırıldığıdır; ikinci öncül çocukların, kendileri için, incelenmeye değer olduklarıdır; üçüncü öncül ise çocukların yetkin (competent) sosyal aktörler oldukları, sosyal dünyaya ilişkin özgül bir

bakış açısına sahip oldukları ve biz yetişkinler olarak onları dinlemeye değer bulabileceğimizdir” (James, 2001: 28). James ve Prout’un ortaya koyduğu bu üç öncül yeni çocukluk çalışmalarının temellerini oluşturarak konuyla ilgilenen pek çok araştırmacıya kaynaklık etmiştir. Böylece sosyal bilimler alanında çocuklar kendi kararlarını alan, kimliğini inşa eden, yapı karşısında aktif özne olarak konumlanan bireyler olarak ele alınmaya başlanmıştır (Şenol ve Taş, 2020: 198-199). Söz konusu farkındalık ile birlikte sosyal, kültürel bir bağlam içerisinde her bir çocuğun kendi yaşam deneyimine, dünyayı anlamlandırma ve algılama şekline göre bir çocukluk anlayışının oluştuğu, söz konusu çocukluk anlayışı içinde ise farklı çocukluk biçimlerinin varlığı kabul edilmiştir. Böylece yoksul, kimsesiz, göçmen, mülteci, işçi, asker, fahişe, azınlık, engelli, madde bağımlısı, mahkûm çocukların yanı sıra ihmal, istismar ve şiddet mağduru çocuklar, erken yaşta evlendirilenlerle suça sürüklenmiş olanlar gibi birbirinden farklı çok sayıda çocuk kategorisinden bahsedilebilmeye başlanmıştır (Eraslan, 2019: 93-94).

Ancak James çocukların kültür tarafından şekillenmesinin yanı sıra aynı zamanda çocukların da kültürün biçimlenmesine yardım ettiğini eklemektedir. Böylece çocukluk algısı çocukların deneyimlerini belirlerken aynı zamanda çocuklar da deneyimleri aracılığı ile farklı çocukluk anlayışlarının şekillenmesini sağlamaktadırlar (James, 2001: 33). Işık, James’den hareketle yeni çocukluk çalışmalarında çocukların sosyal dünyayla ilgili kendilerine özgü bir bakış açıları olduğuna dair bir farkındalık geliştiğini söylemektedir. Bu yeni paradigma klasik sosyolojik yaklaşımın doğal ve evrenselci çocukluk anlayışının tersine çocukları değişken, aktif, politik, kültürel ve yapısal özneler olarak görmektedir (2019: 187). Dikmen Özarslan, söz konusu anlayış değişikliği ile birlikte yeni çocukluk çalışmalarında çocukların sosyal ve kültürel açılardan farklı gelişim aşamalarından geçtiği üzerinde durmaktadır. Ayrıca çocukluğun toplumlara, dönemlere göre farklı anlaşıldığını eklerken çocukluğun çocuklar tarafından da değişik şekillerde deneyimlendiği üzerinde hem fikir olduğunu söylemektedir. Ayrıca çocuklar kaynaklara, imkânlara, olanaklara ulaşma sürecinde eşitsizliklere maruz kaldıkları için çocukluk politik bir mesele olarak ele alınırken aynı zamanda kendi kültürlerini yarattıkları düşüncesinden hareketle toplumsal aktörler oldukları da savunulmaktadır (2016: 22-23). Güçlü de yukarıda sıralanan görüşlerle paralel bir şekilde yeni çocukluk sosyolojisinin “çocukların sosyal gerçekliği inşa etme ve yorumlama pratiklerine sahip sosyal aktörler olduğunu vurgular” tespitinde bulunmaktadır. Çocukların yetişkinlerden değişik ihtiyaçları, beklentileri, çıkarları, eğilimleri olduğunu söylerken aynı

zamanda çocukların kendi aralarında da farklılık gösteren bir toplumsal kategori olduğuna dikkat çekmektedir (2016: 8).

Çocukların heterojen bir grup olarak görülmesi ve her grubun kendine özgü bir deneyiminin bulunduğu kabul edilmesinin yanı sıra çocukların yetişkin dünyası ile o dünyaya ait sorunlar tarafından sarılmış olduklarının anlaşılması klasik çocuk çalışmalarını yeni çocukluk çalışmalarından ayıran bir diğer farkındalık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu farkındalık çocukların yetişkinlerin sebep olduğu toplumsal, ekonomik, kültürel, politik daha pek çok soruna maruz kaldıkları, bu nedenle de mağdur oldukları gerçeğine dayanmaktadır. Demir Gürdal, yetişkinlerin yarattığı problemlerin tüm çıplaklığıyla çocuklara ulaştığını; onları yetişkinlerin ürettiği yoksulluk, işsizlik, göçmenlik, toplumsal cinsiyet, eğitimsizlik, ayrımcılık vb. pek çok toplumsal şiddete maruz bıraktığını söylemektedir. Bu nedenle yeni çocukluk çalışmalarında toplumsal sorunlara maruz kalan çocukların bakış açılarının ortaya konulmasını amaçlayan araştırmalar yapılmasının önemli olduğunu vurgulamaktadır (2013:14). Dikmen Özarıslan ise klasik çocukluk çalışmalarını yeni çocukluk çalışmalarından ayıran değişimin tohumlarının Birleşmiş Milletler Çocuk Hakları Bildirgesinin 1989 tarihli sözleşmesinde öne sürülen görüşlerle atıldığını söylemektedir. Sözleşmenin taraf devletlere çocuğu dinleyerek çocuğun düşüncesini dile getirmesine izin vermesi yönünde uyguladığı baskı çocukluk çalışmalarında metodolojik bir değişime neden olmuştur. Bu değişimle birlikte “çocuklar hakkında araştırma yapmaktan çok çocuklar için ve/veya çocuklarla birlikte araştırma yapma” anlayışı kabul görmeye başlamıştır (2016: 24).

Tüm bu süreçlerle birlikte, çocukluğun tıpkı kadınlık gibi toplumsal bir inşa olduğu fikri kabul edilmiştir. Bu durum kadın çalışmalarının temel düşüncesini yani cinsiyetin toplumsal olarak şekillendiğini kabul etmekle aynı anlama gelmektedir. Nasıl ki kadının rolleri, görevleri, davranışları ve hatta duyguları toplumsal, kültürel ve politik süreçler tarafından belirleniyorsa çocuğun çocukluk deneyimi de içinde buldukları topluluğun çocukluk anlayışına göre şekillenmektedir. Buna ek olarak çocuklar yine tıpkı kadınlar gibi aile ve toplum içinde güç ilişkileri anlamında ezilen taraf konumunda bulunmaktadırlar. Kadınların erkekler karşısındaki konumu, çocukların yetişkinler karşısındaki ama özellikle erkek yetişkinler karşısındaki konumu ile benzerlik göstermektedir. “Kadınlar gibi çocuklar da ihmal edilmişlikleriyle, zayıflıklarıyla, iktidar etme gücünden yoksun oluşlarıyla, bağımlılıklarıyla 'toplumsal' nesnelere biçiminde tarihsel, sosyal ve kültürel olarak sürekli inşa edilmişlerdir” (Demir Gürdal, 2013: 9).

Kadın ile çocuğun toplumsal konumunun güç ilişkileri açısından birbirine benzemesinin yanı sıra bu iki kategori, anne çocuk ilişkisi bakımından da birbirlerine bağımlıdır. Çocukların hemen hemen tüm sorumluluğunun kadına yüklenmiş olması çocuk ile kadın arasında kültürel ve tarihsel olarak sıkı bir bağ gelişmesine neden olmuştur. Bu açıdan da çocuk ve kadın çalışmaları arasında benzerliklerin olması kaçınılmazdır. Ayrıca kadın çalışmalarının tarihi çocuk çalışmalarından daha eskiye dayanmaktadır. Bu durum kadın çalışmaları alanındaki bilgi ve tecrübe birikiminin çocuk çalışmalarından çok daha fazla olmasına neden olmuştur. Bu nedenle söz konusu benzerlikler doğrultusunda kadın çalışmalarının çocuk çalışmalarına teorik ve metodolojik olarak katkı sunduğu düşünülmektedir (Dikmen Özarslan, 2016: 18-19). Feministlerin, bilimsel bilgi üretimi içerisinde kadınların bilen kişiler olduğunun görmezden gelindiği, tarih ile bilimin erkek bakış açısıyla oluşturulduğu ve her zaman özne konumunda olanın erkek olduğu yönündeki tespitleri (Harding, 1996: 36) yeni çocukluk çalışmalarında da benzer tartışmalara altlık oluşturmuştur. Buna ek olarak Mies'in feminist araştırma için metodolojik ilkeler olarak sıraladığı temel prensiplerin yeni çocukluk çalışmalarında da kullanıldığı görülmektedir. Özellikle "araştırmacı" ve "araştırma nesnelere" arasındaki dikey bakış yerine aşağıdan bakış yani "bilinçli taraflılık"ı sağlayabilecek niteliksel yöntemin uygulanması önerisi (1996: 52) yeni çocukluk çalışmalarında da işlerlik kazanmış görünmektedir.

Akbaş, Erükçü Akbaş, 1980'lerin sonlarından itibaren çocukların deneyimlerine odaklanan görüşlerin yaygınlaşması ile birlikte çocukları eksik, edilgen, yetersiz, olgunlaşmamış vb. şeklinde ele alan yaklaşımların eleştirilmeye başlandığını ve çocukların araştırmanın edilgen bir nesnesi olmak yerine aktif özneler olarak araştırma sürecine dâhil edildiklerini söylemektedirler. Çünkü çocukların dünyasını anlamının ve onların içinde bulunduğu sosyal ve kültürel yapıyı kavramanın, ama en önemlisi maruz kaldıkları toplumsal şiddet ve eşitsizliği ortaya çıkarabilmenin en kolay yolunun onların sözleri ve sesleri ile oluşturulan çalışmalar yapmak olduğuna değinmektedirler. Bu yaklaşımı sağlayacak yöntemin ise nitel araştırma yöntemi olduğunu, çünkü nitel araştırmanın nicel araştırmadan daha farklı olarak araştırmaya katılan öznelerin toplumsal gerçekliği inşa etme süreçlerini açığa çıkarmaya çalıştıklarından bahsetmektedirler (2019: 159). Bu noktada Güler vd.'nin nitel araştırma ile ilgili tespitleri yeni çocukluk çalışmalarında nitel araştırma yöntemlerinin daha işlevsel olduğunu açıklar niteliktedir. Şöyle ki; "nitel araştırmacıların en önemli amacı araştırmalarına konu olan bireylerin olaylara, deneyimlerine ve

problemlere yükledikleri anlamları bulup ortaya çıkarmak ve anlamaktır (Güler vd., 2013, s. 41). Niteliksel araştırma yönteminin bireye ve bireyin deneyimlerine, anlam dünyasına odaklanması aynı zamanda kişinin etkin bir özne olarak kabul edilmesi anlamına gelmektedir. Sonuç olarak yeni çocukluk çalışmalarında çocuğun failliği ortaya çıkaracak araştırma yöntemi nitel araştırma yöntemidir.

### **Sonuç**

Çocukluk çocuğa verilen değerle ilgili olması nedeniyle sürekli değişip dönüşen bir fikir hatta zaman zaman bir ideal olarak karşımıza çıkmaktadır. Düşünce dünyasında yaşanan değişimlerle birlikte çocukluk fikrinin de değiştiği, tarihsel ve toplumsal süreçlerden etkilendiği, hatta aynı toplum ve dönemde bile farklılık arz ettiği görülmektedir. Bu nedenle tek tip bir çocukluk anlayışından bahsetmek neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Orta Çağ'da çocukluk fikrinin olmadığı düşünülmesi, postmodern dönemde ise her bir çocuğun çocukluk döneminin farklılaştığı ve çocukların da toplumsal ve tarihsel süreçlerde etkin failer olduğu iddiası çocuğun tarih sahnesinde yokluktan farklılığa bir evrim geçirdiğinin ispatı gibidir.

Bir fikir olarak çocukluğun geçirdiği bu aşamalarla benzer bir şekilde çocukluk çalışmaları da değişime uğramıştır. Çocuklar üzerinde çalışılmaya değer bir grup olarak kabul edilmezken daha sonraları çalışmalara dâhil edilmiş ve hatta son kertede çalışmanın özneleri konumuna geçmişlerdir. Çocuklar üzerine yapılan çalışmalar yerine artık çocuklarla birlikte yapılan çalışmalar gündeme gelmiş, metodolojik olarak ise nicel yöntemler yerine nitel araştırma yöntemleri tercih edilmeye başlanmıştır. Hemen herkes için benzer soru formlarından oluşan kapalı uçlu anket ve ölçek uygulamalarının çocukların cinsel, sınıfsal, ekonomik, kültürel ve sosyolojik farklılıklarını yok sayan genellemeci yaklaşımının yani pozitivist bilim anlayışının sarsılması ile birlikte çocuklarla yapılan çalışmalarda çocuğun etkin failer olarak çalışmaları şekillendirmesine izin verilmesi yönünde bir eğilim oluşmuştur. Bu yaklaşım beraberinde metodolojik olarak da bir değişimi zorunlu kılmış ve bu noktadan sonra nitel çalışmalar önemli hale gelmiştir.

### **KAYNAKÇA**

- AKBAŞ, Emrah, ATASÜ TOPÇUOĞLU, Reyhan (2009), "Modern Çocukluk Paradigmasının Oluşumu- Eleştirel Bir Değerlendirme", *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 20.1, 95-104.
- AKBAŞ, Emrah, ERÜKÇÜ AKBAŞ, Gamze (2019), "Çocukluk Sosyolojisinin Özgün Sahası: Çocuklarla Nitel Araştırma", *Çocuk ve Medeniyet*, 4.7, 149-162.



- BADEMCI, Özden Havva (2011), *Çocuk Çalışmaları: Araştırmanın Nesnesi Değil Öznesi Olarak Çocuklar*, Yay. Hz., Aydın GÜLAN, Mustafa Ruhi ŞİRİN, Memduh Cemil ŞİRİN, *1. Türkiye Çocuk Hakları Kongresi, Yetişkin Bildirileri Kitabı-2*, Çocuk Vakfı Yayınları, İstanbul, 257-263.
- DEMİR GÜRDAL, Ayça (2013), “Sosyolojinin İhmal Edilen Kategorisi Çocuklar Üzerinden Çocukluk Sosyolojisine ve Sosyolojiye Bakmak”, *İş-Güç Endüstri İlişkileri ve İnsan Kaynakları Dergisi*, 15.4, 1-26.
- DİKMEN ÖZARSLAN, Aylın (2016), *Çocuk ve Çocukluk Sosyolojisi*, Resse Yay., İstanbul.
- ELKIND David (2001), “Değişen Dünyada Çocuk Yetiştirme Eğitim”, Çev. Emine Gül KAPÇI, Yay. Haz. Bekir ONUR, *3. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi, Dünyada ve Türkiye’de Değişen Çocukluk*, Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, Ankara, 15-25.
- ERCAN, Recep (2011), “Modern Çocukluk Paradigması”, *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks*, 3.2, 85-98.
- FIRESTONE, Shulamith (1993), “*Cinselliğin Diyalektiği*”, Çev. Yurdanur SALMAN, 2. Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul.
- GÜLER, Ahmet, HALICIOĞLU, Mustafa Bülent, TAŞĞIN, Serkan (2013), “*Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*”, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- HARDING, Sandra (1996), “Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var Mı?”, Çev. Zelal YAMAN, Yay. Haz. Serpil ÇAKIR, Necla ALGÖKÇE, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 34-47.
- HEYWOOD, Colin (2003), “*Baba Bana Top At! Batı’da Çocukluğun Tarihi*”, Kitap Yayınevi, Tarih ve Coğrafya Dizisi-4, İstanbul.
- IŞIK, Esra (2019), “Batıda Çocukluk Sosyolojisi Çalışmaları Tarihi”, *Çocuk ve Medeniyet Dergisi*, 179-194.
- İNAL, Kemal (2007), “*Modernizm ve Çocuk, Geleneksel ve Postmodern Çocukluk İmgeleri*”, Sobil Yay., Ankara.
- JAMES, Allison (2001), “Yeni Çocukluk’ Sosyolojisinde Sorunlar, Yaklaşımlar ve Pratikler”, Çev. Emine Gül KAPÇI, Yay. Haz. Bekir ONUR, *3. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi, Dünyada ve Türkiye’de Değişen Çocukluk*, Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, Ankara, 27-30.
- KORU, Neriman Beyza, GÜNDÜZ, Mustafa (2022), “Pedagojik Bir Araştırma Olgusu Olarak Çocukluk”, *Alanyazın Eğitim Bilimleri Eleştirel İnceleme Dergisi*, 3.1, 189-199.

- MIES, Marie (1996), “Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru”, Çev. Ayşe DURAKBAŞA, Aynur İLYASOĞLU, Yay. Haz. Serpil ÇAKIR, Necla ALGÖKÇE, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 48-64.
- ONUR, Bekir (1993), “Sunuş”, Yay. Haz. Bekir ONUR, *Toplumsal Tarihte Çocuk*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1-7.
- POSTMAN, Neil (1995), *Çocukluğun Yok Oluşu*, Ankara, İmge Kitabevi.
- SALİM, Muammer (2011), *Geçmişten Günümüze Türkiye’de Çocuk Koruma Politikaları ve Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu*, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- ŞENOL, Dolunay, TAŞ, Seda (2020), “Çocukluğa Yönelik Sosyolojik Teorilerin Paradigma Düzeyinde Sınıflandırılması”, *EKEV Akademi Dergisi*, 83, 185-202.
- TAN, Mine (1989), “Çağlar Boyunca Çocukluk”, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 23. 2, 71-88.
- TAN, Mine (1993), “Çocukluk: Dün ve Bugün”, Yay. Haz. Bekir ONUR, *Toplumsal Tarihte Çocuk*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 11-30.
- YÖRÜKOĞLU, Atalay (2007), “Değişen Toplumda Aile ve Çocuk”, 7. Basım, Özgür Yay., İstanbul.



## KÖRÜN “YABAN” TASVİRİ: YABAN ROMANINDA İLERLEMECİ TARİH TASARIMI

*Blind's Depiction of "Wilderness":  
Image of Progressive History in Yaban*

Fatih BELGİ\*

**ÖZ:** Yayınlandığı tarihten günümüze dek birçok tartışmanın karakterini şekillendiren Yaban romanı araştırmacıların ya da okuyucuların mensup olduğu zümreye göre farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Kimi dönem Anadolu köylüsünün karanlık yüzünü simgelediği düşüncesiyle önemsenmiş kimi dönem ise Anadolu köylüsüne elitist bir tutumla yaklaştığı düşüncesiyle eleştirilmiştir. Bu çalışmamız Anadolu köylüsünün gerçekliği meselesine ya da Yakup Kadri'nin tutumundaki elitizm yoğunluğuna odaklanmamaktadır. Bunlardan ziyade romanın ana konusunu oluşturan Anadolu köylüsünün donuk ve statik motiflerle karakterize edilmesi odak noktamızda yer almaktadır. Buna ek olarak yazar, söz konusu motifleri tasarlarken hangi dinamiklerden etkilenmiştir, sorusuna yanıt aranmaktadır. Burada yazar benimsediği epistemolojik geleneğe yaslanarak köylü ile kendisi arasında belirgin bir ayrım görmektedir. Bunun sonucunda Yakup Kadri Batı'da cereyan eden düşünce anlayışlarının etkisiyle köylüyü tarih sahnesinde donuk ve statik şekilde resmeder. Ancak aynı düşünce anlayışları Batı dışı bir uzamda yaşaması nedeniyle yazarı da dışarıda bırakır. Söz konusu bu tartışma Yaban'da kurulan ayrımları sorgulamakta ve bunu bir tarih felsefesi sorunu olarak ele almaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yaban, İlerleme, Tarih


**ABSTRACT:** The novel Yaban, which has shaped the character of many discussions since its publication to the present day, has been interpreted in different ways by researchers or readers depending on the group they belong to. At times, it has been valued as a symbol of the dark side of the Anatolian peasant, while at other times, it has been criticized for its elitist approach to the Anatolian peasant. This study does not address the issue of Anatolian peasant reality or the intensity of elitism in Yakup Kadri's attitude. Rather, we are interested in the Anatolian peasant's characterization with dull and static motifs, which is the novel's main subject. Further more, the question of which Dynamics influenced the author's design of these

\* Doktora Öğrencisi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Edirne, fatihbelgiii@gmail.com, ORCID: 0000-00003-1113-7339


motifs is being investigated. Using his adopted epistemological tradition, the authorsees a clear distinction between the peasant and himself. As a result of the influence of Western thought traditions, Yakup Kadri portrays the peasant on the stage of history in a dull and static manner. However, because the author lifse in a non-Western environment, these same thoughts traditions exclude him. This discussion questions the distinctions established in Yaban and addresses it as a problem of history philosophy.

**Keywords:** Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yaban, Progress, History

**Cite as / Atf:** BELGİ, F. (2024). Körün “Yaban” Tasviri: Yaban Romanında İlerlemeci Tarih Tasarımı. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 14(27), 61-78. <https://doi.org/10.33207/trkede.1274555>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi’nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.

---

<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

---

### Giriş

Hintliler vakti zamanında bir grup insana fil göstermek isterler. Ancak filin bulunduğu alan karanlıktır. Bu nedenle insanların fili bütünüyle görmesi mümkün değildir. Buna rağmen Hintliler, insanları filin bulunduğu alanda toplamak konusunda ısrarcıdır. Nihayetinde insanlar bu alana getirilir ve fille temas kurması istenir. Her biri fil ile farklı noktadan temas kurar. Kimisi hortumuna dokunur, fili oluğa benzetir. Kimisi kulağına dokunur, fili yelpazeye benzetir. Kimisi ise ayağını kavrar ve onu sütuna benzetir (Lewis, 2010: 35). Kısacası her insan fille temas kurduğu noktadan hareketle tanımlama yapar. Ancak hiçbirini bütünüyle fili kavrayamaz. Yapılan tanımlamalar da file dokunan öznenin dokunuşundan bağımsız değildir. Tam da burada yer alan hikâye gerçeklik olgusunu sorgulamamıza olanak tanır ya da gerçekliğin tümüyle kavranıp, ifade edileceği iddiasını tartışmalı kılar. Bu bağlamda nesnemizi; bakışımızdan, dokunuşumuzdan ve bizi oluşturan yönergelerden bağımsız düşünüp, tanımlayabilir miyiz? sorusuyla karşı karşıya kalırız. Söz konusu soruya olumlu yanıt vermek pek mümkün değildir.

Yukarıdaki kıssa bağlamında Yaban romanına yaklaşırsak nasıl bir sonuca varırız? Yaban romanını da tıpkı file dokunan insanlar gibi dokunduğumuz yerden hareket ederek tayin ve tanzim ettiğimiz konusunda ortak bir fikirde buluşabiliriz. Bir araştırmacının varlığını her şekilde koşullayan yönergelerden bağımsız Yaban romanına yaklaşması mümkün olabilir mi? Bugün bizi yapılandıran, yapısal olarak kuşatan ve çerçevemizi tanzim eden bakışların koşulu altında değerlendirme cüretinde bulunduğumuz Yaban'ı, tüm bu edimlerden bağımsız değerlendirmenin imkânsız olduğunu savunabiliriz. Bu nedenle edimlerimizden hareketle Yaban'a dokunduğumuzu ve bunun sonucunda birtakım çıkarımlarda bulunduğumuzu kabul ediyoruz. Söz konusu yaklaşımı Karaosmanoğlu bağlamında da düşünebiliriz. Yaban'da yer alan köylü motifi, yazarı yapılandıran dünyanın ifadesi olarak da değerlendirilebilir. Nitekim siyasal ideolojilerimiz, ideallerimiz, teorik alt yapımız ve bizlere renk veren tüm bu detaylar olmasaydı Yaban'ı yorumlama becerisinde bulunabilir miydik? Zannediyorum bu sorunun cevabı hayır olur. Bu durumda kabul etmek

gerekir ki mevcut tartışma, diğer tartışmalara benzer şekilde yorumlama çeşitlerinden sadece biridir.

Yukarıdaki ifadelerimizin dışında edebiyatı salt sanatsal bir yaratım, estetik bir değer olarak düşünmemek gerektiğini de vurgulamak gerekir. Siyasal işlevi, bir zümrenin dünya görüşüne uygun insan ve toplum kurgusu yaratmak adına aracı olarak görev gördüğü de unutulmamalıdır. Bu anlamda son derece politik bir tarafı vardır.

Robert Darnton, Fransız Devrimi'ni aynı zamanda bir edebiyat devrimi olarak niteler (Darnton, 2020: 66). Bu nitelemeyi devrim sürecinde kaleme alınan edebi metinleri inceleyerek temellendirir. Zira devrim sürecinde yönetici zümre ideallerine uygun bireyi yaratmak adına edebiyatı araç olarak kullanmıştır. Mesela edebiyat, devrimcilerin kültür malzemesi haline gelmiştir. Moliere eski edebi sistemin merkezinde yer almasına rağmen onu yeniden inşa etmişlerdir. Buna ek olarak geçmiş de yeniden inşa edip devrim ilkelerine uygun yeni edebiyat tarihi kurgulamışlardır. Esasında bu durum toplumsal inşanın gerçekleştiği dönemlerde edebiyatın devrim ilkelerine uygun kullanımını resmediyordu. Tüm bunlar sadece metinler silsilesi olarak değerlendirilemez. Aynı zamanda yeni toplumsal sisteme uygun insanı kurgulamanın ön koşulu olarak ifade edilebilir (Darnton, 2020: 67). Yani edebiyat en geniş ifadesiyle yeni yaşam tarzının şekillendirilmesinde kullanılan bir güç olarak tezahür eder.<sup>1</sup> Bir nevi toplumsal düzene yön vermek adına işlevsel boyut kazanır (Darnton, 2020: 60-61). Bu noktada bir grup yazar, ilişki içerisinde olduğu sosyo-politik zümrenin dünya anlayışlarını ifade eder, bu zümrenin sözcüsü konumunda bulunur ve devrime uygun bireyin tasarlanması sürecinde aktif rol üstlenir. Yabancı romanı da yukarıdaki ifadelerimizle birlikte düşünülebilir.

Herhangi bir eser ve o eserin felsefi alt yapısının sadece yazarı tarafından belirlendiği tezi kuşkusuz ki tartışma gerektirir. Yazarın ve eserin doğduğu şartlar bu aşamada son derece önemlidir.<sup>2</sup> Çağdaş Türk edebiyatını da ele

<sup>1</sup> Edebiyatın bu şekilde kullanımıyla ilgili olarak daha farklı ve güncel bir tartışma için bakınız: Emre Elmas (2019), Bir Savaş Romansı: Hatırlatma ve Unutma Arasında Çanakkale Savaşı, Libra Kitap, İstanbul.

<sup>2</sup> Ayrıca bir sanat eserinin ortaya çıktıktan sonra kime ait olduğu da tartışmalıdır. Sanat eseri onu ortaya koyan sanatçının mıdır, yoksa sanat eseriyle temas edenin midir? Sanat eserini değerlendirecek, ondan estetik bir haz üretecek bir insan öznesi olmaksızın sanat eserinin de sanat eseri olarak değerlendirilmesi pek mümkün gözüküyor. Bu bağlamda Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Alp Dağları"ndan ve Miss Chalfrin'in Albümünden" isimli eseri yukarıdaki ifadelerimizi temellendirmek adına önemli bir örnektir. Sanat eseri ve sanatçı arasındaki ilişki üzerine düşünme olanağı tanıyan ifadelerine yer vermemiz gerekirse: "Bir

alırken dönemin şartlarını ele almak adeta zorunluluktur. Çağdaş Türk edebiyatı, genç cumhuriyetin reformlarını yaygınlaştırmak ve kökleştirmek adına bir araç olarak kullanılır. Bu durum ise çağdaşlaşma ve Batılılaşma hareketi ve siyaseti ile ilişkilendirilir. Mevcut dönemde Türk edebiyatının önde gelen isimlerinin de bu çaba içerisinde olduğu görülmektedir (Karpaz, 1960:29). Diğer açıdan bu dönemdeki yazarların bir kısmı toplumsal sorunların iktisadi nedenlerine önem vermekte ve eğitime önemli ölçüde imtiyaz tanımaktadırlar. Onlar için gelişimin önündeki engellere alternatifler sunan eğitim, toplumsal alanda gericiliğin sebebi olan unsurlarla da mücadele etmenin yöntemidir. Tam da bu noktada edebiyata eğitici bir rol yüklenmektedir (Karpaz, 1962: 22-23). Toplumsal edebiyata sokma fikrine sahip olan aydınlar, kendi yayın organlarında da buna yer verir. Bir nevi cumhuriyet ideolojisine uygun sosyo-kültürel ortam inşa etmek gibi bir kaygılarının olduğu savunulabilir (Karpaz, 1960: 36). Buna ek olarak Cumhuriyet'in kuruluşu ile birlikte yönetici zümre, kültürel hayatı dünya görüşlerine uygun şekilde yönetmek adına girişimlerde bulunmuştur. 1931 yılında kurulmaya karar verilen Halkevleri; sanat, edebiyat, tiyatro ve diğer sanat dalları ya da etkinlikler vasıtasıyla kendi dünya görüşlerine uygun kültürel ortam inşa etmek istemişlerdir. Cumhuriyetin yönetici zümresi bu yöntemle kendi fikirlerini geniş bir insan kümesine aşılama çabasıdır (Karpaz, 1962: 29). Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun eserleri de bu bağlamda düşünülebilir. Ancak mevcut çalışmada yalnızca Karaosmanoğlu'nun Yaban eserine odaklanılacaktır.

Yaban yazıldığı dönemden günümüze dek birçok tartışmanın konusu olmuş ya köylü ile aydın arasındaki uçurumu ifşa ettiği için övgüye layık görülmüş ya da köylünün durumunu çarpıttığı gerekçesi ile eleştirilmiştir. Buna ilaveten Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun anlattığı köylü gerçeğe uyuyor mu uymuyor mu, sorusu üzerine düşünülmüştür (Moran, 2011: 201). Gerçeklik olgusu söz konusu edildiğinde düşünülmeye değer bir konu daha vardır. O da gerçekliğin temsil edilme imkânıdır. Ancak tartışmamız, Yaban

---

san'at eserinin anlaşılmasında, duyulmasında amil (sebe) olan şey, onu yapanın dehasından ziyade onu seyredeninin hadesi ve ferasetinde (anlayışında) aramak gerekir". Yakup Kadri Karaosmanoğlu (2015), *Alp Dağları'ndan ve Miss Chalfrin'in Albümünden*, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 55. Buradaki temel yaklaşım okur merkezli bir perspektifi ön plana çıkarmaktadır. Yazarın ürettiği eser kendi bağlamından okuyucuya sunulması ile metin yeni bir boyuta geçer. Bu sayede metin farklı birikimlerin elinde farklı şekillerde yorumlanmaya uygun hale gelir. Ayrıca sanat eseri ve sanatçı arasındaki ilişkiye dair tarih disiplini merkeze alarak yürütülen bir tartışma için bakınız: Elmas, Emre (2022), "Ümit Ünal'ın 9'u ya da Bir "İmkân" Olarak Tarihsel Olayın "İmkânsızlığı", *Tarihyazını Dergisi*, Cilt: 4 Sayı: 2, 180-211.



romanındaki köylünün gerçekliği meselesine odaklanmamaktadır. Yakup Kadri'nin bu eserinde esas olarak odaklanılan tema köylünün maddi ve sosyal yaşamda durağan motifle sunulmasıdır (Karaömerlioğlu, 2002: 131). Yakup Kadri'ye göre köylü; donmuş, statik ve oldukça ilkeldir (Karaosmanoğlu, 2018: 20, 31, 32). Nitekim köylü, adeta Hegelyan bir tinsellikte “dünya tarih sahnesinde” (Elmas, 2021: 210-215) herhangi bir yol kat edememiş ve hala asırlar öncesinde kalmış bir imgeyle sunulur. Bu özelliği ile köylü tarihin dışında yer alır. Köylünün maddi ve toplumsal yaşamda böylesine durağan şablonla karakterize edilmesi, Batı metafiziğinin ikili karşıtlıklar kuran epistemolojik geleneği ile ilişkilendirilebilir. Aynı zamanda Kemalizmin ilerlemeci bağlamının bir sonucu olarak da “köylü” geri kalmışlığı simgeler. Dolayısıyla Kemalizmin dehegelyan bir ilerlemeci anlayışa sahip olduğu sonucuna varabiliriz. Hatta bugün bile köylülük ve ilerleme arasındaki ilişkinin devam ettiği iddia edilebilir.

Yukarıdaki durağan köylü imgesini ilerlemeci tarih tasarımı çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Bu noktada ilerlemeci tarih tasarımı üzerinde durmamız gerekmektedir. Tabii bundan önce ilerlemecilik fikri üzerine düşünmemiz bizlere açılım sağlayacaktır.

### **İlerleme Kavramı Üzerine Bir Değerlendirme**

Tarih metafizikleri içerisinde tarihsel sürecin nasıl işlediği sorusuna verilen yanıtlardan sadece biri ilerleme düşüncesidir. İlerleme düşüncesi, insanın bilinçli kararlarının ve amaçlı eylemlerinin açığa çıktığı bir tasarım olarak tarihsel süreci ön plana çıkarır. Bir nevi bu anlayış gelecek kehanetinin ve geçmiş sentezinin bugüne uygun olacak şekilde ifade edilmesidir (Ereker ve Özer, 2020: 1420). Bu bağlamda ilerleme fikrini tahayyül etmenin bir koşulu da geriliği tahayyül etmektir. İleri olmak kendi başına anlam taşımaz. Bilakis kendi anlamını gerilik tahayyülünde bulur. Nitekim bu anlayış da ilerlemeci tarih tasarımlarında kolayca fark edilebilir. Yabancı romanındaki köylünün geriliği öze dayanan ve tarih sahnesinde açığa çıkan bir durum olmaktan ziyade ilerlemeci tarih anlayışı çerçevesinde ileri sürülen argümanlar silsilesi olarak değerlendirilebilir. Bu durumu verili olarak değerlendirmek olası değildir. Yakup Kadri'nin köylüye yaklaşımı teorik bir açıyla ilişkilendirilebilir. Bir diğer deyişle her görme belirli bir açıdan görmedir. Açı olmaksızın görme olmaz (Fay, 2012: 12). Yakup Kadri'nin görüş açısını da belirleyen anlayışın ilerlemeci tarih tasarımı olduğunu savunabiliriz. Bu durumda Batı düşüncesindeki ilerleme idealinin sınırları dışında kalan köylü çağ dışı olarak kavranır.

Tarihte ilerlemenin olup olmadığı sorusunun özellikle on altı ve on yedinci yüzyıllarda doğa bilimlerindeki dönüşümlerin etkisi altında gündeme geldiği saptanmıştır. Bu dönüşümlerin çatısı altında toplumların belirli bir durumdan daha iyi duruma yükseldiği fikri doğmuş ve insanların toplumsal olarak gelişmekte ya da belirli bir yönde ilerlemekte olduğu inancı inşa edilmiştir. Özellikle on sekizinci yüzyılda Avrupa toplumlarında ilerleme inancı belirgin bir şekilde kabul görmeye başlamıştır (Özlem, 2015: 63). İlerleme fikrinin yaygın olarak kabul görmesi doğa bilimlerindeki dönüşümün etkisiyle gerçekleştiği kabul edilir (Aysevener, 2015: 63). Bu çerçevede "tarihte ilerleme" fikri, bilimin geliştiği kabulünden hareketle toplumunda gelişeceği fikrine yönelik inancı yansıtır. İlerleme fikri tartışılan döneme göre içeriği bakımından farklılık arz etse de süreci ve hareketi ifade etmesi bakımından biçimsel benzerlikleri ile ön plana çıkar. Yani bu anlayışlar belirli bir başlangıçtan ereğe doğru ilerleyen zaman anlayışını varsayar. Bu bağlamda tarih, belirli bir ereğe doğru ilerleyen süreç olarak görülür. Buna göre tarihsel süreç, kesintisiz akış içerisinde. Tarih, bir başlangıçtan kesin sona doğru ilerler. Dolayısıyla ilerlemeli tarih anlayışı bir ereği, gelecek vizyonunu ve varılacak son fikrini içerir (Ağırman ve Sarı, 2008: 133). Hem Ortaçağ dönemi Batı metafiziğinde hem de Aydınlanmacı düşünürler arasında yaygınlık kazanan ve kabul gören tarih vizyonu benzer özellikler içerir. Her biri başlangıç, şimdi ve gelecek çizgisinde anlatılarını kurar. Aynı zamanda ilerlemecilik anlayışı belirsizliğe yer vermek istemez.

"Tarihte ilerleme vardır" önermesi, tarihsel olayların bir defa olduğunu ve bu olayların geleceğe çizgisel olarak aktığını ifade eder. Bu akış nihai bir amacı gerçekleştirmek üzere olduğu gibi belirli bir hedeften başışık da düşünülebilir. Ancak bu noktada ilerleme, belirli bir süreç içerisinde ortaya çıkan gelişmelere karşılık geldiği fikriyle birlikte düşünülür. Tüm bu sürecin sonunda bir kazanım elde edileceği kabulü vardır. Ancak elde edilenin kazanım olduğu fikrinde nasıl mutabık kalabiliriz? Tarihsel sürecin kötüden iyiye doğru ilerlediği düşüncesinin zemininde ne yatar? Tabii tüm bunları ilerleme kavramının felsefi arka planını oluşturan filozofların kabulleri ve değerleriyle birlikte düşünmek gerekir (Aysevener, 2015: 64). Her şeyden önce ilerleme kavramını içeren tarih tasarımlarının Batılı düşünürler tarafından tasarlandığı göz ardı edilmemelidir. Nitekim söz konusu kabuller, Batı geleneğini oluşturan değer yargıları ile düşünülebilir (Aysevener, 2001: 172). Bu çerçevede değerlendirmelerimizi sürdürmemiz gerekirse, tarihi ilerleme tasarımı olarak görmenin, yani sonlu bir amacının olduğu ve bu amacı gerçekleştirmek üzere belirli hedefe doğru yöneldiğini düşünmenin temelinde teolojik bir tutumun olduğu kabul edilebilir. Bu tutum, özellikle

Ortaçağ'da, Hıristiyan geleneğinin bir sonucu olarak inşa edilmiştir (Aysevener, 2001: 173-174). Tam da bu noktada MarchBloch'un ifadeleri önemlidir. Ona göre "Hıristiyanlık, bir tarihçiler dinidir" diğer dinsel sistemler inançlarını beşerî zamanın dışında ifade ederken Hıristiyanlık için durum böyle değildir. Düşüş ve kıyamet arasına yerleştirilen insanın kaderi uzun bir serüvene yayılır. Hıristiyanlık tefekkürünün merkezinde yer alan büyük günah ve kefaret tarihi, süreç içerisinde cereyan eder (Bloch, 2015: 48-49). Yukarıdaki anlayış çerçevesinde başlangıcı ve sonu olan, onu belirleyen bir gücün bulunduğu ve sürekli olarak bir sona ilerlediği şeklinde ifade edilen tarih bilinci, eskatolojik tarih bilinci olarak ifade edilir (Özlem, 2015: 95). Yani ilerleme, tarihsel açıdan daha sonra gelen dönemlerin önceki dönemlere göre daha iyi olduğu iddiasına dayanır. Bu özelliği ile gelecek perspektifine dayanan ilerleme, insanların geliştiği kabulüne yaslanır ve gücünü gelecekle ilgili kehanetlerden alır (Ereker, Özer, 2020: 1420).<sup>3</sup> Ayrıca Augustinus çizgisindeki tarih ve tarihsel ilerleme süreci tarihin kendi içinden değil dış bir faktörden yani Tanrı'dan gelirken; aydınlanma düşüncesi ise tarihe, tarihin içinden bir ilkeyle yaklaşır. Aydınlanma bu ilkeyi doğanın da belli bir ereğe doğru ilerlediği düşüncesini dâhil ederek dünyevi biçimde ortaya koyar. Buna göre ilerleme fikri, bir yanıyla tarihin dışında olan bir istencin ürünü olurken, diğer yanıyla da yine kendi dışından ancak bu sefer doğanın armağan ettiği yetinin süreci olarak görülür

<sup>3</sup> Tarihin belirli bir hedefe doğru ilerlediği fikrinin çıkış noktası kabul edilen Orta Çağ Hıristiyan öğretisinin Aydınlanma dönemi ilerlemeci tarih anlayışını etkilediği tezine katılmayan anlayışların olduğunu da vurgulamak gerekir. Tabii söz konusu Hıristiyan öğretisi tümüyle dışlanmamaktadır. Tarihsel süreci sadece bu görüşe uygun olarak yorumlamamak gerektiği tezi savunulmaktadır. İlerleme düşüncesinin modernleşmesi bir anlamda bu kavramın seküler nitelik kazanması ile olanaklı olduğu düşüncesi savunulur. Bakınız: (Ereker, F. Özer, U. 2020: ss. 1417-1441). Reinhart Koselleck, J. B. Bury (Özellikle "the idea of progress") gibi isimler ilerlemeci tasarımı yalnızca Hıristiyanlıktaki anlayışın devamı olarak görmemektedir. Burckhardt, Löwith gibi isimler ise Hıristiyanlığın bir devamı olarak ele alır. Keza Doğan Özlem, Ayhan Bıçak ve Kubilay Aysevener gibi tarih felsefesi ile ilgili mesai yürütmüş ve yürüten isimler de Hıristiyanlığın devamı olarak değerlendirebilir. Ancak bu noktada tümüyle Batı Metafiziği'nin seküler dünyaya kopya edildiği sonucuna varılmamalıdır. Burada mevcut kavramların seküler boyutta yeni metafizik yönelimleri olduğu anlaşılmalıdır. Yani bu farklı bir metafizik düzlemde yeniden inşa edilmiştir. Semantik olarak birtakım farklılıklara gönderme yaptığı savunulsa da biçimsel olarak büyük benzerlikler içerir. Yani buna seküler teoloji demek mümkündür. Augustinus'un öğretilerinde yer alan ilerleme teolojik görünüme sahiptir. Tanrı'nın takdirini kazanmaya yöneliktir. Aydınlanmacı ilerleme vizyonu ise bu dünyayla ilgilidir. Ancak gelmemiş olan bir geleceğe yönelik hedef belirler. Henüz bugün de değildir. Her ikisinin ortak özelliği bugünün içerisinde tahayyül edilmesine karşın bugün de yer almamasıdır. Tam da bu aşamada ayrıştıkları noktada birleştiklerini savunabiliriz.

(Ağırman ve Sarı, 2008: 133). Bu çerçevede tarihsel sürecin belirleyicisi de insan olarak tezahür eder. Esasında aydınlanma düşüncesi ile teolojik temelli anlayış arasında farklılık olduğu kabul edilebilir. Ancak söz konusu farklılığın tamamen bir kopuşu simgelediği iddiası tartışmalıdır. Tarihin yapıcı unsuru dış faktörden iç faktöre kaymış, teolojik temelli dönemselleştirmeler, dünyevi nitelik kazanmıştır. Yani Orta Çağ'dan alınan mirasın sekülerleştiğini savunabiliriz. Aydınlanma düşünürleri, Orta Çağ teolojisine uygun kurgulanan evren kavramını reddettiler lakin kendi kendine işleyen evren anlayışına itiraz etmediler. Hatta bir adım daha attılar ve bu kendi başına işleyen mekanizmayı toplum ve insan ilişkilerine taşıdılar. Otorite figürleri olarak Kilise ve İncil'i en ağır şekilde eleştirdiler ancak bunun yerine tabiatın ve aklın otoritesini koydular. Her ne kadar otorite karşısı bir söylem geliştirseler de eski otoritenin ekarte edilmesi sonucunda oluşan boşluğu yeni otoritelerle doldurdular (Çiğdem, 2015: 18-19). Dolayısıyla Aydınlanma dönemi topyekûn bir kopuştan ziyade eskinin dönüşümü ve yeniden kurgulanışı şeklinde karakterize edilebilir.

Bir süreç ve idea olarak Aydınlanma, insanı köleleştirdiğine inanılan mit, önyargı ve hurafe niteliğindeki kabullerden kurtarmayı esas edinen anlayışlar bütününe kategorize eder. Esas itibariyle iyi ve özgürleştirici olduğu kabulüne dayanan aklın düzenini savunur. Aydınlanma'nın entelektüel perspektifine göre aklın düzeni, iyi olarak ifade edilen tüm öğeleri kapsamaktadır. Aynı zamanda aklın düzeni toplumsal düzeni de tayin eden bir güç olarak tezahür etmektedir. Akılla somutlaşan ilkeler, düzenleyici güce sahiptir. Bu düzenleme işlevi sadece bugünü değil geçmiş de hegelyan bağlamda yanlış gelişmeler bütünü olarak görmeyi ifade eder ve hâlâ aydınlanma öncesi değerler içerisinde yaşayan toplumları buradan hareketle eleştirir (Al-Azmeh, 2017: 255-257). Diğer açıdan Aydınlanma, Akıl Çağı olarak da ifade edilir. Bunun yanı sıra bu düşünme biçimi ilerleme düşüncesiyle de ele alınmaktadır.<sup>4</sup> Tabii şu noktada belirtmekte fayda var ki Aydınlanma düşünürleri birçok konuda ayrışmaktadır. Ancak bu ayrışma onların entelektüel cemaat oluşturması konusunda engel değildir (Çiğdem, 2015: 13-14). Nitekim bu dönemde Tanrı tayin edici rolünü yitirmiş ve bu

<sup>4</sup> Bu noktada istisnai durum ve düşünme biçimlerinin olduğunu da ifade etmek gerekir. Rousseau ilerleme fikrini eleştirel olarak ele almaktadır. Kabaca ilerlemenin insanı kendi doğasından uzaklaştırdığı ve yabancılaştırdığı fikrini savunur. Rousseau sanılan aksine ilerlemenin olmadığı kanaatindedir. Ancak hâkim düşünme paradigmasının ilerleme perspektifi olduğunu da savunmak olanaklıdır. Bu anlayış hem kurumsal hem de kuramsal anlamda yaygın olarak kabul görmüştür. Söz konusu tartışmalara yönelik daha ayrıntılı bakmak isteyenler için: Rousseau, J. J. (2019), *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev*, Çeviren: Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

tain edici rol akla devredilmiştir. Aydınlanmacı düşüncenin iyimserliği, akılla birlikte her şeyin daha iyi olacağı kanaatini de pekiştirmiştir. Diğer deyişle aşkın bir varlıktan bağışık düşünce sisteminin yaygınlaşması Aydınlanma düşüncesinin karakterini yansıtır. Bunun yanı sıra bu dönemde akla ve ilerlemeye olan güvenin pekişmesi Batılı devletlerin politikalarında tain edici bir güce sahip olmuştur. Aynı zamanda evrensel kabul edilen bu değer yargılarının tüm dünyaya yayılmak istendiği de ileri sürülebilir. Tam da bu aşamada sömürgeci politikalar örnek teşkil eder. Daha güncel bir ifade ile “demokrasi götürme” argümanı ifadelerimizi destekler niteliktedir.<sup>5</sup> Diğer yandan araştırmamızda yer alan Batılı düşünme biçiminin ve teorik bakışının evrensel kabulü farklı coğrafyalardaki entelektüel şahsiyetlerin kendi değer yargılarına ve toplumuna bakışını da koşullayan faktörler arasında yer alır. Yanı sıra Batı merkezli tarih metafiziklerini verili ve evrensel kabul etmek, her toplumun Batı'nın geçtiği aşamalardan geçmesi gerektiği kabulünü doğurur. Bu ise tüm farklı dinamik ve değerlerin tek bir kalıba göre ele alınması gerekliliğini kaçınılmaz kılar. Yakup Kadri'nin aydın figürü, kendi toplumsal dinamiğini okurken bu teorik değerlere yaslanmaktadır. Batılı tarih metafizikleriyle bütünleşmiş bir tarih okuması sonuç itibarıyla Anadolu köylüsünün statik bir şablonla sunulmasına neden olur.

Aydınlanmacı düşünörlere göre akıl kavramı, tarihsel ve toplumsal olarak belirlenen bir kavram olmaktan ziyade tüm toplumsal özneler ve milletler için genel-geçer öze sahiptir (Çiğdem, 2015: 20). Fakat biz böyle bir akıl kavramının mümkün olmadığını savunuyoruz. Tüm bunlar tarih dışı bir niteliğe sahipmiş gibi sunulabilir. Sanki akıl kendi başına var olabilir ve diğer tüm unsurlardan bağımsızmış gibi düşünülebilir. Ancak böyle bir şey mümkün değildir. En temelde dil, coğrafya, kültür unsuru ve daha fazlası olmasaydı akıldan söz edebilir miydik? Kısacası iddia ediyoruz ki akıl belirli unsurlarla beraber anlam kazanabilir. Bu noktada tarih, zaman ve dil dışında bir akıldan söz edilemeyeceğini savunabiliriz. Dolayısıyla tüm toplumların Batılı filozofların belirli koşullar altında kurguladıkları akıl kavramına göre değerlendirilmesi ve o aklın sınırları dâhilinde ele alınması indirgemecilik olarak yorumlanabilir.

---

<sup>5</sup> Tabi burada şunu özellikle belirtmek gerekir ki “demokrasi götüreceğiz” ve “koşulları iyileştireceğiz” türevi ifadeler sömürü mekanizmalarını örten ve onu gizlemek adına ortaya atılan argümanlar silsilesi olarak da değerlendirilmelidir.

## İlerlemeci Tarih Anlayışının İndirgemeci Doğası: Yaban Romanı Örneği

Yaban romanında yer alan köylü imgesinin statik ya da durağan motifle sunulmasının arkasındaki faktörün Yakup Kadri'nin yetiştiği ortamla doğrudan ilişkili olduğunu savunmak olasıdır. Yakup Kadri'ye biyografik olarak yaklaştığımızda Batı etkisinin hayli yoğun olduğu bir dönemde yaşadığını fark ederiz. Bunun yanında eğitim aldığı kurumların ve ilişkili olduğu grupların da bu karaktere sahip olduğu kolayca kavranabilir. O dönemde Batı'nın pozitivist kurum ve kuramlarının yaygınlık kazandığı ve bunun da hayli etkili olduğu iddia edilebilir. Böylesine bir ortamda Yakup Kadri'nin yazını da mevcut iklimden bağımsız düşünülemez. Esasında onun tahayyülü ile köylünün resmedilmesi arasında doğrudan ilişki vardır. Söz konusu ilişkiyi farklı ölçekte itiraf ettiği bir kesite yer vermemiz mümkündür. Yaban eserinin başlangıcında "bu köyü, kafamın içinde olduğu gibi görmüştüm" (Karaosmanoğlu, 2018: 17) diyerek aslında kendi tahayyülünde bir köylülük imajı yarattığını ifade eder. Yakup Kadri'nin kafasının içinde olduğu gibi gördüğü köylü esasında zihin dünyasını yapılandıran düşünce biçimleriyle ilişkilidir. Düşünce biçiminde belirgin olarak kendisini dışı vuran anlayış ilerleme fikridir. Bu fikirden mülhem tarihi başlı ve sonlu bir uğraş olarak ele aldığı görülebilir. Yaban romanında da bu ifadelerimizi destekler nitelikte birçok kesit mevcuttur. Örneğin: "Ankara işgal altında? Yok, canım, bunu tasavvur etmek bile mümkün değildir. Böyle bir olay tarihi olayın mantığına zıt bir şey olur. Çünkü Ankara bir son değil, bir başlangıçtır." (Karaosmanoğlu, 2018: 164) Söz konusu pasajda yer alan *tarihi olayın mantığı* ifadesi Yakup Kadri'nin tarihe bakışını yorumlamamız adına bizlere yardımcı olur. Ankara'yı başlangıç olarak ele alan yazar, Ankara'nın işgal edilmesini tarihsel ilerleme mantığı uyarınca hatalı görür. Çünkü teorik açıdan Ankara'nın işgal edilmesi sona yaklaşıldığında mümkün olabilir. Lakin Ankara bir başlangıcı temsil etmektedir. Böylece tarihsel süreç başlangıcın ve sonun olduğu perspektif uyarınca kavranmaktadır. Tarihi başlı ve sonlu bir süreç olarak gören Yakup Kadri'nin teorik dünyasında ileri-geri dikotomisinin yer aldığı ileri sürülebilir. Çünkü ilerleme belirli bir tarihselliğe sahip olan ve bu bakımdan belirli değerleri merkeze alan anlayışlar çerçevesinde inşa edilmiş olup teorik yapısı gereği geriliği de kurar. Kendi tanımını, geri olan ya da gelişmemiş olan formlara yaslanarak yapar. İfadelerimizi destekler nitelikteki pasajları şu şekilde sıralayabiliriz:

"Türk köylüsünün ruhu, durgun ve derin bir sudur" (Karaosmanoğlu, 2018: 20).

“Yalnız uzaktan uzağa köpekler havlıyordu. Bu sesler, ıssız Anadolu ovalarının ortasında, tek yaşantı belirtisidir” (Karaosmanoğlu, 2018: 22).

“Bunlarda zaman kavramıyla mesafe kavramından niçin eser yoktur” (Karaosmanoğlu, 2018: 31).

“Lakin bu köy, bir çöl ortasında, bir konak kadar bile yüreğime güven vermiyor. Bir konak, mesafe içinde bir hareketi gösterir. Bugün, burada iseniz, yarın bir vahanın kenarına erişeceksiniz. Öbür gün, bir büyük nehrin suları sizi karşılayacaktır. Oysa Orta Anadolu’da bir köy donmuş bir konaktır. Burada, mesafe sizi yutmuştur. Siz mesafe içinde dehşetten donmuşsunuzdur. Gerçekten, bir eski Hitit harabesine benzeyen bu köyde, insanların, toprak altından henüz çıkarılmış kırık dökük heykellerden farkı ne?” (Karaosmanoğlu, 2018: 32).

“Hele, bu donmuş âlem içinde, sevinçli bir adam görmek kadar anormal bir şey olur mu? Bu toprak duvarlar, örüldükleri günden beri mutlaka hiçbir kahkahanın aksi ile çınlamamıştır. Bu durgun tevekkül havası, hiçbir şenlik gürültüsüyle dalgalanmamıştır” (Karaosmanoğlu, 2018: 40).

“Oysa ben burada hayvanlara insanlardan daha yakınım” (Karaosmanoğlu, 2018: 68).

“Onları bu hale koyan, üstünde yaşadıkları bu sert ve haşin tabiat mıdır? Merhametsiz bir üvey ananın göğsü gibi hareketsiz bu topraklarda ancak böyle bir öksüz çocuk ruhu dalgalanabilir” (Karaosmanoğlu, 2018: 72).

“İkimizin üzerine bir ağır sükût çöküyor. Ben bir meydan muharebesi kaybetmiş kumandan kadar acılıyım. O, bir taşın heykelcik gibi hareketsizdir” (Karaosmanoğlu, 2018: 117).

“Ve Emeti Kadın başlıyor, yeşil sarıklılardan, Müslüman olmak isteyen Kraliçe’den büyük bir talaklatle bahsetmeğe... Bütün bunlar yalan desem sözüme inanacak mı? Onu hangi dille gerçeğe çekebilirim? Aramızda asırlık mesafeler var. Bu mesafeleri geçip de, ona kadar nasıl erişebileceğim? Zira ne kadar çağırırsam, o bana doğru yürümeyecektir. Bu tarihin bir noktasında donmuş, taş kesilmiş bir insandır. Söylediği şeyleri kendisi söylemiyor. Tıpkı antika kitabeler üzerindeki yazılar gibi onları ben okuyorum. Ben heceliyorum” (Karaosmanoğlu, 2018: 122).

“Burada bir kokmuş hareketsizlikten, hayatın bir çeşit tufeyli yeşermesinden, burada sıtım titreyişten başka bir şey yoktur” (Karaosmanoğlu, 2018: 123).

“Sanki bu yerlerden hayat ebediyen çekilmiş gibidir. Sanki sönmüş kürenin üstünde tek başıma kalmışım” (Karaosmanoğlu, 2018: 144).

Alıntılıdığımız kısımlar Yakup Kadri’nin ilerleme düşüncesinden etkilendiği çıkarımını yapmamıza imkân tanır. Söz konusu duruma göre Batı’nın dışında kalan öznenin, Batı’nın tarihselliğini verili ve evrensel olarak algıladığı anlaşılmaktadır. Diğer açıdan Batı, bu teorik şablonu bir öz olarak sunmakta ve genel-geçerlilik yanılgısına yaslanarak kendi dışında olan her ne varsa ona mevcudiyet vermekte ve kendi dışındakini tayin

etmektedir (Elmas, 2021: 211). Öncelikle Batı bu teorik şablonu ile kendi dışındaki dünyaya hem zamansal hem de mekânsal olarak kopuş fikrini benimsetir. Böylece Batı yeni ve ideal olanın sembolü olarak kendisini geleneksel olandan ayırır ve geleneksel olanla karşıtlık kurar. Bunun sonucunda ise ilerleme ve gelişme gibi kavramlarla Batı, değerlerini kendi dışındaki dünyaya hâkimiyet kurmak adına kullanır. Bu hâkimiyet ilişkisi sonucunda Batı dışı dünyanın Batı'nın başarısını takip etmek adına birtakım tavırlar sergilediği tespit edilebilir. Batı dışı dünyanın tarihsel süreci kavrayış biçimi Batı'nın tarihini üst anlatı olarak kabul etmesi ve sadece bu tarihsel sürece uygun evrensel bir tarihsel deneyim yaşanması gerektiği şeklinde kendisini dışı vurur (Elmas, 2021: 212). Diğer açıdan Yakup Kadri'nin yaklaşım biçimine baktığımızda Batı'nın bu üstün ve üstenci şekilde algılanması doğa tasvirleri üzerinden de sunulur. Gelişmişliğin simgesi olan Batılı değerlerden yoksun Anadolu köylüsü, geri kalmışlığı ve çorak bir bölgeyi temsil etmektedir.

Yakup Kadri'nin ileri-geri dikotomisine yaslanarak tarihsel süreci okuduğu, aydın figürüne yüklediği misyondan hareketle de anlaşılabilir. Yakup Kadri, köylünün bilgisizliği üzerine tartışmasını yürütürken kabahatin kimde olduğu sorusuna odaklanır. Buna yönelik ise kabahati köylüye havale etmekten ziyade kabahat; benim, bu satırları okuyan arkadaşındır (Karaosmanoğlu, 2018: 181) diyerek aydın figürüne de bir suçlama yönelir. Esasında bu köylü ile aydın ya da okuyan ile okumayan arasına koyduğu ayrımı da belirgin olarak gözler önüne sermektedir. Yazar yalnızca ayrımı ifşa etmez aynı zamanda onu inşa eder. Burada öncü niteliğe sahip aydın figürüdür. Köylü ise aydınlanmaya muhtaç bir pozisyonda yer alır. Bu ayrımı koşullayan ise evrensellik ve ilerlemecilik ideolojisi olarak yorumlanabilir. Çünkü yazar kendi zihin dünyasının dışında kalan ve geriliği simgeleyen bu insanları ideal bir biçimin dışında kalması bakımından ya eleştirir ya da ehlileştirilmesi gereken varlıklar olarak değerlendirir. Peki, aydını aydın yapan o genellilik ilkesi nedir? Aydın, aydın kimliğine kavuşurken, köylü bunun dışına itilir. Bunu koşullayan faktör nedir? Sorduğumuz bu sorulara cevabımız aydın ve aydın olmayan özne arasında farkı koyan temel genellilik edimidir. Yalnız bu edim belirli bir yükümlü, coğrafi gönderisi açık bir edimdir. Burada aydını kuran da Batılı epistemoloji ve Batılı olana ulaşma çabasıdır. Aydın Batı'dan alması gerekeni almış kişidir, fakat burada suçludur. Zira suç; alması değil, bunu bir şekilde geniş halk yığınlarına taşımamış olmasıdır. Burada Kemalist modernleşmenin temel mottosunu görmek de mümkündür.



Yukarıda da yer verdiğimiz üzere Yakup Kadri “ben burada hayvanlara daha yakınım” diyerek bölgede yaşayan insanları hayvan kategorisinin dışında, alt bir kategori olarak gördüğünü itiraf eder. Çünkü ideal olanı, kendi dünyası ile sınırlayan yazar, bu nedenle köylülerin arasında muazzam bir yabancılaşma yaşadığına dikkat çeker (Karaosmanoğlu, 2018: 36, 68, 69). Aynı zamanda insan doğasına uygun davranmadığı için insan kategorisinde görülmez zira ona göre insan gelişme ve ilerlemedir. Yabancılaşımı ise hayvanlara duyduğu yakınlığı vurgulayarak ifade eder. Bu bağlamda kendisi ile köylüler arasında hiyerarşik bir hat çeken yazar, ileri geri dikotomisini burada yeniden üretmektedir. Çünkü yazarın bu yalnızlığı aydın vizyonundan kaynaklanmaktadır. Aydın kimliğinin ilericaliği temsil ettiği detay ise bir önceki paragrafta yer alır. Zira köylünün kurtuluş reçetesi aydının Anadolu’ya yaklaşması ve onları kendi seviyesine taşımasında gizlidir. Bir tarafta kurtaranın diğer tarafta ise kurtulanın olduğu ilişki biçiminde ileri geri denklemi kaçınılmaz olarak üretilmektedir. Tabii bu kurtuluş ise Batı’nın özüne vakıf olmayı ve o özle bütünleşmeyi gerektirir. Buna ek olarak tüm tarihsel deneyim bu öz ile gerçekleşmelidir. Bu fikirler Batı dışındaki özneyi doğrudan Batı’nın sahip olduğu özü taklit etmeye taşır (Elmas, 2021: 213-214). Nitekim ilerleme, gelişme gibi değerler Batı’ya imtiyazlı bir alan tanımaktadır. Böylece gelişmiş ve üst düzey bir öze sahip olan Batı, bu teorik çerçeve dâhilinde Batı dışı dünyadan ayrılmaktadır. Bu durumda Batı dışı dünya Batı’nın failliğine dâhil olarak değişip, gelişebilir ve bu sayede tarihselleşebilir (Elmas, 2021: 214). Bu teorik şablon Batı dışındaki dünyanın verili bir anlayış dâhilinde ele alınmasını zorunlu kılar. Genel-geçer, evrensel ve tek bir tarihsel deneyimin olduğu varsayımı diğer toplumlarında Batı’nın yaşadığı tecrübeleri zorunlu olarak yaşayacağı anlayışını doğurur. Tüm tarihsel çeşitliliği tek bir varoluşa sığdırmayı, evrensel bir anlayışa göre okumayı hem maddi hem de kültürel sömürüyü gizlemenin ve meşru kılmanın bir biçimi olarak değerlendirebiliriz.

Yakup Kadri’nin eserinden alıntıladığımız köylü motifini Batı’da üretilen teorik şablonlarla ilişkili olduğunu ileri sürmüştük. Bu noktada tarih dışılık mevzusu önemli bir detay olarak değerlendirilebilir. Köylünün tarih sahnesinde ilerleyememiş, durağan ve donmuş şekilde resmedilmesi Hegel’in Batı dışı dünya ile ilgili kaleme aldığı ifadeleri eşliğinde düşünülebilir: “İlk olarak kuzeydeki eğimli alan, sularını kuzey okyanusuna döken güzel ırmaklarıyla Altay sıradağlarından başlayan Sibiryaya, bizi burada hiçbir biçimde ilgilendirmez; çünkü kuzey bölgesi, daha önce belirtildiği gibi, tarihin dışında yatar” (Hegel, 2010: 83). Bu fikre göre Sibiryaya tarihsel olarak kabul edilebilir bir alan değildir. Dolayısıyla kefaretle bile

kurtulamayacak bir uzamdır (Földenyi, 2022: 13). Tam da bu noktada Sibiryaya tarihin içinde olmayan ve tarihten koparılıp, atılmış bir alan olarak sunulur. Diğer bir ifade ile tarihten sürgün edilmiştir. Bunun sonucunda ise tarihsel ilerleme sürecinin bir yerinde bulunmaz. Hegel'in tarih tahayyülünde ussallığın sularında bulunanlar tarih sahnesinde yürüyebilir (Földenyi, 2022: 18). Bu bağlamda tarih, ussallığın tarihi olarak tezahür eder. Tarihsel süreç bu şekilde kavrandığında Batı dışındaki halkların tarihsel süreçte herhangi bir rolü olamaz. Batı'da kurgulanan bu tarih anlayışına göre tarihsel süreç insanlığın sürekli gelişimine bağlanan bir umut olarak anlaşılır ve Batı'nın tarihselliğine imtiyazlı bir alan tanınır. Aynı zamanda Batı düşüncesine de imtiyaz tanınır (Földenyi, 2022: 28). Földenyi, Dostoyevski'nin Sibiryaya sürgününü ele alarak tartıştığı bu metninde Dostoyevski'nin benimsediği Batılı fikirlerin sonucunda sürgüne mahkûm edildiğine değinir. Bu mahkûmiyetin sonucunda yine aynı Batılı fikirler tarafından bir özne olarak kabul edilmediği fikriyle karşılaşmasının hikâyesini sunar (Földenyi, 2022: 13). Bu çarpıcı hikâyeyi benzer şekilde Yakup Kadri bağlamında düşünebiliriz. İlerlemeci fikir etkisiyle Anadolu'ya yaklaşan Yakup Kadri esasında etkilendiği fikirce tarih dışı olması bakımından tarih sahnesinden sürgün edilmektedir.

### Sonuç

Nasıl ki fil hikâyesinde yer alan insanlar, fili dokunduğu yerden hareketle tanımlamışlarsa bizde bu çalışmamızda Yaban romanını dokunduğumuz yerden hareketle ele aldık. İlerlemecilik tartışmalarından bağımsız, farklı teorik tartışmalardan istifade ederek mevcut esere yaklaşmak gayet olasıdır. Çünkü romanda işlenen temalar farklı okuma biçimlerine olanak tanıyacak genişliktedir. Ancak bu kapsamda bir tartışma için makale formatının dışında bir çalışma gerekmektedir.

Anadolu köylüsünün durağan ve donuk şekilde karakterize edilmesi yukarıda değindiğimiz üzere Batılı epistemolojilerin etkisi dâhilinde düşünülebilir. Yakup Kadri Anadolu köylüsüne yaklaşırken bu epistemoloji geleneğinin etkisi altındadır. Lakin Yakup Kadri'yi Hegel'in bağlamında değerlendirdiğimizde aynı epistemolojik gelenek tarafından donuk ve tarih sahnesinin dışında ele alındığı kolayca fark edilir. Çünkü Hegel'in tarih tasavvuruna göre Yakup Kadri, Batı'nın dışını temsil etmesi bakımından tarihsiz bir özne olarak karakterize edilir. Dolayısıyla Yakup Kadri benimsediği epistemolojik anlayış tarafından bizzatı dışarıda bırakılır. Ayrıca bir aydın tasavvuruyla kendi pozisyonunu konumlayan Yakup Kadri ve ilerlemeci aydınların, bu bağlamı görmezden gelmeleri veya bunu tespit edememeleri, onların da ne denli "aydın", ne denli "entelektüel" ve ne denli

“epistemoloji” bildiklerini bizlere sordurmaktadır. Burada Yakup Kadri ve onun gibilerinin düştüğü pozisyon adeta bir küçük “öteki” sendromudur. Büyük öteki olarak Batı, kendini Batılı olmayan unsurlarla kurmaktayken, küçük öteki olarak konumlananların içindekiler bu küçüklük kompleksiyle kendilerini büyütecek, ama başkalarını küçültecek bir öteki bulurlar. Metin bağlamında Batı, büyük öteki olarak görülebilecek iken, Yakup Kadri ve türevleri, küçük öteki ve Anadolu köylüsü ise küçük ötekinin ötekisi olarak kavranabilir. Ayrıca bu eleştirilerimiz Anadolu köylüsüne yönelik romantik bir hassasiyetten kaynaklanmamaktadır ya da köylünün yaşamı, zihniyeti, teslim olduğu değerleri bizce herhangi bir cazibeye de sahip değildir. Bunun aksine eleştirilerimiz entelektüel bir kaygının ürünü olarak algılanmalıdır.

İlerlemecilik ya da ilerlemeci tarih tahayyülüne değinirken Hıristiyanlığın etkisinden söz etmiştik. Bunun haricinde Batı’daki üretim araçlarında ve dinsel-kültürel bağlamda yaşanan dönüşümler ve eski toplum yapısının zayıflaması beraberinde yeni bir toplum yapısının gerekliliğini doğurmuştur. Lakin bu dönüşümler tüm dünyayı kapsayan nitelikte değildir. Böyle olması bakımından mahalli bir karaktere sahiptir. Ancak bu tarihselliği ve teorik tartışmaları evrensel şekilde algılamak tüm farklı deneyimlerin yok sayılmasını doğurur. Yakup Kadri’nin hikâyesini bu bağlama yerleştirebiliriz. Batı’da tezahür eden bu tarihsel anlayışı verili ve evrensel kabul etmek tüm farklılıkların yok sayılması anlamına gelir. Bu noktada üst yapı sömürgeciliğin, işgalin ve istila politikalarının meşru kılınmasının aracına dönüşebilir. Böyle bir tehlikelinin varlığı evrensellik ideolojisi altında dayatılan değer yargılarını tartışmalı kılmaktadır. Hatta evrenselliğin kendisini dahi tartışmalı kılmaktadır. Bu durumda hayatın, tarih çatısı altında sınıflandırılmayacak çeşitlilikte olduğu ve tarihi, varoluşun tek kanıtı olmayacağı tezini savunmak gerekir. Bunu yaşamı savunmak olarak da ifade edebiliriz. Tam da bu aşamada şu soru üzerine düşünebiliriz: Aynı kesinlikle tanımlanmamış ve şemalaşmamış varoluşu mümkün kılacak tarih tahayyülü mümkün mü?

#### KAYNAKÇA

- AL-AZMEH, Aziz (2017), *İslamlar ve Moderniteler*, Çev. Elçin GEN, İletişim Yayınları, İstanbul.
- AYSEVENER, K. (2001), “Bir İlerleme Tasarımı Olarak Tarih”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 41, 1, 171-186.
- AYSEVENER, Kubilay (2015), *Tarih Felsefesi*, Say Yayınları, İstanbul.
- BLOCH, Marc (2015), *Tarih Savunusu veya Tarihçilik Mesleği*, Çev. Ali BERKTAY, İletişim Yayınları, İstanbul.

- ÇİĞDEM, Ahmet (2015), *Aydınlanma Düşüncesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- DARNTON, Robert (2020), *Fransız Devriminde Devrimci Olan Neydi?*, Çev. Utku ÖZMAKAS, ZoomKitap, İstanbul.
- ELMAS, Emre (2019), *Bir Savaş Romansı: Hatırlatma ve Unutma Arasında Çanakkale Savaşı*, Libra Kitap, İstanbul.
- ELMAS, Emre (2021), *Tarih ve Olay: Tarihsel Bir Olay Olarak Osmanlı Sanayileşmesi Üzerine Tarihyazımsal Bir Soruşturma*, Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.
- ELMAS, Emre (2022), "Ümit Ünal'ın 9'u ya da Bir "İmkân" Olarak Tarihsel Olayın "İmkânsızlığı", *Tarihyazını Dergisi*, Cilt: 4 Sayı: 2, 180-211.
- EREKER, Fulyave ÖZER, Utku (2020), "Niyazi Berkes'in Çağdaşlaşma Tasarımında Hegelyan İlerleme ve Tarihin Sonu: Türkiye'de Çağdaşlaşmayı Yeniden Okumak", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 75. 4, 1417-1441.
- FAY, Brian (2012), *Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi: Çokkültürlü Bir Yaklaşım*, Çev. İsmail TÜRKMEN, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- FÖLDENYİ, Laszlo F. (2022), *Dostoyevski Sibiryâ'da Hegel Okuyup Gözyaşlarına Boğuldu*, Çev. Nihan Simge SOYÖZ, Emre GÜLER, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- HEGEL, G. W. F. (2010). *Tarih Felsefesi*, Çev. Aziz YARDIMLI, İdea Yayınları, İstanbul.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (2018), *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (2015), *Alp Dağları'ndan ve Miss Chalfrin'in Albümünden*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KARAÖMERLİOĞLU, Asım (2002), "The Peasants Early Turkish Literature", *East European Quartely*, XXXVI / 2, 127-153.
- KARPAT, K. H. (1960), "Social Themes in Contemporary Turkish Literature: Part I", *Middle East Journal*, 14. 1, 29-44.
- KARPAT, Kemal H. (1962), *Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, Varlık Yayınevi, Ankara.
- LEWIS, Franklin D. (2010), *Mevlânâ: Geçmiş ve Şimdi, Doğu ve Batı Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin Hayatı, Öğretisi ve Şiiri*, Çev. Gül Çağalı GÜVEN, Hamide KOYUKAN, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- MORAN, Berna (2011), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul.

- ÖZLEM, Doğan (2015), *Tarih Felsefesi*, Notos Kitap Yayınevi, İstanbul.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2019), *Bilimler ve Sanatlar Üstüne Söylev*, Çev. Sabahattin EYÜBOğLU, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- SARI, Mehmet Ali ve AğIRMAN, Ferhat (2008), “Tarihte İlerleme İdesi’nin Biçimsel ve Tarihsel İki Kaynağı: Augustinus’un ve Aydınlanma’nın Tarih Anlayışları”, *SBARD*, Sayı: 12, 131-148.

## EXPOSURE TO ANOTHER CULTURE: SHAPING THE SELF OF THE SUBALTERN IN BUCHI EMECHETA'S *KEHINDE*\*

*Başka Bir Kültüre Maruz Kalmak: Buchi Emecheta'nın Kehinde Eserinde  
Madunun Benliğinin Şekillenmesi*

**Yakut AKBAY\*\***

**ABSTRACT:** The aim of this study is to defamiliarize Gayatri Spivak's pessimistic approach regarding the condition of the subaltern as a female subject. Spivak's subaltern, misrepresented by the male-dominated West and the male-dominated East and therefore not belonging to any particular social group, has no history and cannot speak for herself. The position of the subaltern woman is examined based on Buchi Emecheta's *Kehinde* (1994), which deals with the circular migration of the eponymous character – Kehinde – from Nigeria to England, back to Nigeria and then back to England. The novel explores the binary between the self and the other of the subaltern woman in relation to the native and host cultures. To this end, the study uses several postcolonial concepts by Homi K. Bhabha, discussed at length in his book *The Location of Culture* (1994), such as mimicry, liminality, appropriation, and ambivalence, which, in its turn, conceptualises the position of the Nigerian subaltern woman in relation to cultural difference. The study foregrounds the validity of the popular woman theory known as African feminism, which specifically addresses the situation of African women. This approach also makes it possible to redefine the traditional concept of femininity in Nigerian culture. The study shows how cultural difference affects the growing consciousness of the subaltern woman, which ultimately helps her to become an independent person. The study concludes that, unlike Spivak's subaltern, the Nigerian subaltern creates her own space from which she can speak for herself in the male-dominated society.

**Keywords:** African feminism, ambivalence, cultural difference, liminality, *Kehinde*, Nigeria, subaltern

---

\* This paper is extracted from my PhD dissertation titled "A Deconstructive Reading of the Nigerian Subaltern: Zaynab Alkali's *The Stillborn*, Buchi Emecheta's *Kehinde* and Sefi Atta's *Everything Good Will Come*". The dissertation is available in full text at the <https://acikbilim.yok.gov.tr/>.

\*\* Assist. Prof. Dr., Ankara Science University, Faculty of Humanities and Social Sciences, English Translation and Interpretation Dept., Ankara, yakutakbay@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1557-232X




**ÖZ:** Bu çalışmanın amacı, Gayatri Spivak'ın bir kadın özne olarak madunun durumuna ilişkin kötümser yaklaşımını yabancılaştırmaktır. Spivak'ın madunu, erkek egemen Batı ve erkek egemen Doğu tarafından yanlış temsil edilen ve bu nedenle herhangi bir toplumsal gruba ait olmayan, tarihi olmayan ve kendi adına konuşamayan bir kadındır. Kadın madunun konumu, Buchi Emecheta'nın *Kehinde* (1994) adlı romanı temel alınarak incelenmiştir. Bu roman, esere adını veren Kehinde adlı karakterin Nijerya'dan İngiltere'ye, oradan tekrar Nijerya'ya ve sonra tekrar İngiltere'ye dairesel göçünü ele almaktadır. Roman, yerli ve ev sahibi kültürlerle ilişkili olarak kadın madunun benliği ve ötekisi arasındaki ikiliği araştırmaktadır. Bu amaçla çalışma, Homi K. Bhabha'nın *Kültürel Konumlanış* (1994) adlı kitabında ayrıntılı olarak tartıştığı taklit, melezlik, kendine mal etme ve ikirciklik gibi çeşitli postkolonyal kavramları kullanarak Nijeryalı kadın madunun kültürel farklılık karşısındaki konumunu kavramsallaştırıyor. Çalışma, Afrika feminizmi olarak bilinen ve özellikle Afrikalı kadınların durumunu ele alan popüler kadın teorisinin geçerliliğini ön plana çıkarmaktadır. Bu yaklaşım aynı zamanda Nijerya kültüründeki geleneksel kadınlık kavramının yeniden tanımlanmasını mümkün kılmaktadır. Çalışma, kültürel farklılığın madun kadının artan bilincini nasıl etkilediğini ve sonuçta bağımsız bir kişi olmasına nasıl yardımcı olduğunu göstermektedir. Çalışma, Spivak'ın madunundan farklı olarak Nijeryalı madunun erkek egemen toplumda kendi adına konuşabileceği kendi alanını yarattığı sonucuna varmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Afrika feminizmi, ikirciklilik, kültürel farklılık, sınırsallık, Kehinde, Nijerya, madun

**Cite as / Atıf:** AKBAY, Y. (2024). Exposure to Another Culture: Shaping the Self of the Subaltern in Buchi Emecheta's Kehinde. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 14(27), 79-95. <https://doi.org/10.33207/trkede.1250376>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır.



<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

### Introduction

This paper aims to defamiliarize Gayatri Spivak's pessimistic approach regarding the condition of the subaltern as a female subject. Based on Buchi Emecheta's *Kehinde* (1994), the study explores the possible potential of the subaltern woman to create her own space from which she can speak for herself in the male-dominated society. Spivak's concept of the subaltern is thus employed to examine the situation of the Nigerian woman in postcolonial society. A postcolonial reading of the novel draws on Homi K. Bhabha's concepts of hybridity, appropriation, and mimicry to conceptualise the position of the Nigerian subaltern woman in relation to cultural difference. In *Kehinde*, the binary between the self and the other of the subaltern woman is explored in relation to the native and host cultures. The study also explores the impact of both cultures on gender relations in 20<sup>th</sup>-century society. The significance of this study is to show that African feminism as a vernacular discourse addresses the problems of Nigerian women and that the subaltern woman, though a subaltern in a patriarchal society, has the potential to assert her own independence. In this context, African feminism is useful as a critical approach to address the major problems of the African woman who is subjected to exploitation due to the imposed subordination by the repressive policies of the male-controlled system. Furthermore, by adopting Spivak's concept of the subaltern, the



study examines the position of the Nigerian woman who is marginalised by her society and exercises her power from the periphery. It is noteworthy that despite Spivak's approach that denies agency and voice to the female subject within patriarchal institutions, a number of studies that have emerged recently examine the representation of the subaltern woman by either problematising Spivak's pessimistic view or attempting to give voice to the subaltern within oppressive cultural systems.<sup>1</sup>

The concept of the subaltern has gained particular prominence in postcolonial theory since the Indian scholar Gayatri Spivak explored the issue in her essay "Can the Subaltern Speak?" (1987). Spivak develops a gendered analysis of the subaltern by examining the situation of Indian women and their representation in Western discourses. She points to the fact that the subaltern has no history and cannot speak in the context of colonial production and that the subaltern as a woman is even more deeply overshadowed (Spivak, 1987, p. 287). The author argues that the question of "woman" seems more problematic, claiming that "if you are poor, black and female, you get it three ways" (p. 294). Squeezed between the two discourses, the subaltern is unable to raise her voice because "there is no space from which the sexed subaltern subject can speak" (p. 307). With this argument, however, Spivak does not intend to portray the subaltern as a passive subject; rather, her critical approach aims to question the system in which she cannot speak, but for which she is spoken or silenced.

In *Kehinde*, the employment of Spivak's subaltern is combined with the African feminist approach, also known as womanism. This is a model of African female discourse that emphasises different aspects of womanhood. Ogunyemi (1996) explains womanism in the African context as follows:

"[W]omanism is a black outgrowth from feminism. Womanism is black-centred; it is accommodationist. It believes in the freedom and independence of women like feminism; unlike radical feminism, it wants meaningful union between black women and black men and black children and will see to it that men begin to change from their sexist stand" (p. 60).

This critique adds to the significance of the research as it helps to shed light on the perspective of the African vernacular woman in a patriarchal society. This attitude also shows how Buchi Emecheta as a writer constructs the authentic image of the Nigerian woman, which is misrepresented by the male-dominated literary tradition.

---

<sup>1</sup> See Prakash (1992), Libin (2003), Maggio (2007), Saffari (2016), and Darder & Griffiths (2018).

A postcolonial reading of Buchi Emecheta's *Kehinde* (1994) focuses on Homi K. Bhabha's concepts of cultural difference, which he discusses at length in his key text *The Location of Culture* (1994). Bhabha emphasises the notion of cultural difference rather than cultural diversity in revising colonial history (1994, p. 49). This is a more accommodating stance in the articulation of culture, allowing the concept of cultural identity to be built (p. 50). On the other hand, he argues that cultural diversity is based on empirical and pre-given knowledge, whereas culture is not pre-given but, on the contrary, must be articulated (p. 50). Bhabha opposes the unity or totality of cultures, which is the discourse used to explain the nature of the colonial period. He claims that a cultural system is not unified and sufficient in itself (p. 52). He argues that colonial mimicry is "the desire for a reformed, recognisable Other, as the subject of a difference that is almost the same, but not quite" (p. 122). By this argument, he implies that in reforming and civilising the Other, the coloniser still retains a sense of difference (p. 122). Bhabha sees mimicry as an ambivalent concept created by colonial discourse. Since the discourse of mimicry is built on ambivalence, it must constantly produce slippage for the sake of difference, which is itself a process of denial (p. 122). Because of this sense of incompleteness, the colonised becomes almost exactly like the coloniser, but never quite conforms to the system that governs them both. Obviously, Bhabha does not offer a solution to the problem of cultural difference, as he considers any kind of polarisation dangerous. Bhabha's postcolonial concepts are widely used in literary criticism to rethink the principles of colonial history and culture.

#### **Shaping the Self of the Subaltern in Buchi Emecheta's *Kehinde***

Buchi Emecheta's writings generally benefit from her sociological training and focus on issues such as the oppression of black people in a white society and male-female relations in traditional society. Her works have redefined the one-sided image of African women painted by male writers. Her contribution to African and postcolonial literature includes such notable novels as *Second-Class Citizen* (1975), *The Bride Price* (1976), *The Slave Girl* (1977), *The Joys of Motherhood* (1979), and *Kehinde* (1994). Emecheta's books cited as a path to women's empowerment, consist of three stages: discovering one's own voice, creating forms of collective solidarity, and engaging in political activism (Dawson, 2010, p. 118). Emecheta, who is described as "the first successful black woman novelist to live in Britain after 1948", also addresses the central issues affecting black women, particularly their attempt to find an identity in Britain (p. 118). Ogunyemi

describes these novels as “the been-to (dis)advantage”, noting that Emecheta’s been-to fiction spans sharply contrasting worlds from which she deviates, arrives at, revisits and longs for, but also criticizes (1996, p. 220). Indeed, there are a number of African writers who have written about migration, but Emecheta’s first-hand experiences combined with her writing create a powerful tool with which the author reconstructs the lives of immigrants going through difficult times of change and adaptation to a foreign culture. Romanus Muoneke (2006) therefore believes that no one has experienced migration to the extent that Emecheta has (p. 54).

*Kehinde* (1994) is classified as one of Emecheta’s ‘been-to’ novels, which focuses on the main character’s search for her self. It is the story of a Nigerian family, namely the Okolos, who came to England with the wave of Nigerian student immigration of the early 1960s. Albert and Kehinde Okolo have been living in London for 18 years when Albert’s sisters put pressure on him to return to Nigeria. Albert is also determined to return to Nigeria to “be someone ... to show off his own lifestyle, his material success” (*Kehinde*, 1994, p. 6). Since her two children have never been to Nigeria, Kehinde is strongly against this idea. She has also recently found out that she is pregnant. Forced by her husband, she has an abortion. Albert leaves Britain earlier than the rest of the family to make preparations in Nigeria for the arrival of his wife and children. After a while, Albert sends for the children. Kehinde is lonely at first but manages on her own. Eventually, she begins to feel like a “half-person” without Albert, gives up her job and travels to Nigeria (p. 59). On arrival, she is horrified to learn that during the two years of separation, Albert had the opportunity to reclaim “his birthright” of polygamy by taking a second wife (p. 35). Kehinde decides to return to England and build a new life there. Kehinde’s troubled relationship with Albert and her children finds its counterpart in her memories of a difficult childhood. Kehinde means ‘the last-born of the twins’, which means that Kehinde was the second-born of the twins when her mother gave birth to her. However, Kehinde’s twin was stillborn, and her mother died in childbirth, leading the family to believe that she ate her sister. Therefore, Kehinde is haunted by the voice of her dead sister in London. Once she goes to the country where she was born and raised, the voice stops haunting her. Kehinde has to face the realities of her community, which still practises polygamy, suggesting that women are inferior to men in their society. On her return to England and considering what she has been through, she murmurs to Taiwo, whose voice visits Kehinde for the last time, “Claiming my right

does not make me less of a mother, not less of a woman. If anything, it makes me more human" (p. 141).

*Kehinde* is a novel that deals with the circular migration of the eponymous character – Kehinde – from Nigeria to England, back to Nigeria and then back to England. The narrative perspective alternates between the third and first person. At the very beginning of the novel, Emecheta creates an image of a Nigerian immigrant family living in "a typical East London mid-terrace house with a small living room" and thus supposedly accustomed to the English way of life (*Kehinde*, 1994, p. 2). On the other hand, they try to preserve their culture and eat Nigerian food, "ground rice and Egusi soup" (p. 2). Kehinde also reproaches her son for not speaking his mother tongue, to which her son replies, "You mean your mother tongue. Mine is English. Remember you said that when I was born, the first thing you said to me was, 'Hello Joshua!' So, I speak the first language I heard" (p. 3). This ambivalence, which Bhabha characterises as "neither one nor the other", embodies the condition of the main character (Bhabha, 1994, p. 181). In this context, the "in-between space" in which Kehinde tries to define her position between the self and the other is based on the articulation of the hybridity of cultures (Bhabha, 1994, p. 56).

Kehinde's cultural dilemma concerns her status as a subaltern woman born in Nigeria and living in England. This is evident in her relationship with her husband. Kehinde and Albert seem to have a perfect relationship in their marriage. She has a well-paid job and can "talk to her husband less formally" than women in Nigeria who live in traditional polygamous marriages (*Kehinde*, 1994, p. 6). Also, unlike her native culture, she considers her husband "a friend, a compatriot, a confidant" (p. 6). Since she is the main income earner in the household and has joint property, Kehinde can claim an independent social status in England. The fact that most of the income comes from Kehinde makes her children and Albert dependent on her. However, she prefers to pretend that the breadwinner is her husband, thus denying her rights and privileges granted by the host culture. In this way, she creates an imaginary Nigeria in which she is expected to behave like a traditional, subaltern woman.

"In fact, Albert was only being realistic, since Kehinde earned more than he did. It was because of her position in the bank that they had been able to get a mortgage. But a good wife was not supposed to remind her husband of such things. When Kehinde said 'your house', she was playing the role of the 'good' Nigerian woman. Conversely, when he said, 'our house', he was being careful not to upset her. After almost sixteen years of marriage, they played this game without thinking" (*Kehinde*, 1994, p. 4).

By behaving like a submissive wife, Kehinde tries to please her husband, which she impressively demonstrates by, among other things, agreeing to abortion. As for the cultural dimension, it is noteworthy that abortion is frowned upon in Nigerian society. This is explained by the fact that motherhood is a task assigned to women from childhood, as a prerequisite for social acceptance, which gives them a joyful and privileged status (Mohan, 2017, p. 7). Therefore, motherhood and care are seen as important biological acts that women are expected to perform (p. 7). Accordingly, children are a sign of wealth and necessity in Nigeria (Berrian, 1996, p. 172). Moreover, they serve as old-age provisions for ageing parents, especially for male children who ensure the lineage of the family (p. 172). Kehinde, who has been brought up to respect her traditional values, also tries to dissuade Albert from abortion by explaining that in her culture “people are more valuable than money” (Kehinde, 1994, p. 7). For Albert, however, who is preparing to return to Nigeria, Kehinde's pregnancy is an unwelcome surprise. He decides that he cannot afford to have another child because, with his income alone, he could not save for the two of them to go home, let alone feed another mouth (p. 22).

Consequently, Kehinde develops into a depressed and melancholic person. Hurt and humiliated by her selfish husband, she believes that Albert has brought her down to the level of the prostitute they encountered outside the clinic. Kehinde compares herself to this woman and concludes that for Albert all women are the same, “just bodies, convenient vehicles which, when they took on an inconvenient burden, could be emptied of it by the same means” (Kehinde, 1994, p. 17). She believes that women who have abortions are no better than street prostitutes. Triggered by the feeling of motherhood, Kehinde boldly declares, “I am a mother. A mother of two... I am not a whore, beating the street. I am a respectable woman” (p. 23). The abortion also signifies a break in the relationship between Kehinde and Albert and indicates the end of their married life. Kehinde firmly believes that abortion is a violation of her traditional beliefs and values, which changes the dynamic of her relationship with Albert forever. She puts up a brave front and whispers to herself, “I am not going to cry, stupid woman. Two children are enough. I don't care if my mother already had eight children...” (Kehinde, 1994, p. 24). In the meantime, she is determined not to have any more children and finally has her tubes clamped. This decision can be seen as the first step towards self-knowledge of the subaltern woman, supporting Emecheta's view that a woman should have full and total control over her body. By claiming control over her body, Kehinde challenges the

traditional role of a subaltern woman, for in her culture tubal ligation is unconventional. From the standpoint of African feminism, the female body in African feminist writings serves as a focus of discourse that can more effectively validate the goals of feminist critique, in that, as a site of cultural contestation, it has the potential to develop discourses beyond its material essence. In this context, Marie Umeh believes that by taking control of her body, Kehinde realigns her life outside the restrictive definitions of patriarchally controlled womanhood (Umeh, 1996, p. xxviii).

Language is another vivid aspect of the novel that points to Kehinde's ambivalent position between the self and the other. It is noticeable that Kehinde makes extensive use of Nigerian pidgin, one of the English-based creole languages spoken as a lingua franca in Nigeria. Kehinde's Nigerian pidgin is notable for its overly anglicised content. The dialogues between Kehinde and her friend Moriammo are a good example of this:

“Nigeria na country where dem dey paper-qualification mad. All this in-service training and experience wey I dey get here no go mean nothing’... ‘Where you de all the time, Moriammo? We no get Barclays any more. Na Union bank now. Nigeria don boycott Barclays because of that trouble for South Africa” (Kehinde, 1994, p. 51).

Kehinde's hybrid language is closely related to Bhabha's views on “the difference between being English and being Anglicised” (1994, p. 128). Bhabha describes this strategy as “metonymies of presence” and argues that this mimesis is produced through repetition and becomes different each time (p. 128). In this respect, Kehinde's attempt to use both languages in the same content is the act of enunciation that functions as an intermediary between Nigerian pidgin and English. Kehinde's ambivalence is an example of the in-between that denotes the cultural space between the self and the other, which, as Bhabha argues, “carries the burden of the meaning of culture” (p. 56). In some cases, Kehinde's liminal position is also expressed in her loyalty to tradition, which blinds her to the extent that she is no longer able to judge as an individual and behaves like a traditional subaltern woman who conforms to established cultural norms without questioning them. Given certain norms imposed by African patriarchy, this shows that both women and men contribute to the perpetuation of stereotypes imposed on them by the indigenous culture. Emecheta illustrates this attitude in the chapter “The Party”, where Kehinde's strong dependence on tradition becomes clear. Although she has had a painful experience, Kehinde again makes a concession to her husband by giving him a big farewell party, to which she appears in a traditional Nigerian dress.

“Kehinde did not let Albert down. She treated her guests to the whole array of Nigeria traditional styles and fabrics, from guinea boubou to aso-oke iro and buba, to the Igbo lace blouse and George lappa, ending with the Igbo ceremonial costume of white otu-ogwu. This consisted of a cloth wound around her body beneath the armpits, leaving her shoulders bare. Precious coral beads adorned her neck, hair and ears. The outfit was to emphasise her position as first wife of the first son, and the mother of a son herself. Kehinde revelled in the impression she created” (*Kehinde*, 1994, p. 38).

The extensive use of indigenous words to describe Kehinde’s flamboyant appearance is aimed at mocking the main character’s clumsy efforts to pass herself off as a traditional subaltern woman. Emecheta ironically describes how Kehinde carries out her cultural practises by changing her clothes ten times “as rich men’s wives did in Nigeria, to advertise their wealth and boost the ego of the man of the house” (*Kehinde*, 1994, p. 37). Furthermore, the fact that she is the mother of a son makes her particularly proud, because in Nigerian culture it is considered a woman's prerogative to have a son, which strengthens a woman's position in the family. Kehinde dotes on her son Joshua, who enjoys many privileges and great importance in the family. She dismisses his rudeness as “the normal behaviour of a fourteen-year-old boy establishing his identity” (p. 3). Flora Nwapa believes that “[i]f you can educate a boy at an early age, he will grow up to appreciate women and to appreciate his wife” (Nwapa as cited in James, 1990, p. 114). She adds that “[a] woman who says she is oppressed and then has a son and treats him like a king, such a woman is perpetuating the problems we are complaining about” (p. 114).

The novel also deals with the question of solidarity among women. Emecheta expresses her disappointment with some Nigerian women who do not support each other and argues that half of the problem lies with the women since “they are so busy bitching about one another that the men say the women are acting just as expected. If we as women don’t put one another down, things should work out better” (Emecheta as cited in James, 1990, p. 36). Emecheta’s frustration with Nigerian women mentioned above is expressed in Kehinde’s initial views, which are largely informed by patriarchal discourse. To this end, the author introduces another woman from the same culture, Mary Elikwu, who serves as a perfect counterpart to Kehinde. Kehinde treats Mary Elikwu, who left her husband because he beat her, rather contemptuously. She does not believe that domestic violence should be grounds for divorce and considers her compatriot “a woman who refused to work at her marriage” (*Kehinde*, 1994, p. 39). Alluding to this case, the author also sharply criticises those women who “in their ignorance

pass judgment on their sisters” (*Kehinde*, 1994, p. 132). This attitude is obviously informed by phallogocentric considerations that lead the main character to live her life within the framework of patriarchy, as she feels incomplete without a man and conforms to the stereotype of a traditional subaltern woman. Talking to Moriammo about Mary Elikwu’s case, Kehinde explains that “some women choose a life like that to prove how tough they can be” (p. 11). She despises women who achieve self-realisation at the cost of giving up their private lives.

Kehinde’s unsympathetic attitude towards her female compatriots is due to the influence of her native culture, which preaches to her patriarchal ethics and values. In some cases, Kehinde’s self leans too much towards her Nigerian roots, confirming the fact that the source of her moral inclinations is cultural. For this reason, she regards Mary Elikwu as “a fallen woman who has no sense of decorum” (*Kehinde*, 1994, p. 38). Mary Elikwu is described as a liberated woman in contrast to Kehinde. As an educated and self-confident woman, she frees herself from the shackles of stereotypical gender roles that push her into the position of a submissive subaltern. She is aware that in her culture “a woman who leaves her marriage is always marginalised” (p. 39). Moreover, in defiance of the traditional norms of her society, she refuses to use her husband’s name, which surprises Kehinde because, in her culture Nigerian women “dying for the title, even professors or doctors or heads of companies still call themselves ‘Professor (Mrs)’ or ‘Dr (Mrs)’” (p. 39). Therefore, Kehinde sees herself in a more favourable position, yet does not give up wondering “how Mary Elikwu coped on her own” (p. 39).

Paradoxically, although Kehinde practises Nigerian culture in England, it never occurs to her to return to Nigeria. She feels that they are doing well in London and have no reason to return to their own country. Unable to comprehend Albert’s decision to leave England, she inwardly blames his sisters who try to influence their marriage through letters and newspapers reporting on the Nigerian oil boom. Albert and the children subsequently leave England for good and settle in Nigeria. Overwhelmed by the feeling of loneliness and longing for her children, Kehinde realises that the only way to put an end to her ‘half-person’ situation is to join her family in Nigeria. The great binary between Kehinde’s self and the other comes to the fore when she ruthlessly cuts her ties with England by quitting her well-paid job, which she explains with the usual reason for immigrants: “I never intended to settle here permanently” (*Kehinde*, 1994, p. 62). Before leaving her favourable position in England to join her family in Nigeria, Kehinde refuses to



properly consider her decision to leave, as well as her colleagues' warning that "jobs like [hers] are hard to come by" and that "there are men who can't wait to step into [her] shoes, with all the unemployment" (p. 62).

Kehinde's first epiphany occurs when her state of insecurity and helplessness causes her to ponder why she has found herself in the position of a "fallen woman" or "the streetwalker she had condemned when she was covered in furs and purring like a spoilt cat in Albert's Jaguar" (*Kehinde*, 1994, p. 61). She begins to see her own position as a mirror image of Mary Elikwu's. According to Muoneke (2006), Kehinde experiences "life in the ditch, similar to Adah's ordeal in the earlier novel, except that she has no children for whom to provide" (p. 66). She comes to understand better the plight of divorced women and widows like Mary Elikwu, who are ostracised by their own communities. This is aptly illustrated in the following episode:

"She stretched her hand out many times before she eventually had the courage to phone Mary Elikwu. She had no idea what she was going to talk to her about. Was she going to ask her what it meant to be rejected? She began to understand how widows feel, not only at the loss of their husbands but also their friends" (*Kehinde*, 1994, p. 61).

Kehinde's hopes of returning home as a respected 'been-to' woman are dashed, however, when she learns that while she was away Albert had the opportunity to 'reclaim his birthright' by taking another wife, a cultured university professor. Moreover, within two years Albert "[has] fathered a son and has another on the way" (*Kehinde*, 1994, p. 86). Kehinde, then, must confront the realities of her culture, where polygamy is still practised, and women are relegated to a subaltern position. When traditional Igbo values meet Western values, says Berrian (1996), "the result is often confusion and conflict within a person who must try to reconcile the different ways of life mandated by the two belief systems" (p. 177). This is particularly true of Kehinde's dual situation. Having spent most of her life in England, most of the Nigerian traditional norms and practises, including polygamy, have become completely foreign to her. After many years of contact with the host culture, Kehinde is aware of the values of Western society, where polygamy is considered a patriarchal instrument of oppression that subjugates women. Even her best friend Moriammo makes fun of her, saying, "it's lucky that Alby decided to go polygamous in Nigeria and not here in London. It would have been much worse for you here" (*Kehinde*, 1994, p. 101).

Kehinde draws particular lessons from what she experienced during her year-long stay in Nigeria, realising that her position as an unemployed older wife "[does] not stand a chance against Rike with her Lagos sophistication"

because “they [do] not play by the same rules” (*Kehinde*, 1994, p. 89). After experiencing contrasting situations in two different cultures, Kehinde becomes more determined to become a self-accomplished woman. In her opinion, the fact that Rike is a “young woman with a doctorate degree in literature”, who has a maid, a Peugeot and a son does not give her a respectable position in society, as she remains marginalised within her own culture (94). Thus, Kehinde’s initial perception of her tradition is deconstructed by her own words:

“Raising children is no longer enough. The saving grace of for us women is the big ‘E’ of education. This girl, Rike, doesn’t even have to live with us because her education has made her independent, yet she is content to be an African wife in an Igbo culture. How come we in England did not see all this? I think perhaps Mary Elikwu did” (*Kehinde*, 1994, p. 95).

Kehinde acknowledges that Mary Elikwu has “has foresight, going to college and having herself educated, after so many children” and the fact that “when women are married, they feel they have an advantage over a woman who is living by herself, even if the latter is a million times happier” (*Kehinde*, 1994, pp. 95, 101). This realisation echoes Emecheta’s belief that “marriage should not be the only career left to women; it should be one of the careers” (1982, p. 117). Therefore, for Kehinde, Mary’s thorny path to liberation through education must serve as a model for all women. The author portrays Kehinde and Mary Elikwu as a backlash against their patriarchal society. However, this does not mean that the author abjures marriage in general; on the contrary, in her works and interviews, Emecheta repeatedly emphasises that “[she] [writes] about women who try very hard to hold their family together until it becomes absolutely impossible. [She] [has] no sympathy for a woman who deserts her children, neither [does] [she] have sympathy for a woman who insists on staying in a marriage with a brute of a man, simply to be respectable” (1988, p. 175).

In light of her unpleasant experiences in Nigeria, Kehinde comes to terms with her position as a woman, wife and mother. She recognises that “there is no place for her in the family” because “the circle [has] closed in her absence and she [does] not have the strength to fight her way back in” (*Kehinde*, 1994, p. 91). She also acknowledges the fact that Albert never felt at home in England, whereas in Nigeria he has more “room to be a man” and “the kind of freedom he [has] longed for in England” (pp. 89, 117). Kehinde’s insight into Albert’s position in Nigeria is out of proportion to her own. Having experienced both cultures first-hand, she holds contradictory opinions that exacerbate her dichotomous position between the self and the other.

According to Bhabha, “the concept of cultural difference focuses on the problem of the ambivalence of cultural authority (1994, p. 50). In this respect, Kehinde’s double position arises from the struggle for supremacy, which Bhabha describes as “a cultural supremacy” that emerges “only at the moment of differentiation” (p. 51). Thus, the main character’s in-betweenness comes to the fore again, this time in Nigeria, complicating her already difficult situation. On the one hand, she considers “it [is] foolish to pine for a country where she would always be made to feel unwelcome”; on the other hand, she finds herself “relegated to the margins” in Nigeria and thus alienated from her own culture (*Kehinde*, 1994, pp. 96, 97). In the broadest sense, Kehinde’s struggle between the self and the other mirrors the situation of most Nigerian women living outside Nigeria. In line with this approach, Hawley (1996) suggests that these women “have taken root in the West but have maintained their ‘twin’ identity in their homeland” (p. 336). The author adds that the women are subject to “univocal declarations in the country of origin based on their sex and to univocal declarations in their new countries based on their nationality” (p. 336). Similarly, Emecheta’s Kehinde “falls somewhere ‘between’ Great Britain and Nigeria in [her] psychological and spiritual milieu” (p. 336).

After a year in the oppressive atmosphere of Nigerian life, Kehinde flees to England. Her “surge of elation” attunes her to the stimulating season of spring and anticipates a new beginning (*Kehinde*, 1994, p. 107). She feels reunited with a familiar environment where everything pleases her:

“At Heathrow, to Kehinde’s surprise, even the immigration officers were welcoming... Only a few hours before, still in Nigeria, she had thought the whole world was collapsing. Now she noticed that the trees the council had planted along the street were just beginning to bud. In a few days, they would burst into bloom, and it would be spring” (*Kehinde*, 1994, p. 107).

As Kehinde enters her London terraced house, she is greeted by Taiwo’s welcoming voice: “Home, sweet home!” (p. 108). Encouraged by this reunion, Kehinde removes the ‘For Sale’ sign with the loud declaration that “this house is not for sale... This house is mine” (p. 108). Kehinde’s claim to her London house is the first step towards her conscious acculturation in the host country. This act also paves the way for her self-realisation as a woman and as an individual. To this end, she fully realises her potential and obtains a degree in sociology. Emecheta, who has also achieved remarkable success through her personal efforts, strongly advocates the role of education in women’s self-actualisation. She asserts that education helps women to educate a generation and that “if one educates a woman, one educates a

community, whereas if one educates a man, one educates a man" (Emecheta, 1988, p. 175).

### **Conclusion**

*Kehinde* can be considered a true sociological account of the female perspective on the position of a Nigerian woman. Emecheta (1988) explores the social implications of "being a woman and African born through an African woman's eyes" (p. 175). Within this framework, the author is primarily concerned with illuminating the position of a subaltern woman who rediscovers her culture with the perception of what has been and can no longer identify her new self with it. It is worth noting that the been-toism employed by Emecheta helps to highlight the vast difference between a person who has been to another place and a person who has never been exposed to another culture. In this respect, Kehinde's visit to Nigeria and her subsequent return to Britain can be seen as a journey of self-discovery or self-search through which the Nigerian subaltern woman forms a new social space within the host culture. Kehinde's status as a self-made woman is in line with the dynamic idea of African womanhood, which is characterised by positive attributes such as esteem, liberation, and the ultimate self-realisation of women. Kehinde affirms these qualities by asserting that "claiming my right does not make me less of a mother, not less of a woman. If anything it makes me, more human" (*Kehinde*, 1994, p. 141). This closure confirms Bhabha's view that the self and the other merge to articulate the cultural difference of the new individual self. By accommodating both cultures within her new self, Kehinde, as a subaltern woman, creates her own space from which she enunciates her empowerment.

*Kehinde* is a contemporary portrayal of a Nigerian subaltern woman, in which Emecheta gives a first-hand account of the experiences of the eponymous character, who undergoes significant changes as a result of exposure to two different cultures. Marginalised in her own country, she seizes the opportunity to live an independent and respectable life in England. In this respect, her self-awareness is crucial to her self-discovery, through which she moves from a state of powerlessness to one of self-realisation. The theme of the journey from England to Nigeria and back represents the emancipation of the subaltern woman. With the help of education, which contributes to her self-realisation, she finally develops into an independent woman. Owing to this new attitude, the subaltern woman forms a synthesis of native and host culture and appropriates only those values that contribute to the improvement of her status in society.

## REFERENCES

- BHABHA, H. K. (1994), *The Location of Culture*, London: Routledge.
- BERRIAN, B. F. (1996), Her Ancestor's Voice: The Ibeji Transcendence of Duality in Buchi Emecheta's *Kehinde*, In Marie Umeh (Ed.) *Emerging Perspectives on Buchi Emecheta* (pp. 169-184), New Jersey: Africa World Press.
- DARDER, A., & Griffiths, T. G. (2018), Revisiting "Can the subaltern speak?": introduction, *Qualitative Research Journal*, 18.2, 82-88.
- DAWSON, A. (2010), *Mongrel Nation: Diasporic Culture and the Making of Postcolonial Britain*, Ann Arbor: Michigan UP.
- EMECHETA, B. (1982), A Nigerian writer living in London, *Kunapipi*, 4.1, 11. Retrieved from <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1131&context=kunapipi>
- EMECHETA, B. (1988), Feminism with Small 'F', In Kirsten Holst Peterson (Ed.) *Criticism and Ideology: Second African Writers' Conference* (pp. 173-185), Uppsala: Scandinavian Institute of African Studies.
- EMECHETA, B. (1994), *Kehinde*, London: Heinemann.
- HAWLEY, J. C. (1996), Coming to Terms: Buchi Emecheta's *Kehinde* and the Birth of a 'Nation', In Marie Umeh (Ed.) *Emerging Perspectives on Buchi Emecheta* (pp. 333-348), New Jersey: Africa World Press.
- JAMES, A. (1990), *Their Own Voices: African Women Writers Talk*, London: Heinemann.
- MAGGIO, J. (2007), *Can the subaltern be heard? Political theory, translation, representation, and Gayatri Chakravorty Spivak*. *Alternatives*, 32.4, 419-443.
- MUONEKE, R. (2006), Migration, Transformation, and Identity Formation in Buchi Emecheta's *In the Ditch and Kehinde*, *Middle Passages and the Healing Place of History: Migration and Identity in Black Women's Literature*, 52-75.
- LIBIN, M. (2003), Can the subaltern be heard? Response and responsibility in South Africa's human spirit, *Textual Practice*, 17.1, 119-140.
- MOHAN, M. V. (2017), Gender Performativity in Buchi Emecheta's *Kehinde*, *Journal of Research in Humanities and Social Sciences*, 5.2, 84-88.
- OGUNYEMI, C. O. (1996), *Africa wo/man palava: The Nigerian novel by women*, University of Chicago Press.

EXPOSURE TO ANOTHER CULTURE: SHAPING THE SELF OF THE SUBALTERN IN BUCHI  
EMECHETA'S KEHINDE

- PRAKASH, G. (1992), Can the 'subaltern' ride? A reply to O'Hanlon and Washbrook, *Comparative Studies in Society and History*, 34.1, 168-184.
- SAFFARI, S. (2016), Can the subaltern be heard? Knowledge production, representation, and responsibility in international development, *Transcience Journal*, 7.1, 36-46.
- SPIVAK, G. C. (1987), Can the subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.) *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 294-308), Chicago: University of Illinois Press.
- UMEH, M. A. (1996), (En) Gendering African Womanhood: Locating Sexual Politics in Igbo Society and Across Boundaries, In Marie Umeh (Ed.) *Emerging Perspectives on Buchi Emecheta* (pp. xxiii-xlii), New Jersey: Africa World Press.



## İTALYANCA ÜNLEMLERİN SÖZCÜK TÜRÜ OLARAK DİLBİLİMSEL ÖZELLİKLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

*A Review on the Linguistic Features of Italian Interjections  
as Parts of Speech*

**Sadriye GÜNEŞ\***

**ÖZ:** Ünlemler insanoğlunun duygularını, isteklerini ve dürtülerini ifade etmeye yarayan ve her dilde var olan evrensel bir kategoridir. Sesbirimsel oluşumlarının özgünlüğü, anlamsal-dilbilimsel özellikleri ve belirli bir iletişim işlevi ile dilde dikkat çeken ünlemlerin dilbilimsel incelemesi tarihsel olarak ele alındığında bu birimlerin çok tartışılan, göz ardı edilen, haklarında karar verilemeyen bir kategori olduğu görülmektedir. Tümce-söz, sesçil gösterge ya da sembol olarak nitelenen ünlemlerin dildeki konumlarına ilişkin sorunsal dilin kökeni teorileri ile yakından ilgili olduğu; daha büyük bir sözcük türü sınıfına dâhil etme veya onlara bağımsız bir sözcük türü statüsü kazandırma yönünde iki eğilimin var olduğu görülmüştür. Dilbilimde insan merkezli araştırmalarının artmasıyla birlikte ünlemler de iletişim, konuşma dilinin sözdizimi, çeviri ve yabancı dil öğretimi açısından incelenmeye başlamıştır. Önemleri nedeniyle bu çalışmada genel olarak ünlemlerin tanımları, dilbilimde inceleme tarihçesi, dildeki konumları ve sözcük türleri açısından değerlendirmeleri ele alınmaktadır. Özel olarak da İtalyancada dokuzuncu sözcük türü olarak tanımlanan ünlemler grubuna dâhil edilen dil birimleri, İtalyanca ünlemlerin sesbilimsel, biçimbilimsel, sözdizimsel ve anlamsal özellikleri, sınıflandırılması, ünlem oluşturma kaynakları ve kullanımları ele alınmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ünlemler, İtalyanca, sesçil gösterge, tümce-söz

**ABSTRACT:** Interjections are a universal category present in every language, serving to express human emotions, desires, and impulses. When the linguistic analysis of interjections that draw attention in language with their uniqueness in phonetic formations, semantic-grammatical features, and specific communicative functions is handled with a historical perspective it can be observed that these units are a highly debated, overlooked, and undecidable category. The problematic nature of the position of interjections, which are characterized as sentence-words, phonetic indicators, or symbols in language, is closely related to theories about the origin of language. It has been observed that there are two

\* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İstanbul, sadriye.gunes@istanbul.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1056-0664



**Geliş Tarihi / Received: 30.04.2023**  
**Kabul Tarihi / Accepted: 30.06.2023**  
**Yayın Tarihi / Published: 31.01.2024**




tendencies regarding interjections: inclinations to include them in a larger word class or to grant them an independent word class status. With the increase of human-centered research in linguistics, interjections have also started to be studied in terms of communication, the syntax of spoken language, translation, and foreign language teaching. Due to their significance, this study generally focuses on the definitions of interjections, the history of their examination in linguistics, their positions in language, and evaluations from the perspective of word classes. Specifically, this study examines linguistic units that are included in the category of interjections defined as the ninth word class in Italian. It focuses on the phonetic, morphological, syntactic, and semantic features of Italian interjections, their classification, sources of interjection formation, and their usage.

**Keywords:** Interjections, Italian, phonetic sign, sentence-word

**Cite as / Atf:** GÜNEŞ, S. (2024). İtalyanca Ünlemlerin Sözcük Türü Olarak Dilbilimsel Özellikleri Üzerine Bir İnceleme. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 14(27), 97-113. <https://doi.org/10.33207/trkede.1290336>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes

<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

### Giriş

Ünlemler insanoğlunun duygularını, isteklerini ve dürtülerini ifade etmeye yarayan ve her dilde var olan evrensel bir kategoridir. Sesbirimsel oluşumlarının özgünlüğü, anlamsal-dilbilgisel biçimi ve belirli bir iletişim işlevi ile dilde dikkat çeken ünlemlerin dilbilimsel incelemesi tarihsel olarak ele alındığında bu birimlerin çok tartışılan, göz ardı edilen, haklarında karar verilemeyen bir kategori olduğu görülmektedir. Alanyazın incelendiğinde, tümce-söz, sesçil gösterge ya da sembol olarak nitelenen ünlemlerin dildeki konumlarına ilişkin sorunsalın dilin kökeni teorileri ile yakından ilgili olduğu; daha büyük bir sözcük türü sınıfına dâhil etme veya onlara bağımsız bir sözcük türü statüsü kazandırma yönünde iki eğilimin var olduğu; ünlemler grubuna hangi dil öğelerinin dâhil edilmesi gerektiği konularının tartışıldığı görülmektedir.

Genel olarak dilde çevresel konumda görünseler ve diğer sözcük türleri kadar incelenmemiş olsalar da ünlemlerin dil sisteminin bir parçası oldukları (Dovetto, 2012: 92) ve dikkate alınmamalarının bir hata (De Mauro, 2008: 158) olduğu görüşü yaygın olarak ifade edilmiştir. Dilbilimde insan merkezli araştırmalarının artmasıyla birlikte ünlemler de iletişim, konuşma dilinin sözdizimi, çeviri ve yabancı dil öğretimi açısından incelenmeye başlamıştır.

Önemleri nedeniyle bu çalışmada genel olarak ünlemlerin tanımları, dilbilimde inceleme tarihçesi, dildeki konumları ve sözcük türleri açısından değerlendirmeleri; ünlemler grubuna dâhil edilen dil birimleri ele alınmaktadır. Özel olarak da İtalyancada dokuzuncu sözcük türü olarak tanımlanan ünlemlerin sesbilimsel, biçimbilimsel, sözdizimsel ve anlamsal özellikleri, oluşturma kaynakları, sınıflandırılması, kullanımları ele alınmaktadır.

### 1. Ünlem Kavramına İlişkin Tanımlar

Birçok dilde ünlemlere ilişkin çok sayıda tanıma rastlamak mümkündür. Bu tanımlardan bazılarına aşağıda değinilmektedir.

Her dilde nesnel dünyayı yansıtan düşünceleri ifade etme sisteminin yanında, duyguları ifade etme araçlarından biri de ünlemlerdir (Galkina-Fedoruk vd., 1958: 397). Ünlemler, insanoğlunun duygularını, öznel-duygusal tepkilerini ve isteklerini doğrudan ifade etme işlevi gören evrensel dil birimleridir. Sesbirimsel oluşumlarının özgünlüğü, anlamsal-dilbilgisel biçimleri ve belirli bir iletişim işlevleri ile dilde dikkat çekerler (Parsiyeva, 2010: 3).

Ünlemler, bir olay ya da durum karşısında ani bir tepki olarak ortaya çıkan sevinç, acı, üzüntü, şaşkınlık, korku, kızgınlık, öfke, tehdit, küçümseme, sabırsızlık, teşvik, cesaretlendirme, hayal kırıklığı vb. gibi duyguları yansıtan sözcüklerdir (Dardano ve Trifone, 1995: 432); bir kimsenin duygularını, ruhsal durumlarını anlatan ya da emir, selamlama, rica, yalvarış ifade etmeye yarayan bir sözcük veya sözcük grubu olarak tanımlanır (Savigliano, 2013: 337).

Ünlemler, duyguları, istekleri, itkileri ve dürtüleri doğrudan ve kısa bir şekilde ifade etmeye yarayan, ancak bunları adlandırmayan sözcük sınıfıdır. Özünde bir kimsenin yaşadığı ruhsal durumu ifade eder, ancak aynı zamanda o kimsenin ait olduğu toplumun dilinde genel kabul görmüş duygu ifadeleri olarak bilinir. Diğer sözcük türlerinden farklı olarak sözcüksel anlam taşımaz, ancak tonlamaya göre anlam ifade ederler (Galkina-Fedoruk vd., 1958: 397).

Vardar (2002: 206), ünlemi “*konuşucunun duygusal bir tepkisini dile getiren, korku, sevinç, şaşkınlık, acıma anlatan, çağrı, buyruk, yasaklama vb. belirten ve tek başına tümce oluşturabilen sözcük*” olarak tanımlamıştır.

İtalyancada *ünlem* kavramı, araya ekleme anlamı taşıyan Latince *intericere* (*inter* ve *iacere*) fiilinden türemiş *interiezione* terimiyle ifade edilir. Bu terimle, içerisinde buldukları tümcenin diğer öğeleriyle hiçbir sözdizimsel bağı olmayan, tek başına da bir tümce oluşturabilen dil birimleri ifade edilir (Dardano ve Trifone, 1995: 432).

Dardano ve Trifone (1995: 432), Serianni vd. (2000: 258) İtalyancada *interiezione* teriminin *esclamazione* terimiyle eşanlamlı olduğunu belirtmişlerdir, ancak Savigliano (2013: 338) iki terim arasındaki farka dikkat çekerek *esclamazione* terimini bir duygu, ruhsal bir durum, emir ya da

azarlama ifade eden, ancak sözdizimsel olarak birbirleriyle bağlantılı sözcükler içeren ünlem tümcesi olarak ele almaktadır.

Yukarıda yer alan tanımlarda ünlemlerin anlamsal ve sözdizimsel yönleri vurgulanmıştır. Ünlemlere ilişkin tanımlar sonraki başlıklarda yer alan bilgilerle genişletilebilir.

## 2. Ünlemlerin Dilbilimsel İncelemesi

Ünlemler konusunda var olan çelişkili yorumlar, çözülmemiş ve tartışmalı konular nedeniyle bu dil birimleri uzun bir süre boyunca az incelenmiş, hatta bazen bilimsel araştırmaların tamamen kapsamı dışında kalmıştır. Bu nedenle de dilbilimin çevresinde yer almış unsurlardır (Parsiyeva, 2010: 3).

Yapısalcı dilbilimden insan merkezli paradigmaya doğru gerçekleşen geçişle birlikte, araştırmaların odağı da dilin bir sistem olarak analizinden dil kullanımlarının analizine doğru kaymıştır. Bunun sonucunda dilbilimde sözcük türleri içerisinde en az incelenen ve en çok tartışılan sözcük türü ve aynı zamanda herhangi bir toplumun özgün sözlü iletişim süreçlerinde zorunlu evrensel yapılar olan ünlemlere karşı duyulan ilgi son yıllarda artmıştır (Shkapenko, 2017: 3).

1990'lı yıllarda ünlemlerin “ezeli” kuramsal sorunlarını yeni bir şekilde ortaya koyup çözmeyi amaçlayan çok sayıda çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar, ünlemlerin dildeki yeri, biçimbilimsel ve sözdizimsel olarak gruplandırılması, sınıflandırma ilkelerini ve ünlem birimlerini belirleme vb. konular üzerinde gerçekleştirilmiştir.

Ünlemlerin dilbilimsel değerlendirilmesinin tartışmalı üç ana konu çerçevesinde yapıldığı Shkapenko tarafından belirtilmiştir. Birincisi, ünlemlerin dil içerisindeki yeri; ikincisi, sözcük türü açısından ünlemlerin bağımsız bir sözcük türü olup olmadıkları; üçüncüsü, ünlemler grubuna hangi dil birimlerin dâhil edildiği ve bu dil birimlerin hangi ölçütlere göre bu gruba dâhil edilmesi gerektiği konusudur (Shkapenko 2016: 141). Ünlemlerin üç ana konu çerçevesinde yapılan dilbilimsel değerlendirilmesi sırasıyla aşağıdaki alt başlıklarda ele alınmıştır.

### 2.1. Ünlemlerin Dildeki Konumlarına İlişkin Görüşler

Ünlemlerin dildeki konumlarına ilişkin sorunsal dilin kökeni teorileri ile yakından ilgilidir. Bu teoriler arasında ünlemleri insanoğlunun içsel zihinsel durumlarını yansıtan ilk özgün sesler olarak gören anlayışlar öne çıkar. Dillerin kökeni üzerine yazdığı bir incelemesinde J. J. Rousseau (1712-1778), “*insanın çıkardığı ilk seslere neden olan şey tutkuları*” ifadesini

kullanmıştır. Dilin kökenine ilişkin *yansıma varsayımı* ile birlikte Rousseau'nun *duygusal teorisi* de 19-20. yüzyıllarda kendine özgü bir şekilde gelişme kaydederek *ünlemler varsayımı* (pooh-pooh hypothesis) olarak anılmaya başlamıştır (Budagov, 2002: 410-411).

Alman dil tarihi araştırmacısı Paul (1960: 218), ünlemleri bir duygu durumu nedeniyle insanın istemsiz çıkardığı sesler olarak nitelendirmiştir. Kudryavskiy'e (1867–1920) göre ünlemler insanoğlunun kendine özgü *ilk sözcükleri* olmuş, bunlarda ses ve anlam ayrılmaz bir şekilde var olmuş, daha sonraları eklemli dilin oluşması ve ünlemlerin sözcüklere dönüşümü ile birlikte ses ve anlam birbirinden ayrılmıştır (Budagov, 2002: 411).

Potebnya'ya (1976: 14) göre, ilk anlamlı sözcükler ünlemlerden ortaya çıkmıştır, ki burada ünlemlerden, insan atalarının duygularını ifade ederken istem dışı çıkardıkları sesler anlaşılmalıdır; bir ünlem, kendisine yöneltilen düşüncenin etkisiyle söze dönüşür. Alman psikolog W. Wundt, ünlemleri “*doğal seslerin donmuş kalıntıları*” ve dilin kaynağı olarak adlandırmıştır (Shkapenko, 2016: 141).

Ünlemleri, dilin doğuşunun başlangıcı olarak görme fikrinin birçok bilim insanı tarafından desteklendiği görülmektedir.

## 2.2. Sözcük Türleri Açısından Ünlemler

Geleneksel dilbilgisinde sözcükler eskiden beri anlam ve görev açısından türlere ayrılır. Bu bağlamda ünlemlerin ayrı bir sözcük türü olarak incelenip incelenemeyeceği, dilbilimsel betimlemelerde bir sonraki tartışmalı konudur. Konuya ilişkin ilk yaklaşımlar eski Yunanca ve Latince gramer kitaplarında yer almıştır. Dilbilgisi tarihçileri, sözcük türü açısından ünlemlere ilişkin yaklaşımlardaki farklılıkları kısmen dilbilimcilerin sözcük türlerinin sayısını büyüdü sekiz sayısına indirgeme arzusuna bağlar (Shkapenko, 2016: 143).

Eski Yunanca dilbilgisi geleneklerinde ünlemler bağımsız bir sözcük türü sayılmamıştır. İlk olarak Dionysius Thrax (MÖ 1. yy.) *Tékhnē grammatikē* (Dilbilgisi Sanatı) kitabında ünlemlere dikkat çekmiş ve bunları zarfları konu alan bölüme dâhil etmiştir. Günümüze kadar ulaşan ve ünlemlerin sözcük türü olarak ele alındığı bilinen ilk kaynak Quintilianus'un *Institutio oratoria* (Hitabet Eğitimi; MS 1. yy.) eseridir (Cignetti, 2010: 671).

Geç Latin döneminde ünlemlerin bağımsız sözcük türü olarak tanımlandığı eserler arasında 4. yy. Elio Donato'un *Ars grammatica* (Dilbilgisi Sanatı) ve 5-6. yy. Prisciano'nun *Institutiones grammaticae* (Dilbilgisi Kuralları) yapıtları gösterilir. Hümanizm dönemi dilbilgisi yazımında konuya ilişkin belirli bir çelişki kaydedilir, şöyle ki ünlemler

Leon Battista Alberti (1406-1472) gibi isimler için bağımsız bir sözcük türü iken, Giovanni Francesco Fortunio (1470-1517) ve Pietro Bembo (1470-1547) gibi isimler tarafından sözcük türü sayılmayıp zarflar sınıfına dâhil edilmiştir. 16. yy. sonundan itibaren ünlemler İtalyanca dilbilgisinde kalıcı olarak sözcük türleri arasına dâhil edilmiştir (Cignetti, 2010: 671).

Ünlemleri daha büyük bir sözcük türü sınıfına dâhil etme veya onlara bağımsız bir sözcük türü statüsü kazandırma yönünde bu iki eğilim, aynı zamanda Orta Çağ teorilerine de özgüydü. Böylece bazı dil bilginleri ünlemleri fiiller ve ortaçlar sınıfına dâhil etmiş ve bu sınıflandırmanın gerekçesi olarak ünlemlerin zihinsel durumları temsil etme işlevlerini öne sürmüşlerdir. Diğer taraf ise ünlemleri bağımsız bir sözcük türü olarak ele almış, ancak aynı zamanda statülerinin “sözcük” statüsü olmadığını vurgulamıştır (Ameka, 1992: 102). Ameka, ünlemleri bir sözcük türü statüsünde görmeyi reddeden teorileri Türkçeye başlığı *Ünlemler: Sözün Evrensel Ancak Reddedilen Bir Parçası* olarak çevrilebilen makalesinde eleştirmiştir (Ameka, 1992: 104).

18. yüzyılda ve sonraki dönemlerde de ünlemlerin sözcük türü açısından incelemesinde birbirine karşıt iki yaklaşım belirlenebilir. Lomonosov, Shahmatov, Vinogradov, Germanovich, Wilmans ve Hirt gibi dilbilimcilerin benimsediği ve ünlemlerin bilimsel yorumlamasının temelini oluşturmuş olan birinci yaklaşıma göre duygu ifade eden sözcükler ve düşünce ifade eden sözcükler arasında katı bir ayırım yapılmaz. Ünlemler sözcük olarak ele alınır ve bunların bir sözcük türünde birleştiği kabul edilir; dilin genel sisteminden ayrı tutulmaz, yapı, işlevleri ve oluşumları açısından incelenir (Germanovich, 1966: 9; Sereda, 2013: 7). Bu yaklaşıma göre ünlemler işlev açısından diğer sözcük türlerine yaklaşıp.

Grech, Kudryavcev, Peshkovskiy, Müller gibi bilim insanlarının savunduğu ikinci yaklaşıma göre ünlemler sözcük değildir ve sözcük türleri arasında ele alınamaz. Müller’in ifadesiyle “*ünlemlerin sona erdiği yer, dilin başladığı yerdir*”. Ünlemler, eklemli dilin olgusu ve bilinçli söz üretme eylemi olarak görülmemekte; yapısal ve sözdizimsel özellikler açısından incelenmemekte, bazen de inceleme alanından tamamen çıkarılmaktadır (Germanovich, 1966: 9; Sereda, 2013: 7).

### 2.3. Ünlemler Grubuna Dâhil Edilen Dil Birimleri

İtalyancada sözcükler anlam ve görev açısından dokuz türe ayrılmıştır. Anlamsal-işlevsel açıdan bu sözcük türleri iki grup oluşturur: adlar, fiiller, sıfatlar, zarf, adılar türlerinin dâhil olduğu özerk, ya da bağımsız anlam ifade eden bir grup ve edatlar, bağlaçlar, artikel ve ünlem türlerini içeren

özerk olmayan ya da bağımsız anlam ifade etmeyen diğer grup. Sözcüğün hangi türle ilgili olduğu bir tek belirtiyeye göre değil, biçim, sözdizimi ve anlam açısından taşıdığı özelliklere göre belirlenir (Kononov, 1956: 59).

Ünlemler, diğer sözcük türleri alanlarından yeni oluşumlarla, insan konuşmasının yeni sesleriyle genişleyen canlı, üretken bir sözcük grubudur (Galkina-Fedoruk, 1964: 238). Adlar, eylemler, yansımalar, vb. de ünlem olarak kullanılabilir (Vardar, 2002: 206).

Doğadaki belirli seslerin ya da gürültülerin sesliler ve sessizlerle taklidi olan yansımalar (*voci onomatopeiche*) da ünlemler grubuna dâhil edilmektedir, örneğin; *tic-tac* (saat sesi), *din-don* (çan sesi), *patatrac* (düşen bir nesnenin çıkardığı ses), *ecci* (hapsırma sesi), *miao* (kedi miyavlaması), *bau-bau* (köpek havlaması) vb. Ancak yansımalar ve ünlemler arasında farklar var ve aynı sözcük türü olarak ele alınmaları tartışmalı bir konudur. Yansımaların sesçil şekilleri ünlemlerle benzerlik gösterir ancak doğaları açısından ünlemler ve yansımalar farklı sözcük türleridir (Galkina-Fedoruk vd., 1958: 397).

Asıl ünlemler dışında İtalyancada diğer sözcük türlerine ait birçok sözcüğün ve kalıplaşmış sözcük öbeklerinin ünlem olarak kullanıldığı görülmektedir.

### 3. İtalyanca Ünlemlerin Dilbilgisel Özellikleri

Ünlemler, insanın duygusal alanıyla ilgili evrensel dil ögesi olarak sıra dışı sesçil oluşumuyla, anlamsal ve biçimsel özellikleri ve dilde gördükleri işlevleriyle diğer dil birimlerinden farklı (Parsiyeva, 2010: 6); normalde sözlü dil ve yazılı dil arasındaki sınırlara yerleştirilmiş yaygın duygusal dilsel işlev eğilimli (Dovetto, 2012: 91); biçimsel açıdan “*dil sisteminde kısmen dâhil olmuş ya da hiç dâhil olmamış*” (De Mauro 2008, 153) bir kategoridir.

İtalyanca ünlemlerin ayırt edici özellikleri sesbilimsel, biçimbilimsel, sözdizimsel ve anlamsal özellikler şeklinde aşağıdaki alt başlıklarda ele alınmaktadır.

#### 3.1. İtalyanca Ünlemlerin Sesbilimsel Özellikleri

Ünlemlerin ayırt edici sesbilimsel özellikleri, sesbilgisel olarak bir anomali şeklinde ortaya çıkan sesletim veya sesçil jest tanımlarıyla açıklanmaktadır (Shkapenko, 2016: 143). Diğer dil göstergelerinden farklı olarak sesbilgisel açıdan çok çeşitlilik gösteren (Kartsevskiy, 1984: 128) ünlemler, üretildikleri dilin sesbilimsel repertuarına yabancı sesleri de

katmaları nedeniyle söz konusu dilin normlarından sapma olarak tanımlanabilir (Dovetto, 2012: 92).

Ünlem olarak kullanılan eklemli dile ait sözcükler ya da başka bir ifadeyle diğer sözcük türleri İtalyancanın sesbilgisel ve sesbilimsel sistemine uygun olarak kullanılır. Birincil ya da asıl ünlemlerde ise kısmen farklı bir sesbilgisel sistem görülür. Görülen bu sistem, yazılı dilde uzlaşımaya dayalı grafiksel aktarımlarla kısmen yansıtılabilir. Eklemli dile ait olmayan asıl ünlemler İtalyan sesbilgisi sisteminden farklı olarak tek veya iki heceden oluşmuştur, örneğin; *ah*, *ahi*, *ehm*, *uffa* vb. Ayrıca asıl ünlemler İtalyanca sesbilgisel repertuarına dâhil olmayan sesler de içerirler, örneğin; *öh* (onaylama ifadesi), *öh* (şaşıрма, kızgınlık ifadesi). Bu örneklerde *ö* sesi İtalyancaya özgü bir ses değildir. Ünlemlerde seslilerin uzunluğu ayırt edici özellik haline gelmektedir, örneğin *eh* ve *eeh* ünlemlerindeki (*e*) sesinin uzunluğu, bu iki ünlemin aynı tonlamaya sahip olmalarıyla birlikte, sırasıyla onaylama ve suskun, imalı bir tereddüt olarak açıklanabilir (Poggi, 1995: 413-414).

Asıl ünlemler gösterdikleri bazı sesbilgisel ve grafiksel özellikler nedeniyle ait oldukları dil sisteminin dışına çıkar. İtalyanca ünlemler sadece sessizlerden oluşabilir. Örnek olarak, birini çağırarak ya da dikkatini çekmek amacıyla kullanılan, ayrıca uyarı ve emir de ifade edebilen *ps*, *pst* ünlemleri, sessiz olmaya davet ya da uyarı niteliğinde olan *st*, *sst* ünlemleri gösterilebilir (Serianni vd., 2000: 262).

İtalyancada sesletimi olmayan *h* yazıbirimi gerek sonda (*eh*) gerekse ortada (*ahi*, *uhm*) birçok ünlemlerde yer alır. Çok nadir sesçil değeri olan *h* yazıbirimi yazılı dilde kullanılmadığı durumlarda ünlemlere *e* bağlacı ve *ai* artikelli edat ile karıştırılabilir. Özelliklerinden dolayı asıl ünlemler tek heceli ayırt edici bir gösterge durumuna gelmişlerdir. Anlatıma bağlı olarak bazı sesçil grafiksel kullanımlara örnekler şöyle gösterilebilir: sıkılma ifade eden *uff* ünlemine bir *f* daha eklenerek rahatsızlık vurgusu yapan *ufff* biçimi oluşturulabilir; hayranlık ifadesi olan *oh* ünlemine bir ya da daha fazla *h* ekleyerek anlamı yoğunlaştıran *ohhh* şekli; acı ifade eden *ah* ünlemine bir ya da daha fazla *a* eklenerek anlamı yoğunlaştıran *aah* şekli oluşturulabilir (Serianni vd., 2000: 259).

Sesbilgisel özellikleri açısından ele alındıklarında İtalyancadaki asıl ünlemlerin kolayca ayırt edilebildiği ve İtalyancaya özgü sesbilgisel kurallara uymadıkları belirtilebilir.



### 3.2. İtalyanca Ünlemlerin Biçimbilimsel Özellikleri

Geleneksel olarak İtalyancada ünlemler dokuzuncu ve pek de önemsenmeyen sözcük türü olarak kabul edilir (Dardano ve Trifone, 1995: 432); genellikle tek ya da iki heceli kısa sözcüksel biçimler ya da tümce söz olarak tanımlanır ve bu özelliklere göre sözcük olmayan ya da tek biçimbirim (mono morfem) olarak da adlandırılır (Dovetto, 2012: 90). Galkina-Fedoruk (1964: 238), ünlemleri canlı, üretken bir sözcük grubu olarak tanımlamıştır.

Ünlemler sesçil oluşumu, biçimbilimsel bütünlüğü ve kendine özgü anlatım güzelliği ile diğer sözcük türlerinden farklıdır. Sözcüksel ve dilbilgisel açıdan ünlemler nesnel anlam taşımadığı gibi cins, sayı, hal, zaman, kip, kişi, çekim ve sözcük oluşturmada kullanılan yapım ekleri gibi dilbilgisel unsurlar içermezler (Galkina-Fedoruk, 1964: 239).

Ünlemler birçok araştırmacı tarafından birincil ve ikincil olmak üzere iki gruba ayrılır. Bu ayrım temel alınarak birincil ya da asıl ünlemlerin genel olarak kapalı bir grup oluşturdukları ve evrim sürecinde değişime uğramadıkları; ikincil ya da ünlem olarak kullanılan diğer sözcük grubunun ise içeriğini yenileme yönünde önemli bir eğilim gösterdiği, bunun da genel olarak etkili anlatımda kullanılan sözcükler için geçerli olduğu ifade edilir (Shkapenko, 2016: 144).

### 3.3. İtalyanca Ünlemlerin Sözdizimsel Özellikleri

Diğer sözcüklerden farklı olarak ünlemlerin, içerisinde buldukları tümce ile hiçbir sözdizimsel bağlarının olmadığı, tek başına da bir tümce oluşturdukları; söylemin başına, içerisine ya da sonuna getirildiği belirtilebilir (Dardano ve Trifone, 1995: 432). Ünlem içeren tümcelere ünlem tümcesi adı verilir (Vardar, 2002: 206). Ünlemler, tümcenin içerisinde diğer unsurlarla bağlantısı olmadan, izole bir şekilde bulunabilir, ya da bir veya birkaç sözcükle tamamlanmış, bütünsel bir anlam ifade eden bir cümle değeri taşıyabilirler (Savigliano, 2013: 337).

Sözdizimsel özellikleri açısından ünlemler çoğunlukla bağımsız ifadeler olarak tanımlanırlar (Shkapenko, 2016: 143); sözdizimsel işlevleri açısından, tümce içerisinde bir tümce ögesi olarak yer almamaları ve tek başına bütünsel bir ifade oluşturmaları nedeniyle bir nevi özel bir tümce türü olarak nitelendirilirler (Galkina-Fedoruk, 1964: 239).

Ancak yapılan tanımlara rağmen bazı durumlarda İtalyanca asıl ünlemler tümce içerisinde nesne rolünde, sözcük türü açısından da isim olarak görülebilir. Örneğin Collodi'nin *Pinocchio* eserinden verilen "...cacciò un

lunghissimo *ohhh!* Di meraviglia...” (Serianni vd., 2000: 259) örneğinde görüldüğü üzere *ohhh!* ünlemi belirsiz *un* artikeli ile birlikte kullanılarak cümle içerisinde nesne durumundadır.

### 3.4. İtalyanca Ünlemlerin Anlambilimsel Özellikleri

Ünlemlerin sözcüksel anlamlarının olmadığı yönündeki görüş çok yaygındır, ancak ünlemler de sözcüksel anlam taşır. Ünlemler adlandırmaz, fakat duygu, istek, itki vb. ifade eder (Tihonov, 1981: 72-73). Ünlemler adlandırma işlevi görmeseler de “*toplum tarafından bilinen, farkında olunan anlamsal bir içeriğe sahiptirler. Başka bir deyişle, her ünlem kullanıldığı dil topluluğunda kesin belirli bir anlam taşır*” (Vinogradov, 2001: 610).

Belli bir anda hissedilen duygusal ve bilişsel-zihinsel durumların doğrudan ifadesi olarak ünlemlerin anlam eksikliğinden söz edilebilir, ancak kullanıldıkları tonlama, sesçil ve duygusal ifade özellikleri, motor-mimik hareketleri ve jestler ile birlikte, anlamsal yapıları oluşturulur (Shkapenko, 2016: 143).

Ünlemler bazen tamamen taban tabana zıt çok çeşitli, örneğin sevinç ve üzüntü, öfke ve hayranlık vb. duygular gibi, oldukça rengarenk bir duygu yelpazesini ifade etme özelliği taşır. Anlamları, kullanıldıkları dilsel bağlama ve konuşma durumuna, tonlamaya, jestlerin ve yüz ifadelerinin kullanımına göre belirlenir (Tihonov, 1981: 74). Ünlemler, anlamsal içerikten hemen hemen tümüyle yoksun olmalarına rağmen konuşanın vurgusuyla cümlenin anlamını etkiler (Dardano ve Trifone, 1995: 432).

Ünlemlerin anlamları tonlamayla, yazılı dilde doğru yazım kurallarıyla, söz konusu dilin konuşulduğu toplumun etnik kültürü ve tarihi ile yakından ilgilidir; belirgin ulusal özellikleri konuşucuların cinsiyeti ve yaşına, sosyokültürel etkenlere bağlı olarak dilde kullanım şekillerinde kendini gösterir; anlamsal içerikleri iletişimin bağlamı ve durumsallığına göre belirlenir (Parsiyeva, 2010: 6).

Asıl ya da birincil ünlemlerin gerek insanları gerek hayvanları harekete geçirme amaçlı kullanılan sinyal-sözcük olarak işlev gördükleri ve bunların uzlaşım durumuna gelmesi, insanoğlunun kısa ve kalıcı sinyal envanteri oluşturma eğilimini gösterir. Bu sinyaller, özellikle konuşma yetisinden yoksun hayvanlarla ya da dili yeni öğrenen küçük çocuklarla başarılı iletişim kurmayı sağlayabilmektedir (Shkapenko, 2016: 144).

İtalyancada asıl ünlemlere ve anlamlarına ilişkin şu örnekler verilebilir: sevinç veya sürpriz ifade eden *eh!*, *oh!*; acı ifadesi olan *ahi!*; dikkat çekmek için kullanılan *ehi!*, *ohi!*; tereddüt ifade eden *mah!*, *boh!*; hoşnutsuzluk,

üzgün olmayı ifade eden *ahimè!*, *ohimè!*; sıkıcı bir durumda kullanılan *uff!*; üşüme ifade eden *brr!*; küçümseme ifade eden *poh!* ve *puah!* ünlemleri. Örnekler çoğaltılabilir. Asıl ünlemlerden bazıları birden fazla anlam ifade edebilir. Tonlamaya ve kullanıldıkları bağlama göre *ah!* ünlemi yeni bir şey öğrenildiğini ya da bir beklentinin gerçekleşmesini anlatabilir; *eh!* ünlemi olumlu yanıt, onaylama ya da dikkat etmeye yönelik bir uyarı olarak yorumlanabilir. Yazılı veya sözlü metinlerde ünlem gibi kullanılan diğer sözcüklere göre asıl ünlemlerin anlamlarını çıkartmak daha zordur.

Ünlem gibi kullanılan adlar, fiiller, zarflar gibi sözcüklerin gerçek anlamlarını tamamen ya da kısmen yitirerek ünleme dönüştüklerinde ifade ettikleri anlamlar daha duygu yüklüdür, örneğin: emir ifade eden *bast!* (yeter!), *zitto!* (sus!), *finiscila!* (kes şunu!), *via!* (dışarı!), *forza!* (bastır!), *fuori!* (dışarı!), *avanti!* (ileri!) *presto!* (acele et!); teşvik, cesaretlendirme ya da ikna ifade eden *dai!* (hadi!), *su!* (yukarı!), *animo!* (daha canlı!), *andiamo!* (gidelim!), *coraggio!* (cesaret!); takdir, suçlama veya değerlendirme ifade eden *bravo!* (aferin!), *bene!* (güzel!), *male!* (kötü!), *giusto!* (doğru), *ottimo!* (mükemmel!), *sciocco!* (aptal!), *vergogna!* (utanç!); lanet okuma ya da küfür ifadeleri olarak *peccato!* (yazık!), *accidenti!* (lanet olsun!), *maledizione!* (lanet olsun!) ünlemleri gibi. *Ciao!* (hoşça kal!), *arrivederci!* (görüşmek üzere!), *buonanotte!* (iyi geceler!) gibi bazı selamlama ve vedalaşma sözleri, ya da nezaket, tebrik etmede kullanılan *auguri!* (tebrikler!), *evviva!* (yaşasın!), *viva!* (yaşasın!), *congratulationi!* (tebrikler!) gibi sözcükler, ya da iletişimde düzenleyici olarak kullanılan *senta!* (dinleyin!), *certo!* (elbette!), *scusi!* (affedersiniz!), *scusa!* (afedersin!), *pronto?* (alo?) gibi sözcükler de ünlem olarak nitelenir (Dardano ve Trifone, 1995: 433).

İtalyanca ünlemlerin ifade ettikleri anlamları daha ayrıntılı bir şekilde ele almak için kullanıldıkları bağlamlarda incelenmesi gerekmektedir.

#### 4. İtalyanca Ünlemlerin Sınıflandırılması

Farklı dillerde ünlemler farklı ölçütlere göre sınıflandırılır. İtalyanca ünlemler Poggi'nin (1995) modeline göre biçimbilimsel, edimbilimsel ve anlambilimsel ölçütlere göre ayrıntılı bir şekilde sınıflandırılmıştır.

Biçimbilimsel ve anlambilimsel bakış açısıyla ünlemler, tek anlamlı olan asıl ve çok anlamlı olan ünlem olarak kullanılan diğer sözcükler olmak üzere iki gruba ayrılır. Birinci gruptaki ünlemlerin bir veya daha fazla tümce-söz yorumu varken, ikinci gruptakiler, aralarında genellikle anlamsal bir bağlantı bulunan hem tümce-söz olarak bir yoruma hem de eklemli dilde bir yoruma sahiptirler (Pagliaro, 2018: 65).

Kökenleri ve biçimleri açısından ünlemler birincil ve ikincil ünlemler olmak üzere iki gruba ayrılır. Birincil olanlar asıl ya da eklemli dile ait olmayan, ikincil ya da türemiş olanlar ise eklemli dilin öğelerinden oluşan veya bunlardan türetilen ünlemlerdir. Deyimsel ünlemler ya da tümce-söz haline gelmiş deyimler, türemiş tek anlamlı ünlemler grubuna girer, çünkü içerdikleri sözcükler ya da sözcük öbekleri deyimleşmiş ve kalıplaşmıştır, bu nedenle tümce söz halindedir ve tek anlamlıdır (Pagliaro, 2018: 65).

Biçimleri temel alınarak İtalyanca ünlemler, doğrudan doğruya ünlem olarak kullanılan sözcükler, ünlem gibi kullanılan sözcükler, ünlem olarak kullanılan deyimler ve yansıma sözcükleri olmak üzere üç grupta şu şekilde sınıflandırılır:

a. **asıl** veya gerçek ünlemler (**interiezioni proprie**): doğrudan doğruya ve her zaman ünlem olarak kullanılan, başka hiçbir görevi bulunmayan, biçimi değişmeyen, sözcüklerdir. Örneğin, *ah!*, *eh!*, *oh!*, *ahi!*, *ehi!*, *ohi!*, *mah!*, *urrà!*, *ahimè!*, *ohimè!* vb.

b. **ünlem gibi kullanılan sözcükler (interiezioni improprie)**: adlar, sıfatlar, zarflar, fiiller gibi diğer sözcük türlerine ait olan, ancak ünlem olarak kullanılan sözcüklerdir. Bunlar ünlem olmadıkları halde vurgu ve tonlamayla ünlem değeri kazanabilirler, örneğin: *coraggio!*, *peccato!*, *animo!*, *bravo!*, *giusto!*, *zitto!*, *bene!*, *presto!*, *via!*, *fuori!*, *evviva!*, *viva!*, *basta!*, *accidenti!*, *forza!*, *ottimo!*, *sciocco!*, *scusa!*, *andiamo!*, *certo!*, *avanti!* vb.

c. **ünlem nitelikli kalıplaşmış sözcük öbekleri (locuzioni interietive o esclamative)**: dilek, buyruk, dua vb. gibi anlamlar taşıyan tüm sözcük öbekleri, kısa tümceler, deyimler de ünlem olarak görev yapabilir, örneğin: *Dio mio!* (Allahım!), *per amor del cielo!* (Allah aşkına!), *povero me!* (zavallı ben!), *per carità!* (insaf!), *Dio ce ne liberi!* (Allah bizi kurtarsın!) vb. (Dardano, Trifone, 1995: 433; Savigliano, 2013: 338).

Bu üç gruba ek olarak İtalyancaya başka dillerden geçen ünlemler gösterilebilir. Yabancı dilden alıntılanmış ünlemlere bazı örnekler şöyledir: Fransızca ve İngilizce aracılığıyla Rusçadan alıntılanmış olan sevinç ve coşku ifade eden *urrah* ya da *hurra* (Serianni vd., 2000: 259); coşku, şaşkınlık veya hayranlık ifade eden İngilizce kökenli *wow* (Zingarelli, 1996: 2016); özür dileme için kullanılan Fransızca kökenli *pardon* (Zingarelli, 1996: 1243); telefon konuşmalarında kullanılan Fransızca kökenli *allo* (Zingarelli, 1996: 70) vb. ünlemler.

Bu çalışmanın kapsamı nedeniyle İtalyanca ünlemlerin edimbilimsel ve ayrıntılı anlambilimsel sınıflandırılması bir başka çalışmada incelenmesi planlanmaktadır.

### 5. İtalyanca Ünlemlerin Kullanımı

Ünlemler, insan ruhunun hareketliliğini kısa bir ifadeye sığdırabildiklerinden dolayı, özellikle konuşma dilinde yaygın, yazı dilinde ise daha nadir olarak kullanılır. Konuşma dilinde sesin modülasyonuna ve telaffuz edildikleri bağlama bağlı olarak oldukça değişken anlamlar alırlar (Dardano ve Trifone, 1995: 432). Dolaysız anlatım sağlamaları ve genelde konuşma dilini taklit etme yönelimleri nedeniyle ünlemler, tiyatro metinleri, diyalog içeren anlatımlarda, çizgi romanlarda ya da kişisel mektuplar gibi gayriresmî yazılı üretimlerde, *chat*, *sms* vb. gibi yeni medya yazılarında da çok sık kullanılır (Dovetto, 2012: 93).

Ünlemlerin söylem yapısına yerleşimi duygusal, düzenleyici ve göndergesel işlevlerine bağlı olarak gerçekleşir. Çoğunlukla duygusal olduğu kadar düzenleyici işlevle giriş bölümlerde bulunurlar, ancak söylem içerisinde de göndergesel içeriklerin ifadesi esnasında duygusal bir duraklama ya da ifade edilen duygusal bir içeriğin girişi olarak bulunurlar (Dovetto, 2012: 92). Ünlemlerin diyaloglarda kullanımı yaygındır, nadiren de olsa diyalog içermeyen söylemlerde ise dolaylı olarak aktarımları İtalyancada artikel kullanılarak yapılır. Örneğin, “in un *oh!*”, “con un *ahh?*” (Serianni vd., 2000: 258).

Ünlemlerin edebî eserlerde kullanımına ilişkin çok sayıda örnek gösterilebilir. İlginç bir örnek olarak Raymond Queneau'nun 1947 yılında kaleme aldığı, Türkçeye *Biçem Ahşturmaları* başlığıyla çevrilen *Exercices de style* adlı eseri gösterilebilir. Eserde, aynı kısa hikâyeye muhteşem bir sözcük oyunu ile şiirden felsefeye, telgrafik dil, İngilizce, çeşitli söz sanatları, ünlemler vb. unsurlarla 99 farklı üslupla anlatılmıştır. Eserin konusu, yoğun trafiğin olduğu bir saatte yirmi altı yaşlarında bir adamın dolu bir otobüse binip oturmasıyla başlayan hikâyedir. 97. sırada yer alan varyant sadece ünlemler kullanılarak yazılmıştır. Fransızca özgün metin şu şekildedir: “*Psst! Heu! Ah! Oh! Hum! Ah! Ouf! Eh! Tiens! Oh! Peuh! Pouah! Oüi! Hou! Aïe! Eh! Hein! Heu! Pfuitt! Tiens! Eh! Peuh! Oh! Heu! Bon!*” (Queneau, 2008: 47).

Eser İtalyancaya *Esercizi di stile* başlığıyla Umberto Eco tarafından çevrilmiştir. Ünlemlerle anlatılan versiyonun İtalyancaya çevirisi şu şekilde yapılmıştır: “*Psst! Ehi! Ah! Oh! Hum! Ouf! Eh! Toh! Puah! Ahia! Ouch! Ellalla! Pffui! No! Si? Boh! Beh? Ciumbia! Urca! Ma va! Che?! Acchio!*

*Te possino! Non dire! Vabbé! Bravo! Ma no!”* (Queneau, 2008: 47). Verilen bu örnekten Queneau'nun ünlemleri sözcük oyunu şeklinde kullandığı, Eco'nun da bunları İtalyancaya çevirirken aynı biçemi korumaya çalıştığı görülmektedir.

Genel olarak ünlemlerin edebî metinlerde kullanıldıklarında anlatım güzelliği sağladıkları, kahramanların etnik kültürel özelliklerini belirlemede önemli işlevler gördükleri, amaçlara uygun bir şekilde seçildiklerinde başarılı bir kültürlerarası iletişim sağladıkları söylenebilir (Parsiyeva, 2010: 6).

Verilen bu örnekler, ünlemlerin edebiyat, karşılaştırmalı dilbilim ve çeviribilim açılarından incelemesi yönünde fikirler sunmaktadır.

### **Sonuç**

Bu çalışmada ünlemlerin tanımları, dilbilimsel incelemeleri, dildeki konumları, sözcük türü açısından değerlendirmeleri ve oluşturdukları sözcük türüne hangi dil birimlerinin dâhil edildiği konuları, İtalyanca ünlemlerin sesbilimsel, biçimbilimsel, sözdizimsel ve anlambilimsel özellikleri, sınıflandırmaları ve kullanımları ele alınmıştır.

Sonuç olarak, her dilde var olan ve insanın duygusal yönünü anlatan ünlemlerin tarihsel olarak sözcük türleri içerisinde en az incelenen ve en çok tartışılan sözcük türü olduğu görülmüştür. Dil içerisindeki konumları açısından yapılan değerlendirmelere göre ünlemler, birçok bilim insanı tarafından dilin doğuşunun başlangıcı olarak değerlendirilmiştir. Uzun yıllar boyunca ünlemlerin sözcük olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği, sözcük türü açısından bağımsız bir sözcük türü olup olmadıkları, ünlemler grubuna dâhil edilecek dil birimlerin uyması gereken ölçütler üzerine tartışmaların yapıldığı; ünlemler grubuna dâhil edilen yansıma sözcüklerinin ünlemlerden farklı olarak gösterdikleri özelliklere dikkat çekildiği görülmüştür.

Alanyazında ünlemlerin diller arası benzerlikler ve farklılıklar gösterdikleri, çeşitli dillerde farklı sınıflandırmaların yapıldığı; İtalyanca ünlemlerin sınıflandırılması biçimlerine, çıkış kaynaklarına, anlamları ve edimbilimsel işlevlerine göre yapıldığı belirlenmiştir.

İtalyancadaki asıl ünlemlerin İtalyancaya özgü olmayan sesbilimsel özellikler taşıdıkları, anlamlarının dil dışı unsurlar yardımıyla belirlendiği; biçimbilimsel olarak diğer sözcüklerin gösterdikleri dilbilgisel özellikleri taşımadıkları, sözcük yapımı açısından üretken olmadıkları; sözdizimsel özellikleri açısından ünlemlerin söylem ve tümce içerisinde başta, ortada

veya sonda yer aldıkları, ancak tümcenin diğer öğeleri ile sözdizimsel bağlar kurmadıkları görülmüştür.

Sonuçlar bağlamında ünlemlerin incelenmesi; edebî eserlerde kullanımları, dillerarası karşılaştırmalı çalışmalar, edimbilimsel sınıflandırılmaları ve işlevlerinin belirlenmesi, kültürlerarası iletişim ve çeviri, dili konuşan toplumun özelliklerine, bireylerin sosyal, yaş cinsiyet özelliklerine göre kullanımları vb. alanlarda genişletilebilir.

#### KAYNAKÇA

- AMEKA, Felix K. (1992), "Introduction- Interjections: The universal yet neglected part of speech", *Journal of Pragmatics*, North-Holland, 18, 101-118.
- BUDAGOV, Ruben A. (2002), *Vvedeniye v nauku o yazıyke: Uchebnoe posobie*, Dobrosvet, 3. Baskı, Moskva.
- CIGNETTI, Luca (2010), "Interiezione", Ed. Raffaele SIMONE, Gaetano BERRUTO ve Paolo D'ACHILLE,. *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 671-674.
- DARDANO, Maurizio ve TRIFONE, Pietro, (1995), *Grammatica italiana con nozioni di linguistica*, Zanichelli, 3. Baskı, Bologna.
- DE MAURO, Tulio, (2008), *Lezioni di linguistica teorica*, Laterza, Roma- Bari.
- DOVETTO, Francesca M. (2012), "Le interiezioni tra scritto e parlato", ed. Francesca CHIUSAROLI ve Fabio Massimo ZANZOTTO, *Scritture brevi di oggi, Quaderni di Linguistica zero*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 1. Baskı, Napoli, 90-107.
- GALKİNA-FEDORUK, Yevdokiya M., GORSHKOVA, Klavdiya V. ve SHANSKİY, Nikolay M. (1958), *Sovremenniy russkiy yazıyk. Leksikologiya. Fonetika. Morfologiya*, Uchpedgiz, 2. Düzeltilmiş Baskı, Moskva.
- GALKİNA-FEDORUK, Yevdokiya M. (1964), *Sovremenniy russkiy yazıyk. Morfologiya. Sintaksis*, Cilt 2, İzdatelstvo Moskovskogo Universiteta, Moskva.
- GERMANOVİCH, Aleksandır İ. (1966), *Mejdometiya russkogo yazıyka*, Radyanska Shkola, Kiev.
- KARCEVSKİY, Sergey O. (1984), "Vvedeniye v izuchenie mejdumetiyy", *Voprosiy yazıykosnaniya*, 6, 127-137.
- KONONOV, Andrey N. (1956), *Grammatika sovremennogo tureckovo literaturnogo yazıyka*, Akademiya Nauk SSSR, Moskva.

- PAGLIARO, Anna Chiara (2018), *Formule di cortesia nell'italiano parlato*, Basılmamış. Doktora Tezi, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli.
- PARSİYEVA, Larisa K. (2010), *Sistema mejdumetiya v obshtey paradigme yazıyka (na materiyale osetinskogo i russkogo yazıykov)*, Basılmamış Doktora Tezi, Severo-Osetinskoye gosudarstvennoye universitet, Vladikavkaz.
- PAUL, Hermann (1960), *Printsiipy istorii yazıyka*, Çev. A. A. HOLODOVİCH, İnostrannoy literatury, Moskva.
- POGGI, Isabella (1995), "Le iteriezioni", Ed. Lorenzo RENZI, Giampaolo SALVI ve Anna CARDINALETTI, *Grande grammatica italiana di consultazione. Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, Cilt 3, Mulino, Bologna, 403-425.
- POTEBNYA, Aleksandır A. (1976), *Estetika i poetika*, İskusstvo, Moskva.
- QUENEAU, Raymond (2008), *Esercizi di stile*, Çev. Umberto ECO, Einaudi, Torino.
- SAVIGLIANO, Claudia (2013), *Infinito presente*, Garzanti Scuola, Milano.
- SEREDA, Yevgeniya V. (2013), *Morfologiya sovremennogo russkogo yazıyka. Mesto mejdumetiy v sisteme chastey rechi*, Flinta, 2. Baskı, Moskva.
- SERIANNI, Luca, CASTELVECCHİ, Alberto ve PATOTA, Giuseppe, (2000), *İtaliano. Grammatica. Sintassi. Dubbi*, Garzanti, Milano.
- SHKAPENKO, Tatyana M. (2016), "K probleme lingvisticheskoy kategorizatsii mejdumetiy", *İzvestiya vuzov, Seriya Gumanitarnye nauki*, 7.2, 141-145.
- TİHONOV, Aleksandır N. (1981), "Mejdumetiya i zvukopodrajaniya-slova?" *Russkaya rech*, 5, 72-76.
- VARDAR, Berke (2002), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual, İstanbul.
- VİNOGRADOV, Viktor V. (2001), *Russkiy yazıyk (Gramaticheskoe uchenie o slove)* Russkiy yazıyk, 4. Baskı, Moskva.
- ZINGARELLI, Nicola (1997), *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, 12. Baskı, Bologna.





## KONUŞUL(A)MAYANI ANLATMAK: TRAVMA TEORİSİ VE EDEBİYAT\*

*Representing the Unspeakable/Unspoken: Trauma Theory and Literature*

**Tuğba AYGAN\*\***

**ÖZ:** İçinde bulunduğumuz ve bir önceki yüzyıl deneyimlerini en iyi tanımlayan terimlerden biri kuşkusuz travmadır. Yirminci yüzyıl modern savaş anlayışının yarattığı yıkımlara koşut olarak insan psikolojisindeki hasarlarla gündeme gelen travma terimi, 1980 yılında Amerikan Psikiyatri Derneği tarafından resmi olarak tanınır. Ardından doksanlı yıllarda Cathy Caruth, Shoshana Felman ve Dominick LaCapra gibi teorisyenlerin çalışmalarıyla travma olgusu edebiyat, psikoloji ve tarih alanlarında yeni bir odak noktası haline gelir. Freud'dan Caruth'a travmanın doğrudan deneyimlenemez, dolayısıyla anlatılamaz olduğu savı, diğer yandan iyileşme için ihtiyaç duyduğu anlatılma zorunluluğu, ilk kuşak travma teorisinin merkezindeki gerilimi belirler. Ancak yirmi birinci yüzyıl başlarından itibaren Ruth Leys, Steff Craps, Michelle Balaev gibi çağdaş teorisyenler Caruth ve diğerlerinin travma tanımlamasına eleştiriler getirirler. İçinde barındırdığı çeşitlilik ve farklılıklardan dolayı çoğulcu model olarak bilinen çağdaş travma teorileri travmanın konuşulamaz olduğu savını reddederken geleneksel travma teorisinin Batı merkezci olduğunu savunur. Bu nedenle daha kapsayıcı ve çok kültürlü travma modelleri sunar. Gerçek hayatta konuşulamayan dile getirme, hayal edilemeyen hayal etme gibi sınırlara meydan okuma gücüyle edebiyat, travma teorilerinin de en uğrak noktası olur. Hem Caruth'un öncülüğündeki geleneksel travma teorisi hem de çoğulcu model sıkça edebiyata başvurur. Söz konusu etkileşimden hareketle bu çalışmanın amacı, travmanın geçmişten günümüze uzanan tarihsel seyrini sunmanın ardından, geleneksel ve çağdaş travma teorileri ışığında travma ve edebiyat ilişkisini ele almaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Travma, PTSD, edebiyat, travma teorisi, çoğulcu model

**ABSTRACT:** Trauma is undoubtedly one of the terms that best describe the experiences of the present and the previous centuries. The term comes to the agenda with the damages

\* Bu makalenin bir kısmı, yazarın "Haunted Stages: Representations of War Trauma in Contemporary English Theatre" başlıklı doktora tezinden yararlanarak oluşturulmuştur.

\*\* Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, tugba.aygan@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0514-8472




**Geliş Tarihi / Received:** 26.01.2023  
**Kabul Tarihi / Accepted:** 03.07.2023  
**Yayın Tarihi / Published:** 31.01.2024

occurring in human psychology in parallel with the destructions caused by the modern war concept of the twentieth century. Following its official recognition by the American Psychiatric Association in 1980, trauma has set a new focus in literature, psychology, and history with the studies of theoreticians such as Cathy Caruth, Shoshana Felman, and Dominick LaCapra in the 1990s. From Freud to Caruth, the argument that trauma cannot be directly experienced, therefore, is inexplicable, nevertheless, the necessity of being told for recovery determine the tension at the center of the trauma theory. However, since the beginning of the twenty-first century, contemporary theorists such as Ruth Leys, Steff Craps, and Michelle Balaev criticise the definition and structure of trauma by Caruth and others. Contemporary trauma theories, known as the pluralist model due to the diversity and differences it contains, reject the argument that trauma is unspeakable and assert that traditional trauma theory is Western-centred. Therefore, they offer more inclusive and multicultural trauma models. Thanks to its power to challenge boundaries such as voicing the unspeakable and imagining the unimaginable in real life, literature becomes the most visited platform by trauma theories. Both the traditional trauma theorists pioneered by Caruth and the pluralist model frequently appeal to literature. Based on this interaction, the present study sets out to examine the relationship between trauma and literature in light of traditional and contemporary trauma theories after a brief discussion of the genealogy of trauma.

**Keywords:** Trauma, PTSD, literature, trauma theory, pluralistic model

**Cite as / Atf:** AYGAN, T. (2024). Konuşul(a)mayı Anlatmak: Travma Teorisi ve Edebiyat. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 14(27), 115-138. <https://doi.org/10.33207/trkede.1242569>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024

<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial board member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

## Giriş

*Travma, başka türlü ulaşmanın mümkün olmadığı bir gerçeği anlatmak için her daim haykıran bir yaranın öyküsüdür.*  
(Caruth, 1996: 4)

*Gerçek ile dil arasındaki mutlak bir paralellik olmayışını kabullenmeyi reddediyoruz ve -sonsuz bir çalkantı olarak edebiyatı üreten, belki de dilin kendisi kadar eski olan bu reddir.*  
(Barthes, 1983: 465)

Edward Bond'un *Red Black and Ignorant* (1990) oyununun başkişisi Monster, annesinin karnındayken nükleer bir holokost sonucu öldüğü için yaşama imkânı bulamadığı hayat hikâyesini izleyicilerine sunmadan önce, onları şu sözlerle itham eder: "Anlatacaklarım size insanların olmasına izin vermeyeceği şeyler gibi gözükyorsa, çağınızın tarihini okumamışsınız demektir" (1998: 5). Yirminci yüzyılın şahit olduğu ve insanın sebep olabileceği kötülüklerin sınırsızlığına işaret eden bu sözler, hem kelime anlamıyla hem de pratikte travmanın ortaya çıkışına zemin hazırlayan dönemin bir nevi özeti niteliğindedir. Her ne kadar temelleri yirminci yüzyıl başında, özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası psikiyatri çalışmalarıyla atılmış olsa da travma, modernitenin "ilerleme ve yıkım, özgürleşme ve kısıt, bireyselleşme ve yığınlaşma gibi teknolojiyle en somut hallerini alan

yerleşik çelişkilerine<sup>1</sup>” (Luckhurst, 2008: 20) dayandırılabilir. Çünkü yeni politik ortaklıklar, yükselen bir ulus-devlet anlayışı, geniş çaplı bir endüstrileşme, şehirleşme, kapitalist ve emperyalist ilişkiler gibi daha önce benzeri görülmemiş toplumsal değişim şoku ile şekillenen on dokuzuncu yüzyıl modernitesi, beraberinde getirdiği bu çelişkilerle travma söyleminin ortaya çıkışına zemin hazırlayan etkenleri de toplumsal hayata dâhil eder.

Her ne kadar temelleri moderniteye dayandırılrsa da travma teriminin tarihi oldukça eskidir. TDK'nin “[ruhsal] sarsıntı”, Oxford İngilizce Sözlük'ün “özellikle hafızada bastırılan ve tedavi edilmemiş ruhsal bir hasarın neden olduğu duygusal bir şok; bilhassa beyinde davranışsal bozukluklarla sonuçlanabilen içsel bir hasar” olarak tanımladığı travma, etimolojik olarak Yunanca yara anlamına gelen traûma (τραῦμα) sözcüğünden türemiştir. Yunancada ve on dokuzuncu yüzyılın sonuna dek diğer dillerde fiziksel yaralanmaları tanımlamak için kullanılan terim, Fransız nörolog Jean-Martin Charcot'nun Paris Salpêtrière Hastanesindeki çalışmalarıyla yeni bir boyut kazanır. Travma çalışmalarının kurucu babası olarak anılan Charcot, önceleri kadınlara özgü fiziksel bir rahatsızlık olarak görülen ‘histeri’nin erkeklerde de görülmesi muhtemel psikolojik travmalar olduğunu ileri sürer (Micale, 2001). Charcot'nun çalışmalarından ilham alarak histerinin sebeplerine eğilen Sigmund Freud ise, Joseph Breuer’le ortak yayımladığı *Histeri Üzerine Çalışmalar* (1895) adlı eserinde, söz konusu rahatsızlığın geçmişte maruz kalınan cinsel taciz benzeri travmatik vakalardan kaynaklandığını belirtir (2001: 10, 14, 285). Fakat histerinin burjuva sınıfında da yaygınca görülmesi Freud’u endişelendirir. Burjuvanın bu genellemeden rahatsız olacağını düşünen Freud, daha sonra histeriye yol açan, çocuklukta yaşandığı öne sürülen cinsel tacizin, aslında hastaların uydurdukları hikâyeler ya da fanteziler olduğunu belirtir (Freud, 1959: 34). Bu teori üzerine temellendirdiği *Cinsellik Üzerine Üç Deneme*'sinde (1905) ise, histeriye ait nevroitik semptomların travmatik anılardan değil, bastırılmış cinsel arzularından kaynaklandığı yönünde fikir değiştirir.

Charcot ve Freud'un travma çalışmalarını takiben, Birinci Dünya Savaşı ile travma tekrar gündeme gelir. Çünkü savaş, askerler için fiziksel kayıpların yanı sıra psikolojik çöküntüleri de beraberinde getirir. Öyle ki savaştan dönmüş İngiliz askerlerde gözlemlenen problemlerin yüzde kırkını histerik semptomlar oluşturur (Herman, 1997: 20). “Kalıtsal bir kusur”, (Showalter, 1987: 170) korkaklık ya da rol yapmakla suçlanan askerlerin,

---

<sup>1</sup> Aksi belirtilmedikçe, metin içerisinde yabancı dildeki eserlerden alıntılar tarafımda çevrilmiştir.

bazı askerî makamlarca tedaviye layık görülmedikleri gibi, mahkemelerde yargılanıp ihraç edilmeleri gündeme gelir (Herman, 1997: 21). Bu tür örneklerin sayıca artmasına koşut olarak tabip subay Charles Myers, askerlerde görülen ağlama, uyuyamama ve panik gibi psikotik durumların savaş esnasında patlayan bomba ve mermi seslerine uzun süre maruz kalmalarıyla bağlantılı olduğunu belirler. Bahsi geçen semptomların yol açtığı rahatsızlığa ise 1917 yılında ‘bomba şoku’<sup>2</sup> adını verir (Myers, 1940: 26). Fakat bu belirtilerin yalnızca siperde seslere maruz kalmış askerlerde değil, savaşa aktif olarak katılmamış askerlerde de görülmesi üzerine, problemin fizyolojik değil psikoloji temelli olduğu anlaşılır.

Savaş sonrası askerlerin nevroitik durumlarını gözlemledikten sonra, travma teorisine geri dönen Freud, onların savaş esnasında maruz kaldıkları sarsıcı deneyimleri rüyalarında defalarca tekrar yaşadıklarını görünce, rüyaları arzu giderme aracı olarak değerlendirdiği teorisini tekrar gözden geçirmek durumunda kalır. *Haz İlkesinin Ötesinde* (1920) adlı eserinde savaş ya da kaza sonrası aralıksız olarak tekrar eden ve hastayı her seferinde yeni bir dehşete uyandıran rüyaları, travmatik vakanın kişiyi rüyasında bile rahatsız edecek büyüklükte olmasına ve hastanın travmaya saplanıp kalmasına bağlar. (Freud, 2012: 14). Travmatik kavramını ise, organizmayı dış dünyadan gelecek zararlı uyarılara karşı koruyan kalkanı delebilecek aşırıdaki olaylar (2012: 34) şeklinde tanımlayan Freud’a göre travma, bireyin savunma mekanizmalarını yerle bir eden ve süresiz ele geçiren bir olguya dönüşür.

Savaş yalnızca psikoloji alanı için değil sosyal, politik, ekonomik hayat için de ciddi etki ve değişimleri beraberinde getirir. “Leaning Tower” adlı makalesinde Virginia Woolf, 1914 yılı için “ve aniden, pürüzsüz yolda uçurum gibi savaş geldi” (Woolf, 1972: 167) diyerek yerinde bir tanımlama yaparken, savaşın neden olduğu ani değişimi de özetler. Tarihin her döneminde toplumsal olaylardan beslenen edebiyat, Birinci Dünya Savaşı esnası ve sonrasında yüzünü savaşa döner. Milliyetçi duygular ve idealizmle şekillenen ilk eserlerde savaşmak kutsal bir görev olarak yansıtılır, askerlerin kahramanlıklarına, canlarını ülkeleri için feda etmelerine övgüler yazılır. Ancak savaşın yol açtığı yıkıcı etkiler toplumun her kesiminde hissedilmeye başladığında eserlerin içerikleri değişmeye başlar.

---

<sup>2</sup> Orijinal adıyla ‘shell shock’ İngilizce kovan mermisi, bomba, şarapnel anlamlarındaki ‘shell’ ve şok kelimesinden türetilen terim dilimize bomba şoku, şarapnel şoku, havan mermisi şoku ya da daha genel bir ifadeyle savaş bunalımı/nevrozu olarak çevrilmiştir.

Şiirde bu değişim, kendileri de savaş nevrozu tanısıyla Edinburgh Craiglockhart Savaş Hastanesinde tedavi görürken tanışıp iyi dost olan şairler Siegfried Sassoon ve Wilfred Owen'ın savaş karşıtı şiirlerinde fazlasıyla hissedilir. Owen'ın Horace'ı yalanladığı dizelerinde belirttiği üzere artık “Tatlı bir yalandır ‘ülkesi ve şerefi için ölmek” (Owen, 1963: 55). Halka anlatılması gereken de siperlerdeki travmatik olaylar ve bunların askerlerde sebep olduğu yıkımlardır. Sassoon “Counter Attack” (Karşı Taarruz), “Repression of War Experiences” (Savaş Deneyimlerinin Zaptı) gibi şiirlerinde savaşın neden olduğu fiziksel ya da psikolojik tahribatları konu edinirken, ironik bir dille kaleme aldığı “Survivors” (Sağ Kalanlar) şiirinde ise travmayı şu dizelerle aktarır:

“Kuşkusuz tez zamanda iyi olacaklar; şok, gerginlik  
Kekelemelerine, tutarsız konuşmalarına sebep olmuştu  
Tabi ki ‘tekrar dışarı çıkmaya can atıyorlar’—  
İhtiyarlanmış, korkmuş suratlarıyla yürümeyi öğreniyor bu çocuklar  
En kısa zamanda unutacaklar lanetli gecelerini,  
Arkadaşlarının musallat hayaletlerine korkak boyun eğişlerini” (Sassoon, 2004: 83).

Siperlerde yaşadıkları şok, sonrasında gelen konuşamama durumu, kurbanların yüzüne yansıyan korku ifadeleri ve en önemlisi de travmanın belirgin özelliği olan dehşetengiz olaylara dair anıların sürekli yaşayana musallat olması gibi çeşitli durumları anlatan “Survivors” âdetâ savaş travmasının şiirsel bir tanımıdır. Owen'ın “Mental Cases” (Akıl Hastaları) ve “Dulce et Decorum Est” (Tatlı ve Doğru Olan) gibi şiirleri de savaş nevrozunun yankılarını barındırır. Gerek Owen gerekse Sassoon'un, bir nevi savaşa karşı travmatik tepkiler olarak okunabilecek şiirleri, kendileriyle aynı kaderi paylaşan ama seslerini duyurma imkânı olmayan askerlerin sesi olur.

Birinci Dünya Savaşı'yla travma yazınından etkilenen bir diğer isim İngiliz romancı Ford Madox Ford, savaşın korkunç gerçekliğini ve nevrozunu *Geçit Töreni'nin Sonu* (1924) adlı dört ciltlik romanına konu edinir. 1914 yılının hemen öncesinden ateşkese kadarki süreci kapsayan roman, ana karakteri Christopher Tietjens'in hem cephe hem de savaş sonrası deneyimleriyle savaş bunalımının izlerini sürer. Ev ve cephenin iç içe geçtiği bir anlatımla roman, savaşın ve evsel problemlerin askerlerin psikolojilerinde yarattığı yıkımlara ışık tutar. İngiliz sahnesi de savaşın gerçek yüzüne ve sonuçlarına kayıtsız kalmaz. R. C. Sherriff'in batı cephesindeki tecrübelerinden yola çıkarak yazdığı *Yolculuğun Sonu* (1928) oyunu, savaş bunalımı yaşayan ve savaşın travmatik etkilerinden kurtulamayıp alkole yönelen Stanhope adlı bir askerinin hayatındaki kayıpların öyküsünü sunar.

‘Tüm savaşları bitirecek savaş’ olarak tanımlanan Büyük Savaş, yaklaşık on milyon askerî personel ve on milyon sivilin ölümü ve bir o kadar da yaralı ile insanlık tarihinin o güne dek en kanlı ve en çok kayba neden olan savaşıdır. Bu nedenle travma olgusuna yeniden yön verip, travma çalışmaları ve dönem eserlerini yeniden -bilhassa askerlerin deneyimleri etrafında- şekillendirir. İkinci Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle ise travmatik vakalar tekrar gündeme gelir. Fakat bu kez Nazi toplama kamplarındaki mahkumlar da askerlerle benzer psikolojik rahatsızlıklar gösterdikleri için travma deneyimi askerlerle sınırlı kalmaz. Kendisi de bu kamplardan sağ kurtulmuş bir psikanalist olan Henry Krystal kamplarda acımasız muamelelere maruz kalan insanların psikolojik travmaları üzerine çalışmalar yürütür. Böylelikle 1990’lardan itibaren başlı başına bir disiplin haline gelen Holokost çalışmaları için temel hazırlar. İlerleyen yıllarda kolektif travmanın en somut örneği Holokost, modern travma teorilerinin sacayaklarından biri olurken, edebiyat ve travma arasındaki ilişki ve gerilimin de merkezini belirler.

Edebiyatın yaşanan acı ve travmaları ifade ya da temsil etmek için uygun bir araç olup olmadığı tartışmaları İkinci Dünya Savaşı sonrası gündeme gelir. Özellikle Holokost kurbanlarının yaşadıklarına saygısızlık ve haksızlık etmeden bir *eser* yazmanın olasılığı(ksızlığı) bir açmaz olarak hâlâ tartışmaya açıktır. Çünkü aporetik bir olgu olarak Holokost “tarih yazımını veya temsilin kendisini paramparça edecek kadar travmatiktir” (Luckhurst, 2008: 65). Sözselleşmiş belleğin sınırlarını ve anlatının olanaklarını yerle bir etmenin yanı sıra, travmanın en somut hali olma gibi kötü ününü koruyan bu olay, ünlü Alman felsefeci ve toplum bilimci Theodor Adorno’ya “Auschwitzden sonra şiir yazmak barbarlıktır” (Adorno, 1981: 34) dedirtir. İddiasıyla esasen acının estetize edilmesini ve dehşet verici vakaların hafife alınmasını reddeden ve Holokostla edebiyatın sınırlarına ve olanaklarına muazzam bir meydan okumaya işaret eden Adorno, daha sonra Nelly Sachs ve Paul Celan’ın olağanüstü Holokost şiirlerinin de etkisiyle iddiasını değiştirmek durumunda kalır. Edebiyatın travma karşısındaki gücüne kayıtsız kalamayan Adorno, “tıpkı işkence gören adamın bağırması gibi sonsuz ızdırabın da ifade hakkı vardır; bu yüzden Auschwitz’den sonra şiir yazılamaz [ifadesi] yanlış olabilir” (Adorno cited in Schlant, 1999: 8) der. Hatta “şimdi acı kendi sesini, teselliyi ihanete uğramaksızın yalnızca sanatta bulur” (Adorno, 2002: 188) diyerek Holokostla doğası tamamen değişmesine karşın edebiyatın ideal bir liman olduğuna işaret eder.



### İlk Kuşak Travma Teorisi ve Edebiyat

Travma, İkinci Dünya Savaşı sonrası bir kez daha unutulmaya yüz tutarken yeni bir savaşla tekrar gündemdeki yerini alır. Vietnam Savaşı'nın ardından Amerikalı askerlerin ciddi psikolojik çöküntüler yaşamaları sonucu alkol ve uyuşturucu bağımlısı haline gelmelerinin yanı sıra, sivil hayata uyum sağlamakta güçlük çektikleri fark edilir. Askerlerin söz konusu problemleri aşabilmeleri için çeşitli çalışmalar başlatılır. Bu tür çalışmaların başında, 1967 yılı itibarıyla Savaş Karşıtı Vietnam Gazileri (VVAW) derneği bünyesinde oluşturulan çeşitli bilinçlendirme grupları gelir. Savaşın yıkıcı etkilerinin ve eve dönüş sonrası yaşanan problemlerin paylaşıldığı bu tür forumlarla travma çalışmaları yeniden hız kazanır. Nihayet 1980'de Amerikan Psikiyatri Birliği tarafından (APA) *Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı*'nin (*DSM III*) üçüncü baskısında Travma Sonrası Stres Bozukluğu'nun (PTSD) tanımlanmasıyla travma, psikiyatrik bir tanı olarak resmen literatüre girer. Böylece travmanın bireyin psikolojik ve biyolojik yapısına bağlı ve travmatik olayın yalnızca tetikleyici olarak kabul gördüğü tanımlamaların aksine, *DSM III*'te travmatik olay merkeze çekilerek terim, "genellikle insanın normal deneyimler kapsamı dışında, psikolojik açıdan travmatik bir olay yaşaması sonucu, karakteristik semptomların gelişimi" (APA, 1980: 236) olarak tanımlanır. 'Normal deneyimler kapsamı dışında' ifadesiyle genişletilen tanısal ölçüte tecavüz, savaş, doğal afetler (sel, deprem), insan kaynaklı kazalar (araba kazaları, uçak kazaları, yangınlar) ve kasıtlı felaketler (bombalama, işkence, ölüm kampları vb) dâhil edilir. Nitekim daha önce savaşla sınırlandırılan çerçeve genişletilir ve savaş, travma için tek etkin ölçüt olmaktan çıkar.

Birinci Dünya Savaşı ve ardından İkinci Dünya Savaşı ile bozulan yirminci yüzyıldaki huzur atmosferi savaşlar bittiğinde de sağlanamaz. Çünkü dönem, Soğuk Savaş (1947-91), Falkland Savaşı (1982), Körfez Savaşı (1990-91) ve Bosna Savaşı (1992-95) gibi büyük acı ve kayıplara tanıklık eder. Yeni milenyumda ise, 11 Eylül 2001 tarihinde El-Kaide'nin Dünya Ticaret Merkezi ve Pentagon'a saldırıları, bunun üzerine George Bush'un sözde 'Teröre Savaş' adı altında Afganistan (2001) ve ardından ikinci kez Irak'ı (2003) işgali, yirminci yüzyılın ortasından günümüze süregelen İsrail-Filistin sorunu ve Çin-Uygur ihtilafı kapsamında yaşananlar sonucu yepyeni travmalar gelişir. Ayrıca hâlâ Suriye'de devam eden iç savaş ve mülteci sorunu, dünya genelinde IŞİD saldırıları, hâlihazırda küresel ölçekte insanları etkilemeye devam eden yeni tip koronavirüs salgını gibi felaketler, bahis konusu sorunların yalnızca belli kesim ve bölgeleri değil, tüm insanlığı yakından ilgilendiren travmalar olduğunu göstermektedir.

Savaş, terör, işkenceler, doğal afetler ve salgınlara ilişkin haberlere sürekli maruz kalan ve daha önce bir insanın tüm hayatı boyunca göreceği toplumsal dramlara çoğu zaman bir haftada şahit olan modern toplumda travmanın en yaygın konulardan biri olması pek de şaşırtıcı değildir. 1990'lı yıllarda giderek yaygınlaşmasıyla bir çok alanı derinden etkileyen disiplinler arası bir olgu haline gelen travma, ilk kuşak travma teorisyenleri olarak da anılan Cathy Caruth'un *Trauma: Explorations in Memory* (1995) ve *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996), Shoshana Felman ve Dori Laub'un *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (1991), Dominick LaCapra'nın *Writing History, Writing Trauma* (2001) adlı eserleriyle beşeri bilimlerde yerini alır. Alanın kurucu ve tartışmasız en etkili isimlerinden Cathy Caruth, travma teorisini Freud'un psikanalizi ve Paul de Man'ın post-yapısalcı çalışmaları üzerine temellendirir. Travmayı deneyimin yapısına dayalı olarak yeniden yorumlayan Caruth'a göre terim, "gecikmiş/ertelenmiş, kontrol dışı tekrarlanan halüsinasyonlar ve diğer müdahaleler aracılığıyla tepki verilen ani ya da katastrofik olayın sarsıcı deneyimini tanımlar" (Caruth, 1996: 11). Bu tanım, travmatik olayın doğasından ziyade, aniliğine ve deneyim anında değil sonrasında gecikmiş olarak verilen tepkilere odaklanır. Bunun sebebi Caruth'a göre, travmanın gerçekleşme anında psikeye onarılması güç zararlar vermesi, normal deneyimler gibi hafızaya kaydedilememesi ve bu sebepten de hatırlanıp anlatılamayan olayların ancak belli bir süre sonra kendiliğinden ortaya çıkmasıdır. Diğer bir deyişle, travma artık yalnızca olayın gerçekleşme anı ile sınırlı kalmayıp, daha sonra tekrar dönerek kurbanı rahatsız etmesi halini de kapsayan bir olgu olarak tanımlanır.

Travmanın olay sonrasında hatırlanamaya sebep olan geçici bellek kaybı benzeri bir deneyim ile karakterize olması ve ancak belli bir süre sonra tekrar dönmesi fikri, ilk kez Freud tarafından "Project for a Scientific Psychology" (1895) eserinde öne sürülür. Türkçeye 'gecikmiş' ya da 'geç kalmış etki' olarak çevrilebilen 'nachträglichkeit' kavramı ile Freud, travmatik olayın özünde bulunan ve zamanında verilmesi mümkün olmayan ertelenmiş tepkiye işaret eder. Daha sonra *Musa ve Tektanrıçılık* (1939) eserinde ise, bir tren kazasından zarar görmeksizin kurtulan kişinin ancak haftalar sonra psikomotor davranışlarında görülen semptomlarla örneklendirilen gecikmişlik, (Freud, 1939: 109, 110) Caruth'un teorisinin de merkezine yerleşir. Çok hızlı ve beklenmedik anda gerçekleşen ve ilk aşamada tam anlamıyla kavranması mümkün olmayan travma, "daha sonra olaydan sağ kurtulan kişiyi rahatsız etmek için döner" (Caruth, 1996: 4). Bu tür geri dönüşleri "Remembering, Repeating and Working-Through" (1914)

adlı eserinde, fazlaca yoğun ve sarsıcı travma deneyiminin bilinç mekanizmalarını hasara uğratması, ardından duygusal ve bilişsel süreci engellemesiyle açıklayan Freud, olaydan bir süre sonra deneyimin tekrarlamasını ise şöyle açıklar: “Hasta bastırıldığı ya da unuttuğu hiçbir şeyi hatırlamaz fakat tekrarlar. Bir anı olarak değil de bir eylem olarak tekrarlar, tabii tekrar ettiğini bilmeden” (Freud, 1962: 150). Benzer şekilde Caruth’a göre, “acı verici sürekli geri dönüşler yalnızca zihnin anlamlandırılmayan tatsız olaydan hiçbir şekilde kaçamaması olarak anlaşılabilir” (1996: 59). Yani olay anında kavranamadığı gibi, hatırlanıp anlatılması da mümkün olmayan travma, daha sonra parçalanmış kabuslar, görüntüler, halüsinasyonlar, düşüncelerle travmatik olayın tekrarlanmasından ibaret gecikmiş tepkilerle kurbanı süresiz rahatsız etmeye devam eder.

Caruth’un teorik çerçevesini belirleyen bir diğer unsur, gerçekleşme anında bilinç düzeyinde deneyimlenemeyen travmanın bu gerekçeyle erişilemez, dolayısıyla konuşulamaz olmasıdır. Büyük çapta bir travma, psikede geniş bir boşluk oluşturur ve olayın normal hafızaya kaydedilmesini olanaksızlaştırır. Bu da olay esnasında hafızada gerçekleşen bir ayrılma böylece travmatik olarak adlandırılan yeni bir hafızanın oluşması ve deneyimin burada bastırılması ile açıklanır. (Janet, 1977; Freud ve Breuer, 2001; van der Kolk ve van der Hart, 1995) Bu nedenle yaşananları anlama çabalarının başarısızlıkla sonuçlandığına işaret eden Caruth, bu konuda konuşarak deneyimi anlatabilmenin de imkânsızlığını vurgular (1995: 6, 7, 10). Normal yollardan anlatsal hafızaya kaydedilemediği için hatırlanamayan olay, dilsel becerilere de ket vurur. Dolayısıyla travma deneyimi anlatı çabaları ve doğrusal zamansallığa meydan okur. Tüm bunlar travma kurbanlarının yaşadıklarını tamamen hatırlayamamaları, deneyimi kelimelerle ifade edememelerini ve bir çoğunun sessizlikle tepki vermelerini açıklar.

Caruth, “travmatize olmak tam manasıyla bir olay ya da imge tarafından ele geçirilmektir” (1995: 4) der. Zira, travma kurbanı her ne kadar hayatta kalmış olsa da olayın gecikmiş etkileriyle her an “yeni bir dehşete uyanır” (Caruth, 1996: 65). Fakat bu tekrarlar ve süresiz travmatize olma durumu nihai bir etkiden ziyade geçici bir sürece dönüştürülebilir. Caruth’un travmanın tamamen konuşulamaz olduğu fikrini paylaşmayan LaCapra, Holokost özelinde geliştirdiği travma çalışmalarında bireyin dehşet anlarını tekrar yaşamasına yol açan ‘tekrarlama’nın yanı sıra, travmaya ikinci bir yanıt olarak ‘çözümleme’ işlemini sunar. İlkinin bilinç dışı doğasına karşın, bilinçli ve mantıksal bir süreç gerektiren çözümleme işlemi, anlatı ya da taklit yoluyla travma öyküsünün dile getirilmesidir. Bu pratik, bireyin

travma olayına karşı eleştirel bir mesafe koyarak geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında ayırım yapabilmesine olanak tanır (LaCapra, 2001: 22). Dolayısıyla kurban, travmatik olayı hayatının bir parçası olarak kabullenir ve olayın sürekli rahatsız edici etkilerinden kurtulur. Konuşarak ya da yazarak travmatik olayı anlatmak, travmadan kurtulma yönünde en etkili adımlardan biridir. Bu aşamada ise ihtiyaca en iyi cevap verebilecek alan şüphesiz edebiyattır.

Herman'a göre "travmanın temel diyalektiği bir yandan korkunç olayları inkâr etme, diğer yandan yüksek sesle duyurma arzusu arasındaki çelişkidir" (Herman, 1997: 1). Çünkü her ne kadar anlaşılmaz ve ifade edilemez bir doğası olsa da travma, dillendirilmek ve anlaşılmak ister. Travma ve anlatı arasındaki bu diyalektik ilişki doksanlı yıllarda vurgulanmasına rağmen, travma çalışmalarının tarihi kadar eskiye dayanır. Freud ve Breuer'ın *Histeri Üzerine Çalışmalar* (1895) eserinde "konuşma tedavisi" (2001: 30) olarak isimlendirilen, histerik hastaların travmatik olaylar hakkında konuşmaları, iyileşme yolunda en etkili yöntemlerden biri olur. Bu metotla travmatize olmuş belleğin gizlediği travmatik anı, öncelikle üzerine konuşularak bilinç düzeyine çekilir. Daha sonra, sözlü olarak ifade edilmek suretiyle dışa vurulan anının istemsiz tekrarlanmalarından arınma hedeflenir.

Gerek gerçek gerek kurmaca anlatılarla travmanın temsil bulabileceği en verimli alanlardan biri şüphesiz edebiyattır. Travma formülasyonlarının her aşamasında Freud ve Caruth başta olmak üzere LaCapra, Felman ve Laub gibi isimlerin sürekli olarak edebiyata başvurmaları, travma ve edebiyat arasındaki güçlü bağın bir nevi kanıtı niteliğindedir. Geoffrey Hartman "On Traumatic Knowledge and Literary Studies" başlıklı makalesinde travma teorisi "kelimeler ve travma arasındaki ilişkiye odaklanırken, edebiyat aracılığıyla 'yarayı okumamıza' olanak tanır" (1995: 537) diyerek bu güçlü bağa ve edebiyatın travmayı anlama ve anlatma konusundaki gücüne işaret eder. Konuyla ilgili bir diğer çalışmada ise Hartman, "travmanın yalnızca edebiyatla erişilebilir" (Caruth ve Hartman, 1996: 641) olma ihtimalini tartışır. Çünkü sarsıcı doğasıyla "sessiz bir dehşet" (Balaev, 2008: 149) yaratan, dilsel becerilere ket vurduğundan direkt anlatılması ve temsili mümkün olmayan travma, edebiyat ve onun doğrudan göndergesel olmayan sembolik diliyle ifade bulur.

Caruth'a göre, travma her ne kadar anlatılmaya direnç gösterse de aynı zamanda edebiyat aracılığıyla erişilebilirdir. Çünkü normal bir şekilde ifade edilmeyi olanaksız kılan travma "dinlemenin, şahit olmanın ve tam anlamıyla imkansızlığın yeni bir türünü geliştirir" (Caruth, 1996: 10). Bu

sebeple tarihi, objektif ve arşivsel bir dil, travmatik olayın özgünlüğünü ve büyüklüğünü direkt anlatabilme çabasında başarısız olur. Caruth'un deyimiyle "hem ona tanıklık etmemizi reddeden hem de talep eden" travma, yine yalnızca "hem anlaşılmayı reddeden hem de talep eden edebi bir dille" (1996: 5) yani edebiyatın diliyle anlatılabilir. Edebiyatın hayal gücü, sembolize ve kurgusallaştırma yetisi normal yollardan ifade edilemeyen ve anlamayan deneyimlerin farklı açılardan ele alınmasına olanak tanır. Yarattıkları kurmaca dünyalarla eserler, sadece doğrudan deneyimi tanımlamak yerine okurun kurbanla duygusal özdeşleşmesini sağlamakla kalmaz, aynı zamanda deneyime eleştirel yaklaşımı mümkün kılarak travmanın doğasına yeni açılımlar sunar.

Caruth'un teorisinde başvurduğu Freud'un edebiyattan örneklerle travmayı anlatma çabası da edebiyat ve travma bir aradalığının temel dayanağıdır. Freud travmatik bir tepki olarak 'tekrarlama zorlanımı'nı Turquato Tasso'nun 16. Yüzyıl romantik epiği *Gerusalemme Liberata*'dan bir örnekle şöyle açıklar:

"Romanın kahramanı Tancred, düşman zırhı giymiş olan sevgilisi Clorinda'yı bilmeden öldürür. Sonrasında, Haçlı ordusunun korktuğu büyümlü bir ormana girer. Uzun bir ağaca kılıcını savurur; ağaca açtığı yarıktan kan akmaya başlar ve ruhu ağaca hapsolmuş Clorinda'nın sesi, sevgilisi tarafından bir daha yaralandığı için şikâyet eder" (Freud, 2012: 26).

Tancred'in sevgilisini kasıtsızca öldürmesi ve ardından bu acı olayı farkında olmadan tekrarlaması travmanın istem dışı yinelenmesinin edebi bir temsildir. Bunun yanı sıra Caruth için daha ilginç olan, "paradoksal bir biçimde yaradan haykıran, Tancred'in kendinin de tamamen bilemediği hakikate tanıklık eden sestir" (1996: 3). Bu alegoriden hareketle Caruth, istemsizce tekrar eden travmanın patoloji ya da hasarlı psikenin basit bir hastalığından ziyade, "başka türlü ulaşılması mümkün olmayan gerçek ya da hakikati anlatma çabasıyla bize haykıran bir yaranın öyküsü" (1996: 3) olduğunu söyler. Yani travma en eski sözcük anlamında olduğu gibi -ancak bu kez zihinde oluşan- bir tür *yaradır*. Bir şeyler anlatmak için kanayan bu mecazî yara, travmanın anlatılmaya duyduğu ihtiyacın etik bir imasıdır. Caruth'un da fark ettiği üzere "psikanaliz gibi bilme ve bilmeme arasındaki karmaşık ilişkiye" (1996: 3) ilgisiyle edebiyat, bu ihtiyaca cevap verebilecek en verimli mecradır.

1980'lerden itibaren edebiyat çalışmaları alanında başkalarının acılarını daha görünür ve duyulur kılmaya gayesi güden eserlerin yaratımıyla 'etik bir dönüş' belirir. Travmanın resmi olarak tanınmasıyla bu eğilim "travma kurgusu" (Whitehead, 2004), ve "travma romanı" (Granofsky, 1995) gibi

travma deneyimini bünyesinde barındıran ve okurun travmatik deneyimlere erişimini sağlayan yeni alt türler oluşumuna olanak tanır. Travmanın dile, anlatıya ve anlaşılmaya meydan okuyan doğası, onu anlatma girişiminde bulunan bu metinleri şekillendirir. Tıpkı travmanın yapısı gibi olasılıktan ziyade olasılıksızlık, anlatının belirleyici özelliği olur. Bu sebepten Caruth'un bahsettiği "yeni bir temsil türü" olarak travma edebiyatı, anlatsallık değil edimsellik gerektirir. Çünkü bu metinler travmayı yalnızca temsil etmez aynı zamanda canlandırır, bunu da ancak "travmanın belirsizliğini, sürecini ve ritmini metnin bilinci ve yapısına dâhil ederek" (Vickroy, 2002: xiv) başarabilir. Anne Whitehead 'travma kurgusu' teriminin paradoksal dizilimine dikkat çekerken benzer yorumlarda bulunur. Travma teorisi romancılara travma olgusunu kavramsallaştırmanın yeni yollarını açarken ilginin geçmiş hakkında neyin hatırlandığından, nasıl ve neden hatırlandığına çevrildiğinin altını çizer (Whitehead, 2004: 3). Toni Morrison, G.B. Sebald, Caryl Phillips gibi romancılara ait eserleri inceleyen Whitehead, travmanın romanlarda nasıl barındığını şöyle açıklar: "Romancılar travma etkisinin yalnızca travmanın formlarını ve semptomlarını taklit ederek temsil edilebileceğini fark etmişlerdir, bu sebepten [bu eserlerde] zamansallık ve kronoloji çöker, anlatı tekrarlar ve dolaylılıkla karakterize olur" (2004: 3). Birçok travma eseri de doğrudan, göndergesel ve çizgisel olmayan; dolaylı, kesintili, parçalı, tekrar eden, sessizlik ve boşluklarla dolu karşıt anlatı formlarıyla okuyucuya ulaşamaz görünen ve yine bu özellikleri taşıyan travmatik deneyime erişim sağlamayı amaçlar.

Travma kurbanının yaşadıklarına anlatı yoluyla tanıklık etmesi ve sürecin onda beklenen pozitif etkiyi göstermesi ancak onu dinleyen birinin varlığıyla anlam kazanır. Caruth, travmanın "yalnızca bir başkasının dinlemesiyle" (1996: 11) geçerlilik kazanacağını belirtirken, dinleyicinin kaçınılmaz rolüne vurgu yapar. Dinleyen "olayın ilk kez üzerine işleneceği boş bir ekran" (Laub, 1992: 57) olarak travmanın katılımcısı ve ortağı halini alır. Bu yolla acıları, hatıraları, korkuları ve karmaşaları paylaşılan kurbanın, travmanın süresiz musallat olması durumundan bir nebze de olsa uzaklaşması ve iyileşme yolunda adım atması sağlanır. Bu süreçte anlatılanları alımlayacak ve acılara ortak olacak bir dinleyici, olmazsa olmaz bir başka unsur teşkil eder. Primo Levi, *Boğulanlar Kurtulanlar* (1986) adlı eserinde Simon Wiesenthal'dan alıntılattığı SS milislerinin şu sözleriyle bahsi geçen karşılıklı ilişkinin ne denli önemli olduğuna dikkat çeker: "Bu savaş nasıl sona ererse ersin, size karşı savaşı biz kazandık; tanıklık etmek için bir tekiniz bile hayatta kalmayacak ama biriniz kaçmayı başarsa bile, dünya

onun anlattıklarına inanmayacak” (2015: 13). Holokost gibi bütün travmatik vakalar, onların varlığını kabul eden, dinleyen ve inananlarla geçerlilik kazanır. Bu sebepten tanıklık edecek ya da bu tanıklığa geçerlilik kazandıracak birilerinin varlığı, kurbanlar için hayatta kalmaktan daha önemli bir hâl alır. Dolayısıyla yaşananları anlatacak ve dinleyip tanıklık edecek birilerinin yokluğu en büyük acı ve failerin başarısı demektir.

Travmatik belleğin sözsel sürece dönüştürüldüğü anlatılarla şekillenen travma edebiyatının sosyo-kültürel ve politik açıdan bir diğer önemli işlevi ise, sarsıcı olayları görünür ve anlaşılır kılmaktan ziyade bunları deneyimleyen bireylerin seslerini duyurmalarına aracı olmak ve travmatik hatıralarına tanıklık etmektir. “Diğer bir ifadeyle edebi tanıklığın en temel sorumluluğu, gecikmiş tanıkta, yani tarih boyunca okurda, tarihi algılamının hayali gücünü-başkalarına ne olduğunu- geliştirmektir” (Felman, 1992: 108). Geniş dinleyici kitlelerine ulaşabilme gücüyle edebiyat, yaşanan acıların dillendirilmesi için gerekli alanı yaratırken tüm bu acıları dinleyen kitleler sağlama konusunda en etkili araçtır. Gerçek ya da kurmaca anlatılarla travmanın anlatılmasına farklı türleriyle korunaklı bir ifade alanı sağlayan edebiyat, bu anlatıları ulaştırdığı dinleyen kulaklarla hem travmanın anlatsal düzeyde tekrar yaratımını hem de sınırlı bir miktarda sağaltımını mümkün kılar. Bu açıdan psikanalizdeki ‘konuşma terapisi’nin yerini alarak, travma kurbanları için bir sığınak, deneyimlere tanıklık edilip onların tarihe not edildiği bir mecra ve yine deneyimlerin geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan bir araç niteliği taşır.

### **Çağdaş Travma Teorileri**

Her ne kadar yaklaşık otuz yıl öncesinde öne sürülmüş olsa da Jean Wyatt’ın da belirttiği gibi travma teorisi hala Caruth’un oluşturduğu “teorik çerçevenin hakimiyetindedir” (2011: 31). Ancak yirmi birinci yüzyıl başında kimi klinik ve teorik araştırmalarla Caruth’un teorisine eleştiriler getirilirken ve travma olgusuna yeni bakış açıları sunulur. Ruth Leys, Michelle Balaev, Barry Stampfl, Roger Luckhurst ve Steff Craps gibi birçok teorisyen evrensel bir patolojik travma tanımından ziyade travma deneyimlerinin kültürel bağlamları ve toplumsal bileşenlerine dayanarak çeşitli travma modelleri geliştirirler. Bütünlüklü bir yapıya ya da tanımlar dizisine sahip olmamasının yanı sıra birçok teori ve yaklaşımla şekillendiğinden “çoğulcu model” (Balaev, 2014: 3) olarak adlandırılan çağdaş yaklaşımlar Caruth’un temsilcisi olduğu birinci kuşak klasik travma teorisinin travmanın anlatılamaz olduğu genellemesinden uzaklaşıp kültürel ve toplumsal açılardan özgülüğüne dikkat çeker. Travma deneyimlerinin çok çeşitli tepki ve durumla sonuçlanabileceği iddiasıyla deneyime farklı çerçeveler

oluşturan bu yaklaşımlar travma teorisine çoklu parametreler sunarken “toplumsal, semantik, politik ve ekonomik faktörlerin de travma deneyimi ve bu deneyimin hatırlanmasında etken” (Balaev, 2014: 7) olduğunun altını çizerek. Bunlara ek olarak travma “deneyiminin toplumsal bağlamının, tepkilerin ve anlatıların yanı sıra dilin travmanın çeşitli anlamlarını iletme olasılıklarını” (Balaev, 2014: 7) tartışır. Böylece DSM’nin kabulünden bu güne koruduğu merkezî yerinden edilen terim sadece travma olgusunun değil, ona verilen tepkilerin ve anlatımların da çok çeşitli olanaklarını tartışmaya açar.

Caruth ve çağdaşlarının travma tanımına eleştirilerden ilki Ruth Leys tarafından *Trauma: A Genealogy* adlı eserinde getirilir. Travmanın değişken doğasına ve bu nedenle tek bir tanımının imkansızlığına vurgu yapan Leys, mimetik ve anti-mimetik olmak üzere iki travma modeli öne sürer. Bu ayrım doğrultusunda mimetik travmanın Caruth’un da işaret ettiği gibi travmatik olayın bireyin otonomisini ele geçirip halüsinasyonlar, rüyalar veya istem dışı tekrarlarla kendini dayattığı, bu sebeple anlatılamaz olduğu; anti-mimetik modelin ise bireyin travmatik olayı tamamıyla hatırlayabildiği ve anlatı yoluyla aktarabildiği bir model olarak tanımlar (2000: 37). Bu modellerden birini tercih etmek ya da diğerinden kesin çizgilerle ayırmayı reddeden Leys günümüze ikisi arasında sürekli bir etkileşim ve iç içe geçmişliğin bu suretle de birini diğerinden ayırmanın mümkün olmadığını belirtir (2000: 181-82).

Travma tanımlamasının yanı sıra “The Parable of the Wound” başlığıyla çalışmasının bir bölümünde Leys, Caruth’un Tancred ve Clorinda okumasına da eleştiri getirir. Clorinda’yı önce zırlar içinde tanıyamayıp sonra da ruhu ağacın içinde hapsolmuşken olmak üzere iki kez öldüren Tancred’in travma kurbanı; Clorinda’nın ise bu travmanın seyircisi olarak konumlandırılmasının failin kurban, asıl kurbanın ise yalnızca seyirci olması anlamına geldiğini, bu sebeple de böylesi bir gruplandırmanın Nazilerin travma kurbanı, acı çeken Yahudilerin ise seyirci olarak değerlendirilebilmenin yolunu açtığını ileri sürerek Caruth’un okumasını reddeder (2000: 297). Kolonyal ve post-kolonyal eser ve eleştirilerde de ifade bulan fail ve kurban arasındaki ayrımın çöküşüne dayanak gösterilen okuma bu sebeple sık sık eleştirilerin odağı haline gelmeyi sürdürür.

Richard McNally ise *Remembering Trauma* (2005) eseriyle Caruth’un teorisinin temellendiği travmatik anıların sözselsel hafızaya ‘kaydedilemez’ ve ‘hatırlanamaz’ dolayısıyla direkt olarak anlatılamaz olduğu savının altını oyar. İlk olarak Van der Kolk ve Van der Hart’ın travmatik belleğin



ulaşılamaz olduğu iddiasının empirik bilgilerle ve nörobilimsel araştırmalarla yeterince desteklenmediğini (180) öne süren McNally, travma kurbanlarının her zaman travmatik olayları düşünmüyor olsalar da “uzun süre bir şeyi düşünmeyen birinin unutkanlıktan mustarip olduğunun söylenemeyeceğini” (184) belirtir. McNally’ye göre “Amnezi kodlanmış bir bilginin anımsanamamasıdır” ancak “İnsanların düşünmedikleri yıllar boyunca yaşadıkları acıları hatırlayamadıklarını varsayamaz” (184). Yani travma sonrası bireyin olay hakkında konuşmaması travmanın hatırlanamaz doğasına değil bireyin seçimine bağlı olabilir. Bu nedenle sessizlik, Stampfl’in deyimiyle “kaçınılmaz bir varış noktası değil travma sürecinin bir evresidir” (2014: 16) denilebilir. Böylece Caruth, Felman ve Laub gibi ilk kuşak teorisyenlerinin sürekli olarak travmanın doğal sonucu olarak işaret ettikleri ve travmanın anlatılamaz olması savına gerekçe olarak gösterdikleri sessizlik, travmanın bütünleyici bir parçası olmaktan çıkarılır.

Travmanın resmi tanımı olarak medikal ve akademik çevrelerde hala en çok kabul gören ve Caruth’un teorisini temellendirdiği PTSD de yeni kuşak teorisyenleri arasında travmaya dair sıklıkla eleştirilen noktalardan biri haline gelir. Craps’ın hala “kimi önemli travma kaynaklarını görünmez ve bilinmez kılacak kadar dar” (2014: 49) olarak nitelendirdiği tanım, feminist psikoterapist Laura Brown’a göre “çok sayıda ezilen ve güçsüz insanın hayatında travmanın normatif ve günlük yanlarını” (2008: 18) görmezden gelir ve işaret ettiği “insan deneyimi baskın sınıf erkeklerinin yani beyaz, engelli olmayan, eğitilmiş, orta sınıf ve Hristiyan olanların yaşamlarıyla sınırlıdır. Böylece travma yalnızca bu belirli grubun hayatını etkileyebilir, bunun dışındakileri değil.” (2008: 121). Tanımın dayattığı tekil, olağandışı bir deneyimden doğan geleneksel olay eksenli travma anlayışı ırkçılık, ekonomik sorunlar ve baskıcı rejimlerin neden olduğu toplumsal travmaları da yok saydığı, dolayısıyla PTSD’nin bu tür toplumsal, ekonomik ve politik sorunlara cevap vermekte yetersiz kaldığının altı çizilir. Bu bakımdan belli bir grubun deneyimleri etrafında şekillenen Batı merkezli travma anlayışı kimi teorisyen ve psikiyatrist tarafından bir tür ‘kültürel emperyalizm’ olarak değerlendirilir (Craps, 2014: 48; Summerfield, 2004: 238; Watters, 2010: 1). Bu sebeplerden bireyci, Avrupamerkezci ve Batı kültürünün bir ürünü olarak görülen tanımın genişletilmesi ve farklı deneyimleri kapsayabilmesi için uzmanlarca getirilen önerilerin bazıları Craps şöyle sıralar. “Tip II Travmalar (Terr), Karmaşık PTSD veya ‘tanımlanmamış diğer aşırı stres bozuklukları’ (Herman), güvenli-dünya ihlalleri (Janoff-Bulman), sinsi travma (Root), baskı temelli travma (Spanierman ve Poteat), postkolonyal sendrom (Duran ve diğerleri), postkolonyal travmatik stres bozukluğu

(Turia) ve post-travmatik kölelik sendromu” (Craps, 2014: 49). Her biri farklı toplumsal grupların, farklı etkenlerle verdikleri farklı tepkileri ve sonuçlarını bu farklılıkları göz önünde bulundurarak değerlendiren bu ‘alt türler’ PTSD’nin ne kadar yetersiz kaldığını bir kez daha görünür kılarken çağdaş travma yelpazesinin gerektirdiği genişliği de gerektelendirir.

Geleneksel travma anlayışının Avrupa-Amerikalı tarihsel çerçevesiyle sınırlı oluşunun farklı kültür ve deneyimlerden toplulukların acılarını anlatmakta yetersiz kaldığı birçok çağdaş teorisyenin ortak eleştirisidir. Caruth’un travmanın evrensel kültürlerarası bir köprü (Caruth, 1996: 56) vazifesi görüşünün bir kanıtı olarak Alain Renais ve Margaret Duras’ın *Hiroşima mon amor (Hiroşima Sevgilim, 1959)* yorumu da geleneksel travma teorisinin çeşitli kültür, olay ve sonuçlara cevap verebilmekte yetersiz olduğu kanısını değiştirmeye yetmemiştir. Çağdaş anlatı sineması örneklerinden biri sayılan Fransız yapımı film, barış temalı bir filmin çekimleri için Hiroşima’ya gelen Fransız bir aktris ve Japonyalı bir mimar arasındaki aşk hikâyesini konu alır. Kadın, İkinci Dünya Savaşı esnasında Alman bir askerle aşk yaşamaya başlar. Ancak savaşın son günü asker ölür; kadınsa uzunca bir süre toplumdan dışlanır ve psikolojik problemlerle savaşıır. Japon mimar ise Hiroşima’nın bombalanması sırasında ailesini kaybetmiştir. Aynı dili dahi konuşmamalarına rağmen birbirine âşık olan ikilinin beraberliğiyle kadının geçmişteki travmatik anıları tetiklenir ve film süresince izleyici bu anılara tanıklık eder. Caruth farklı acıların bir travma mekânında kesişmesini konu alan filmi, travmanın kültürler arası bir tür bağ oluşturduğunun bir kanıtı olarak değerlendirir. Ancak Craps’a göre “Hiroşima, Avrupalı bir kadının kişisel travmalarını aşmaya çalıştığı bir dramın sergilendiği bir mekâna indirgenmiş; Japonyalı adam ise esas olarak bu sürecin kolaylaştırıcısı ve katalizörü olmuştur.” (Craps, 2014: 47). Yani Caruth’un örneği kültürlerarası bir iletişimden ziyade Avrupamerkezciliğin bir nevi kanıtı halini alır.

*Studies in Novel* dergisinin “Postcolonial Trauma Novels” temalı sayısına önsözde Stef Craps ve Gert Buelens, travmanın Avrupa-Amerika bağlamı eleştirel metodolojilerle şekillendiği ve ‘beyaz Batılı’nın deneyimleri üzerine kurulu olduğunu, bu sebepten dolayı da iddiasının aksine kültürlerarası köprüler kurmaktan çok Batı ve ‘geri kalanlar’ arasındaki uçurumu daha da derinleştirdiğini dile getirirler (2008: 2). Kolonyal dönemdeki yaşanan acılara tanıklık eden anlatılar aracılığıyla travma teorisi üzerindeki Avrupamerkezcilik yaklaşım deşifre edilirken yine bu anlatıların sunduğu çeşitli bakış açılarıyla bahsi geçen hegemonya yıkılmaya çalışılır. Kolonyal travmaların geleneksel travma anlayışıyla bağdaşmayışının en temel

nedenlerinden biri olarak ikinci tür travmanın bireysel olana mahsus, ilkinin ise kolektif bir deneyim olması, bu sebeple de geleneksel travma ile yeterince anlamlandırılıp çözümlendirilemeyişidir. Aksi takdirde bu yaklaşım “kolonyal travmaların atlatılmasının travma tanığının acısı üzerinde dilsel kontrol kazanması konusundan ibaret olduğu fikrini teşvik eder” (Craps ve Buelens, 2008: 4). Fakat Franz Fanon’un travmanın sosyal doğasına dikkat çekerek belirttiği üzere siyah adamın travmaları bunlara neden olan sosyoekonomik yapı değişmedikçe dindirilemeyecektir (Craps ve Buelens, 2008: 4). Bu sebeple de geleneksel travma tanımlamaları ve çözümlenmeleri kolonyal travmalar gibi kolektif travmalar konusunda yetersiz kalacaktır.

Irene Visser postkolonyal travmanın merkezinde tarihi, politik ve ekonomik faktörlerin rol oynadığını bu sebeple tarihi bir somutluğun, bilginin ve dışsal bir sebebin belirlenemediği geleneksel travmanın değişmesi gereken yapı ve pratiklere ulaşmasının mümkün olmadığını belirtir. Bunun yanı sıra kültüre özgü çerçeveler ve koloni süresince farklı karmaşık travma mekanizmalarını irdeleyecek şekilde travma teorisinin genişletilmesi gerekliliğine sıkça vurgu yapılır. Örneğin Achille Mbembe kolonizasyon süresince Afrikalıların kandırılmalarına ve kullanılmalarına izin vermelerinin (2010: 35) Laub ve Felman’ın ötekinin travması irdelemesinde bu tür bir ortaklığın bir örneğiyle karşılaşmak olası değildir. Tüm bunlar “ırk, cinsiyet, sınıf şiddeti ve diğer eşitsizliklerin sebep olduğu kronik ruhsal acıların da dikkate alındığı” (Craps and Buelens, 2008: 3-4) daha kapsayıcı bir teorinin gerekliliğini destekler niteliktedir.

Tıpkı Caruth gibi, adı geçen çoğu çağdaş terorisyen de travmanın farklılıkları vurgulamak ve daha kapsayıcı bir tanımına ulaşabilmek için sıklıkla edebiyata başvurur. Travmatik deneyime verilen farklı tepkilerden hareketle edebi travma parametrelerini genişleterek travmanın nihai ve tekil bir tanımının imkansızlığını vurgulayan çoğulcu model, iddialarını edebi eserlerin sınırsız birey, toplum, bellek ve toplumsal değerler çeşitliliği ile destekler. Bu suretle çağdaş edebi travma teorisinin oluşumuna zemin hazırlayan çalışmalar aynı zamanda travma ve edebiyat arasındaki bağın güçlenmesine de katkıda bulunur.

İlk olarak travmanın konuşulamaz bu sebeple de direkt anlatılamaz olduğu argümanını çürütmek için edebiyat çağdaş terorisyenlerin en uğrak noktalarından biri haline gelir. Stampfl, Holokost’u dayanak göstererek ahlaki bir tavır olarak sessizliği ve travmanın konuşulamazlığını yüceltenleri “kolay yol”u seçmekle itham eder. (2014: 17). Sessizliğin temel nedeni

olarak kurbanlara saygının yanı sıra dilin yaşananlar karşılığındaki yetersizliğini vurgulamanın “kurbanlarla dayanışma” (2014: 18) olarak addedilmesine karşın Naomi Mandel’in *Against the Unspeakable* (2006) eserine atıflarla sessizliğin esasen acılara sırt çevirmek ve zulme ortak olmak anlamına geldiğini ileri sürer. Dilin kimi acılar karşısında yetersiz olmasının sessizliği ‘zorunlu istikamet’ kılışının değil, anlatımın ve iletişimin duyuşsal ve bilişsel yeni yollar aramanın bir gereklilik olarak görülmesi gerektiğini savunur. Tam da bu noktada edebiyat bu sessizliği bozmanın ve travmatik acılara tanıklık etmenin bir aracı olarak kurbanlarla dayanışmanın bir ifadesi haline gelir. Bunların yanı sıra, -Stampfl, Forter’in bir Faulkner okumasından hareketle esasında “konuşulamaz olanın gerçek iyileşme ve gelişme olasılıklarına açık” oluşunun, edebiyatın ise bu dönemde bir nevi “karanlıkta umudun hüküm sürmesi” (2014: 36) olarak değerlendirilebileceği çıkarımında bulunur. Çünkü kurgusal doğasıyla edebiyat hem yaşananların dile getirildiği ve sınırsız olasılıklarla umudun yaratıldığı bir mecradır.

### Sonuç

Thomas Laqueur, 1951-1960 yılları arasında *New York Times*’ın üç yüz defadan fazla kullandığı travma terimini 1960’dan 2010 yılına kadar on bir binden fazla kullandığını belirtirken travmaya artan ilginin büyüklüğüne dikkat çeker (2010). 1980’de Amerikan Psikiyatri Derneğinin resmen tanımlamasının ardından tarih, sanat, kültürel çalışmalar, edebiyat gibi alanlara açılarak disiplinler arası bir olgu haline gelen travma, yirminci ve yirmi birinci yüzyılda yaşanan felaketler nedeniyle de toplumsal hayatın ayrılmaz bir parçası olur. LaCapra’nın deyimiyle travmaya ilginin “saplantı” (2001: x) seviyesine gelmesi sonucu bir nevi “travma kültürü” (Kaplan, 2005) belirir.

Köken olarak tıp alanında fiziksel yaralanmaları tanımlamak için kullanılan travma sözcüğü, Charcot’un histeri çalışmaları ve ardından Freud’un psikanalitik araştırmaları ile psikiyatri alanında yerini alır. Bireyin normal deneyimleri dışında, fiziksel ya da psikolojik olarak yine başa çıkamayacağı büyüklükte bir olay yaşaması sonucu psiko-somatik tepkiler geliştirmesiyle meydana gelen psikolojik durum olarak tanımlanan travma, büyük oranda yirminci yüzyıl ve bu yüzyılın beraberinde getirdiği savaş deneyimleriyle şekillenir. Nihayet APA tarafından PTSD adı altında tanınması da bir savaşla, yani Vietnam Savaşı’yla gerçekleşir. Birinci kuşak ya da klasik travma teorisyenleri olarak da bilinen Caruth, LaCapra, Laub ve Felman gibi isimlerin çalışmaları ile travma farklı disiplinlerde yer edinmeyi başarır. Teorinin öncüsü kabul edilen Caruth, travmayı gerçekleşme anında

belleğin farklı bir kısmında tutulan, sonrasında halüsinasyonlar, rüyalar, deneyime parçalanmış geri dönüşler gibi çeşitli müdahalelerle kendini tekrar hatırlatan ve kurbanını sürekli rahatsız eden bir olgu olarak yeniden tanımlar. Bununla birlikte Freud'dan esinlenerek travmaya direkt olarak erişmenin ve deneyimi anlatabilmenin olanaksızlığını da vurgular. Çünkü travmatik belleğe erişmek normal yollardan mümkün değildir. Bu sebeple travmanın aporetik doğası karşısında dil çaresiz kalır. Fakat ilk travma çalışmalarından, günümüz modern teorilerine kadar travmanın içsel bir diyalektik barındırdığı görülür. Bu diyalektik, travmanın bir yandan konuşulamaz ve anlaşılabilir olması, diğer yandan ise konuşulmaya ve anlaşılmaya duyduğu süresiz ihtiyaçtır.

Yirmi birinci yüzyıl başı çoklu travma teorilerinin çıkışına zemin hazırlamıştır. Holokost ekseninde şekillenen, Avrupa merkezli ve tek kültürlü geleneksel travma teorisine bir tepki olarak farklı deneyim ve kültürleri odağına alan bu teoriler Caruth'un öncülüğünü yaptığı klasik travma teorisine birçok açıdan eleştiriler getirirken travma olgusuna yeni bakış açıları sunarlar. Ruth Leys, Richard McNally, Irene Visser, Stef Craps, Michelle Balaev gibi isimler travmanın konuşulamaz olduğu savını reddederken Holokost ve Batı merkezli savaş deneyimiyle sınırlandırılan travma deneyimini kabul etmez.

Travmanın anlatılma ihtiyacına cevap bulabileceği en uygun alan, sahip olduğu sembolik dil ve gerçek hayatta karşılaşılmaması pek de mümkün olmayan olayları hayal edip anlatabilme gücü ile edebiyat olmuştur. Sessizdirilemeyen düşüncelerin, yazılmayan olayların, sessiz kalan toplulukların sesi olmayı sürdüren edebiyat, travma teorilerinin de merkezinde yer edinir. Edebiyatın gücü, insanlık tarihi boyunca konuşulamayanın dolaylı yollardan dile getirildiği eserler sayesinde, yalnızca sayfa üzerine yazılanlarla değil, satır aralarına gizlenenlerle anlatılandan çok daha fazlasını ifade edebilme yetisidir. Caruth ve çağdaşları için deneyimlenemez, dolayısıyla erişilip konuşulamaz kabul edilen travma da edebiyatın bu imkânlarından yararlanılarak erişilebilir hale gelir. Caruth'un teorisine, bilhassa travmanın konuşulamaz olduğu iddiasına karşı çıkan çağdaş teorisyenler de yine travmanın anlatımı, politikleştirilmesi ve problem çözümleri gibi çok çeşitli sebeplerle edebiyata başvurur. Bu bakımdan edebiyat travma kurbanının anlatı yoluyla, olay esnasında gerçekleşmeyen tanıklığına imkân vermek ve olayı okurlara ulaştırarak, hem yaşananları daha görünür kılmak hem de acılarını paylaşılmasını sağlar. Bunların yanı sıra, anlatı yordamıyla kurbanın iyileşme yolunda ilerlemesine katkıda bulunurken kurgusal olanaklarla umut aşılır.

Charcot'dan günümüze, kendisine çeşitli varsayım ve kavramsallaştırmaların atfedildiği, farklı tanımlamaların ve yaklaşımların geliştirildiği travma, yirmi birinci yüzyılın gündemini meşgul ederken farklı açılardan irdelenmeye, yeni tanımlamalarla varlığını sürdürmeye devam etmektedir. LaCapra'nın deyişiyle "travma hiçbir tür ya da disiplinin temel konusu olmadığı gibi bunlardan hiçbiri travmaya keskin sınırlar çizemez" (2001: 96). Travma konusunda çağdaş teorisyenler birçok noktada görüş birliği içinde olsalar da, terim hâlâ en çok tartışılan ve üzerine fikirler üretilen olgulardan biri olmayı sürdürmektedir. Tamamıyla anlaşılamayan doğası ve farklı açılardan değerlendirmeye açık yapısıyla travma gelecekte de farklı yorumlarla çeşitli disiplinlerde var olacaktır. Hayatı tüm yönleri ve sorunlarıyla bünyesinde barındıran, duygusal, mantıksal ihtiyaçlara cevap vermeyi kendine şiar edinen, evrensel hakikatlerin yanı sıra bilinmezlere de ışık tutan edebiyat ise travmayı anlatma ve daha görünür kılma çabasına devam edecektir.

#### KAYNAKÇA

- ADORNO, Theodor W. (1981), "Cultural Criticism and Society", Çev. Samuel ve Shierry WEBER, *Prisms*, MIT Press, Cambridge, 17-34.
- ADORNO, Theodor W. (2002), "Commitment", Çev. Francis MCDONAGH, *Aesthetics and Politics: The Key Texts of the Classic Debate within German Marxism*, Verso, London, 177-195.
- American Psychiatric Association (1980), *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (3. bs.), American Psychiatric Association, Washington DC.
- BALAEV, Michelle (2008), "Trends in Literary Trauma Theory", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 41.2, 149-166.
- BALAEV, Michelle (2014), "Literary Trauma Theory Reconsidered", *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, Palgrave Macmillan, London, 1-14.
- STAMPFL, Barry (2014), "Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma", Ed. Michelle BALAEV, *Contemporary Approaches in Trauma Theory*, Palgrave Macmillan, New York, 15-41.
- BARTHES, Roland (1983), *Barthes: Selected Writings*, Ed. Susan SONTAG, HarperCollins, London.
- BOND, Edward (1998), *Plays: 6: War plays, Choruses from after the Assassinations*, Methuen, London.

- BREUER, Joseph ve FREUD, Sigmund (2001), *Studies in Hysteria*, Çev. James STRACHEY, Hogarth Press, London.
- BROWN, Laura S. (2008), *Cultural Competence in Trauma Therapy: Beyond the Flashback*, Washington, APA.
- CARUTH, Cathy (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, JHU Press, Baltimore.
- CARUTH, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, JHU Press, Baltimore.
- CARUTH, Cathy ve HARTMAN, Geoffrey (1996), "An Interview with Geoffrey Hartman", *Studies in Romanticism*, 35.4, 630-652.
- CRAPS, Stef (2014), "Beyond Eurocentrism: Trauma Theory in the Global Age", Ed. Gert BUELENS, Sam DURRANT ve Robert EAGLESTONE, *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*, Routledge, New York, 45-62.
- CRAPS, Stef ve Buelens, Gert (2008), "Introduction: Postcolonial Trauma Novels", *Studies in the Novel*, 40.1/2, 1-12.
- FELMAN, Shoshana (1992), "Camus' *The Plague*, or a Monument to Witnessing", Ed. Shoshana FELMAN ve Dori LAUB, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York, 93-119.
- FREUD, Sigmund (1939), *Moses and Monotheism*, Çev. Katherine JONES, Garden City Press, Letchworth.
- FREUD, Sigmund (1959), "An Autobiographical Study" (1925), Çev. James STRACHEY, *Standard Edition*, Vol. 20, Hogarth Press, London.
- FREUD, Sigmund (1962), "Remembering, Repeating and Working-through", Ed. James STRACHEY ve Anna FREUD, *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* Cilt 12, Hogarth Press, London, 145-156.
- FREUD, Sigmund (1966), "Project for a Scientific Psychology", Ed. James STRACHEY, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume I (1886-1899): Pre-Psycho-Analytic Publications and Unpublished Drafts*, Hogarth Press, London, 281-391.
- FREUD, Sigmund (2012), *Haz İlkesinin Ötesinde*, Çev. Emir AKTAN, Alter Yayıncılık, Ankara.
- GRANOFSKY, Ronald (1995), *The Trauma Novel: Contemporary Symbolic Depictions of Collective Disaster*, Peter Lang, New York.

- HARTMAN, Geoffrey (1995), “On traumatic Knowledge and Literary Studies”, *New Literary History*, 26.3, 537-563.
- HERMAN, Judith (1997), *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—From Domestic Abuse to Political Terror*, Basic Books, New York.
- JANET, Pierre (1977), *The Mental State of Hystericals*, University Publications of America, Washington, DC.
- KAPLAN, E. Ann (2005), *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, London.
- LACAPRA, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, JHU Press, Baltimore.
- LAQUEUR, Thomas (2010), “We are All Victims Now”, *London Review of Books*, 32.13, Erişim Adresi: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v32/n13/thomas-laqueur/we-are-all-victims-now>.
- LAUB, Dori (1992), “Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening”, Ed. Shoshana FELMAN ve Dori LAUB, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York, 57-74.
- LEVI, Primo (2015), *Boğulanlar ve Kurtulanlar*, Çev. Kemal ATAKAY, Can Yayınları, İstanbul.
- LEYS, Ruth (2000), *Trauma: A Genealogy*, The University of Chicago Press, Chicago.
- LUCKHURST, Roger (2008), *The Trauma Question*, New York: Routledge.
- MBEMBE, A. (2010), “The Colony: Its Guilty Secret and Its Accursed Share”, Ed. Elleke BOEHMER ve Stephen MORTON, *Terror and the Postcolonial*, Wiley-Blackwell, Malden, 27–54.
- MCNALLY, Richard J. (2003), *Remembering Trauma*, Belknap Press, Cambridge.
- MICALE, Mark S. (2001), “Jean-Martin Charcot and *Les Nevroses Traumatiques*”, Ed. Mark S. MICALE ve Pauld LERNER, *Traumatic Pasts: History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age, 1870-1930*, Cambridge University Press, Cambridge, 115-139.
- MYERS, Charles S. (1940), *Shell Shock in France, 1914-1918: Based on a War Diary*, Cambridge University Press, New York.
- OWEN, Wilfred (1963), *The Collected Poems of Wilfred Owen*, Chatto & Windus, New York.
- Oxford English Dictionary Online, Erişim adresi: <http://0-www.oed.com.wam.leeds.ac.uk/view/Entry/205242?redirectedFrom=trauma>



- SASSOON, Siegfried (2004), *The War Poems of Siegfried Sassoon*, Dover Publications, New York.
- SCHLANT, Ernestine (1999), *The Language of Silence: West German Literature and the Holocaust*, Routledge, New York.
- SHOWALTER, Elaine (1987), *Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Penguin Books, London.
- SUMMERFIELD, Derek (2004), "Cross-Cultural Perspectives on the Medicalization of Human Suffering", Ed. Gerald M. ROSEN, *Posttraumatic Stress Disorder: Issues and Controversies*, Wiley, Chichester, 233-45.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri, Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/>
- VAN DER KOLK, Bessel A. ve VAN DER HART, Onno (1995), "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and Engraving of Trauma", Ed. Cathy CARUTH, *Trauma: Explorations in Memory*, JHU Press, Baltimore, 158-183.
- VICKROY, Laura (2002), *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, University of Virginia Press, Charlottesville VA.
- WATTERS, Ethan (2010), *Crazy Like Us: The Globalization of the American Psyche*, Free, New York.
- WHITEHEAD, Anne (2004), *Trauma Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- WHITEHEAD, Anne (2009), *Memory*, Routledge, London.
- WOOLF, Virginia (1972), "Leaning Tower", *Collected Essays*, Cilt 2, Hogarth Press, London, 162-181.
- WYATT, Jean (2011), "Storytelling, Melancholia, and Narrative Structure in Louise Erdrich's *The Painted Drum*", *Melus*, 36.1, 13-36.

Araştırma Makalesi / Research Article DOI: 10.33207/trkede.1284282

## NAYİLERİN KENDİLERİ GİBİ KISA ÖMÜRLÜ DERGİLERİ: SAFAHAT-I ŞİİR VE FİKİR

*Short-lived Magazines like the Nayis themselves: Safahat-ı Şiir ve Fikir*

**Bilâl KAS\***

**ÖZ:** Osmanlı, son iki yüzyılında sosyal ve siyasi manada modern Batı kültürü ve medeniyeti karşısında ilerleme, kalkınma, Batılılaşma ve çağdaşlaşma gibi kavramlarla ifade edilmeye çalışılan bir yenileşme ve arayış sürecine girer. Dünyadaki değişen siyasi ve toplumsal şartlara uyum sağlamanın ve çok uluslu bir devletin yıkılmadan ayakta kalmasının yollarının aranmaya devam ettiği Osmanlı'nın son yüzyılı edebiyat hayatı açısından da arayışlarla geçmiştir. Tanzimat'tan beri devrin sanatçılarının Türk edebiyatına kaynak arayışlarının bir ürünü olarak değerlendirilmesi doğru olan *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi, 1914 senesinde üç sayı olarak çıkmıştır. Dergi, edebiyat tarihlerinde "Nesl-i Atı", "Yeni Nesil" ya da "Nayiler" olarak bilinen edebi anlayışla beraber sıklıkla anılmıştır; ancak çok kısa ömürlü olan bu derginin adı çeşitli araştırma eserlerinde geçmesine rağmen umumi muhtevası ve devrin edebiyat atmosferiyle beraber tanıtılmadığından ismine aşına olunan fakat içeriği tam manasıyla bilinmeyen bir konumda kalmıştır. Hatta bazı yazılarda derginin kaç sayı olduğuna dair yanlış bilgiler de mevcuttur. Bu vaziyeti değiştirmek, derginin genel hatlarıyla tanıtılmasını sağlamak, kimi unutulmuş sanatçıların isimlerini ve eserlerini tekrar gün ışığına çıkarmak bu çalışmanın temel amaçlarını içermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Halit Fahri Ozansoy, Nayiler, Orhan Seyfi Orhon, Selahattin Enis Atabeyoğlu, Türk şiiri

**ABSTRACT:** In the last two centuries, the Ottoman Empire entered a process of innovation and search, which was tried to be expressed with concepts such as progress, development, Westernization and modernization, in the face of modern Western culture and civilization in social and political terms. The last century of the Ottoman Empire, in which ways to adapt to the changing political and social conditions in the world and to survive without the collapse of a multinational state, continued to be sought, in terms of literary life. *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, which is correct to be evaluated as a product of the search for sources for Turkish literature by the artists of the period since the Tanzimat, was published in three issues in 1914. The journal has often been mentioned together with the literary understanding

\* Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, Türk Dili ve Edebiyatı, Ankara, bkas2322@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1355-5681





Geliş Tarihi / Received: 16.04.2023  
Kabul Tarihi / Accepted: 17.07.2023  
Yayın Tarihi / Published: 31.01.2024

known as “Nesl-i Ati”, “Yeni Nesil” or “Nayiler” in literary history; However, although the name of this very short-lived journal is mentioned in various research works, it has remained in a position where its name is familiar but its content is not fully known since it could not be promoted together with its general content and the literary atmosphere of the period. In fact, some articles contain incorrect information about how many issues the journal has. Changing this situation, promoting the magazine in general terms, bringing the names and works of some forgotten artists to light again include the main purposes of this study.

**Keywords:** Halit Fahri Ozansoy, Nayiler, Orhan Seyfi Orhon, Selahattin Enis Atabeyoğlu, Turkish poetry

**Cite as / Atf:** KAS, B. (2024). Nayilerin Kendileri Gibi Kısa Ömürlü Dergileri: Safahat-ı Şiir ve Fikir. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 14(27), 139-173. <https://doi.org/10.33207/trkede.1284282>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr

<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

### Giriş

*Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi, Osmanlı Devleti'nin siyasi, sosyal ve iktisadi sahada soluğunun kesilmeye yüz tuttuğu 1914 senesinde, dünyanın ve tabii olarak Osmanlı'nın da savaşlarla bunaldığı bir devirde büyük iddialar ve arayışların neticesinde ortaya çıkan bir dergidir. II. Meşrutiyet'ten beri Türk edebiyatındaki arayışlardaki çabalar yıkılmaya yaklaşan bir devletin kaçınılmaz sonuna çareler aranan bir devrin gölgesinde yeşerir. Bu çabaların altyapısını meydana getiren çeşitli fikir ve anlayışların ışığında güçlü devlete eşdeğer yeni, canlı ve sağlam bir temele sahip edebiyat anlayışı oluşturulmaya çalışılır. *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi yayın hayatına başladığı senelerde modern Türk edebiyatında- eski kuşak sanatçılar ve herhangi bir edebî topluluğa katılmamayı tercih edenlerle beraber- baskın olan birkaç damardan söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki Servetifünun muhteva, lisan ve üslubundan çok da uzaklaşamayan ve topluluk olarak orijinaliteyi yakalayamayan Fecr-i Ati'nin şahsi sınırlarda dolanan anlayışıdır. Bir diğeri *Genç Kalemler* dergisinin meşale tuttuğu sade dil ve ulusal hayatın muteber tutulduğu millî edebiyat anlayışı ve üçüncü olarak ise şahsi arayışların ürünü olan bazı yönelimlerdir. Şiir türünde, *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin yayımlandığı dönem için bu kaynak arayışlarına örnek verilecek isimlerin başında Yahya Kemal [Beyatlı] gelmektedir. 1912'de Türkiye'ye dönen genç şair Yahya Kemal'in sembolizm, parnasizm, Eski Yunan ve Latin edebiyatından çeşitli ilhamlar ve tarihçi bir tezle donanan edebiyat anlayışı, "Yeni Nesil" ya da "Nayiler" olarak tanınacak genç sanatçıları da tesirine alacaktır (Okay, 2017: 296).

*Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi edebiyat âleminde rüştünü ispat etmeye ve kendilerine bu âlemde bir yer açmaya çalışan genç sanatçıların *Rübab*<sup>1</sup> dergisinde Fecr-i Ati topluluğuna savaş açmalarıyla başlayan bir sürecin devamıdır (Polat, 2012: 391).

<sup>1</sup> *Rübab* dergisi 7 Şubat 1912- 28 Mayıs 1914 tarihleri arasında yayımlanmıştır.

Fecr-i Ati topluluğunun tanınan simalarından Şahabettin Süleyman'ın yenilikçi gençlere destek olup yol göstermesiyle devam eden ilerleyişin bir neticesi olarak ortaya çıkan dergi, üç sayı çıkmış ve Türk edebiyatı tarihlerinde “Nayiler” olarak bilinen edebî anlayışla özdeşleşmiştir. Derginin bu kadar mühim olmasına rağmen çeşitli araştırmalarda dergiyle alakalı bazı bilgi hataları da göstermektedir ki *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi genel hatlarıyla ele alınmalıdır. Kimi araştırmalarda kaç sayı çıktığına dair hatalar bile vardır. Bu hatanın devam edişinin sebebi, yüksek ihtimalle Yusuf Ziya Ortaç'ın edebiyat hayatının nasıl başladığına dair anılarında Nayilere ve *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisine ayırdığı kısımda verdiği bilgidir (Ortaç, 1966: 14). Cafer Gariper (2019: 230) Yusuf Ziya'nın hatıralarıyla tescillenen derginin iki sayı çıktığına dair bilgiyi devam ettirenler arasındadır. Dergideki unutulmuş ve şöhret sahibi bütün sanatçıları eserleriyle, devrin Türk şiirinin havasıyla toplu hâlde sunmak amaçlanmış ve bir modernleşme temayülü ve kaynak arayışı olarak nitelendirilebilecek akim hamleleri bünyesinde toplayan *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi çok dillendirilen ama tam bilinmeyen konumundan çeşitli tahlil ve açıklamalarla kurtarılmaya çalışılmıştır.

#### **Adı Çok Duyulmuş Kendi Bilinmeyen Dergi: *Safahat-ı Şiir ve Fikir***

II. Meşrutiyet'in ilanı ile basın hayatında da hissedilen özgürlük havası birçok fikrin tartışılmasına ve savunulmasına ortam teşkil eden dergi ve gazetelerin birbiri ardı sıra çıkmasına zemin hazırlar. Özlenen hürriyetin varlığı zamanla siyasi hayattaki olumsuz gidişin de tesiriyle bazı kısıtlamalara uğrasa da İttihat ve Terakki hükümetinin faal olduğu Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarına kadarki zaman diliminde matbuat hayatı canlılığını sürdürür. Balkan Savaşı'nın Osmanlı tebaasında yaşayanları- bilhassa Türkleri- millî kimlikleri hususunda düşündürmeye iten ıstıraplı senelerinde, 1912'de kırk beş, 1913'te doksan iki ve 1914'te yetmiş beş yeni yayının varlığından söz edilir (Koloğlu, 1985: 90). Bu yayınlardan devrin siyasal, sosyal ve sanatsal yaşamını yakından etkileyen bazı süreli yayınlar, *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde ve Fecr-i Ati edebî topluluğunun önemli kalemlerinden Şahabettin Süleyman'ın başkanlığında toplanacak genç sanatçıların edebî kişiliklerinde de etkili olur.

Nayiler olarak edebiyat dünyasına sunulan genç sanatçılar *Servetifünun*, *Sebilürreşat*, *İslam Mecmuası*, *Rübap*, *Halka Doğru*, *Resimli Kitap*, *Şehbal* gibi süreli yayınlarda kendi sanat ve siyaset anlayışlarıyla eserler veren sanatçıların oluşturduğu bir matbuat ortamında varlıklarını ispatlamaya çalışırlar. Adları geçen dergilerde umumiyetle Batıcılık, İslamcılık ve Türkçülük gibi fikirlerin tartışıldığı ve savunulduğu, ister istemez bu fikirlerin “Nesl-i Ati”, “Yeni Nesil” ya da “Nayiler” adlarıyla beraber anılan

sanatçıların üslup ve anlayışlarına çeşitli tesirler yarattığı söylenebilir. Nayiler adlı genç sanatçılar, *Rûbap* dergisinde ve yirminci yüzyılın hem sanatta hem siyasette arayışlar ve yenileşme peşinde olan sürecinde adlarını duyurmuşlardır. *Rûbap* dergisinin önemli kalemlerinden ve Fecr-i Ati'nin tanınan simalarından Şahabettin Süleyman, kendisinin de içinde bulunduğu sanat ortamındaki tekdüzeliği kırmak, devrin genç sanatçılarına yol açmak ve göstermek maksatlarıyla yeni neslin genç sanatçılarına destekler. *Genç Kalemler* dergisindeki coşkun millî duyguların, tarih ve Türklük şuurunun derginin kapanmasından sonraki senelerde daha da güçlenip devrin umumi havasını tesirine aldığı düşünüldüğünde *Rûbap* dergisinde toplanan bu gençler hem millî hem de modern bir sanat arayışının neticesinde, Şahabettin Süleyman'ın yönlendirmeleriyle Eski Anadolu edebî eserlerindeki ve Mevlâna, Yunus Emre gibi sembol kişiliklerin yakaladığı derin manalı ve sade söyleyişi modern bir üslupla harmanlamayı amaçlarlar. “Edebiyatta millilik imtiyazını Genç Kalemler’e bırakmamak” (Akyüz, 1979: 161) düşüncesinde olan Halit Fahri [Ozansoy], Orhan Seyfettin adıyla Orhan Seyfi [Orhon], Selahattin Enis [Atabeyoğlu], Enis Behiç [Koryürek], Hıfzı Tevfik [Gönensay], Safi Necip, Nâzım Tevfik, Yusuf Mazhar, Yakup Salih adlı genç sanatçılar Yahya Kemal'in [Beyatlı] şiirin kaynağını Eski Yunan'a kadar götürdüğü arayışlarından da etkilenirler.

Batılı Le Conte de Lisle ve Heredia'dan çeşitli ilhamlarla ulaştığı Eski Yunan ve Latin şiirini kaynak görmesiyle Yahya Kemal, kökenini Akdeniz Havza medeniyetine bağladığı Türk kültürünü işleyen sağlam yapılı bir şiirin peşine düşer (Kahraman, 2013: 145). Nayilerin öncüsü Şahabettin Süleyman, *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin ilk sayısındaki uzun yazısında yeni neslin genç sanatçıları bir anlamda Yahya Kemal'in Eski Yunan ve Latin kaynaklı şiir anlayışına bağlar (Şahabettin Süleyman, 19 Mart 1914: 5). Yahya Kemal'in devrindeki anlamlı tesirleri, Batılı ve modern şiirin örneklerini takip eden ve adını edebiyat âlemine duyurmaya çalışan Nayiler adlı genç sanatçılarda bir yankı yaratır. Yahya Kemal, kendi şiir evreninde çeşitli yoklamalar neticesinde aradığı şiir dili ve kaynağını bulma sürecinde, devrinde etkili olmuş bir şairdir. Halit Fahri (1970: 21, 22) henüz *Rûbap* dergisinde adları ve eserleri ilk kez görülmeye başlayan “Yeni Nesil” namıyla ünlenecek kendi gibi genç şairler üzerinde Yahya Kemal'in büyük tesirleri olduğunu ve bu tesirlerin yansımalarını açıkça anılarında dile getirir.

Şahabettin Süleyman, Fecr-i Ati edebî topluluğunun bir parçası olmakla beraber *Rûbap* dergisinde çevresinde topladığı gençleri Paul Verlaine'in “her şeyden önce musiki” diyerek ifade etmeye çalıştığı ve her şairin kendi şiirinde yaratması beklenen bir iç sesi, “aheng-i deruni” yaratmaya, Fecr-i

Ati sanatçılarından farklı olarak bu iç sesi Anadolu topraklarının şairlerinde aramaya yönlendirirken Yahya Kemal'in Akdeniz havza medeniyeti idealine yorum getirmekten çok da ileriye gidemez.

Çeşitli tesirlerin ve teşviklerin altında “biz de varız” şiarıyla ortaya çıkan genç sanatçılar, tam manasıyla varlıklarının ispatı olan *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi yayımlanmadan önce *Rübap*, *Kehkeşan* ve *Nihal* dergilerinde devrin ün yapmış sanatçılarıyla tartışmalara girerek yeni ve orijinal bir edebiyat anlayışı meydana getirmeye çalışarak “Nayiler” adına ulaşırlar. “Yeni Nesil” namıyla ortaya çıkan genç sanatçıların rüşlerini ispat etmek için taarruza geçmelerini hızlandıran ya da bu vaziyete uygun ortam hazırlayan kişi, Şahabettin Süleyman'dır. Fecr-i Ati sanatçısı Şahabettin Süleyman, *Rübap*'taki “Bir Bilanço” ve “Bataklıkta” başlıklı yazılarıyla devrinin edebiyat dünyasını değerlendirmeye ve birtakım olumsuz eleştirilerde bulunmaya başlar. Hakkı Tahsin, Selahattin Enis, Ali Naci, Tahsin Nihat gibi genç sanatçıların da dâhil oldukları Fecr-i Ati'yi yıpratma ve kendi rüşlerini ispat etme süreci böylelikle başlamış olur. Şahabettin Süleyman'ın çevresine toplanan genç sanatçılardan Tahsin Nihat, *Rübap* dergisinde “Nesl-i Ati Cemiyet-i Edebiyesi'nden” başlıklı yazısıyla genç sanatçıları bir çatı altında toplanmaya ve kendilerinden önceki nesillerin eserlerindeki durgunluğu ve köksüzlüğü yıkmaya çağırır (Polat, 2005: 488). Yeni neslin genç sanatçılarından Selahattin Enis, Ali Naci, Halit Fahri “Yeni Nesil” mensupları olarak bir önceki kuşağın sanatçıları Şahabettin Süleyman, Mehmet Rauf, Hamdullah Suphi [Tanrıöver], Köprülüzade Mehmet Fuat [Köprülü] gibi isimlerin dâhil oldukları bir tartışmanın içine girerler (Özdemir, 2007: 254). *Rübap* dergisinde “Nesl-i Ati Cemiyet-i Edebiyesi'nden” başlığıyla yayımlanan beyanname, edebiyat hayatına yeni bir soluk getireceklerini ümit eden gençlerin fikirlerini içerir. Beyannamenin ardından zaten sürmekte olan tartışmalar devam eder. *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde Nayiler ismini alacak olan genç sanatçılar, varlıklarını *Kehkeşan* dergisinde bir kez daha ilan etmek, Fecr-i Ati'yi tamamen ortadan kaldırmak isterler. *Kehkeşan* dergisinin 10 Eylül 1328 tarihli ikinci sayısının müdür-i edebîsi Halit Fahri'dir. “Daimî Heyet-i Tahririyemiz” başlığı altında İsmail Zühtü, Hakkı Tahsin, Halit Fahri, Selim Rıfkı, Selahattin Enis, Ali Naci, Yakup Salih'in isimleri yer alır (1328: 2). “Karilemize” başlıklı yazıda Fecr-i Ati'nin sanat anlayışına karşı *Rübap* dergisinde “Yeni Nesil” namlı genç sanatçıların giriştikleri edebî hücumun *Kehkeşan* sayfalarında ve bu sayıdan itibaren Halit Fahri'nin müdürlüğünde devam ettirileceği ilan edilir (1328: 2). Selahattin Enis'in “Yeni Nesil ve Fecr-i Ati” başlıklı yazısı *Rübap*'ta başlatılan hücumların tamamen devamı niteliğindedir. “Fecr-i Ati'nin

yaşamakta olduğunu söylesinler ve isterlerse bizi ‘zeyl-i Fecr-i Ati’ suretinde telakki buyursunlar; fakat yalnız unutmasınlar ki hakikat, bu sözlerini tekzip ediyor” (Selahattin Enis, 1328: 11). Derginin ikinci sayısında Halit Fahri Ozansoy’un araştırmacıların dikkatlerinden kaçan bir şiiri vardır. Fransız sembolist şair Albert Samain’in orijinal ismi “Silence” olan şiirinden bir alıntıyla başlayan ve Halit Fahri tarafından “Sükût” adıyla kaleme alınan şiir gösterir ki Halit Fahri özelinde “Yeni Nesil” başlığı altında toplanan genç şairlerin sembolizm edebî akımına yakınlıkları sadece Şahabettin Süleyman’ın beyanname niteliğindeki yazısında bilhassa önemi vurgulanan “aheng-i deruni” ve sembolizm yollu şiir yazma yönlendirmelerinden önce başlamıştır. Dergi kısa ömürlü olur, üçüncü sayısından sonra yaklaşık bir buçuk yıllık bir ara vererek tekrar yayın hayatına başlar. *Kehkeşan*, kısa ömrüne rağmen Nayiler olarak tanınacak genç sanatçılarla beraber Yusuf Ziya’nın da hayatında önemli bir yer tutar. Yusuf Ziya, samanyolu manasından ötürü anılarında, matbuat hayatında parlayan bir yıldız olarak tavsif ettiği *Kehkeşan* dergisinde tertip edilen bir müsabakayı kazanması sayesinde edebiyat dünyasına girer (Ortaç, 1966: 14). Yusuf Ziya, her ne kadar anılarında *Kehkeşan* dergisinin birinci sayısında düzenlenen şiir müsabakasını kazandığını ifade etse de derginin ikinci sayısında ilan edilen “Edebî Eser Müsabakası”na katılmış ve hatıralarına dayanılarak denebilir ki ilanı yapılan müsabakada birinci olmuştur (1328: 17). *Kehkeşan* dergisinin üçüncü sayısına ulaşamadığından müsabaka hakkında verdiği malumat mevzuunda Yusuf Ziya’nın hatıralarındaki beyanatları dikkate alınmıştır. Genç şair Yusuf Ziya, *Kehkeşan* ve onu izleyen *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergilerini takip etmekle kalmayıp kendini bir “Nayi” olarak nitelendirecektir. Bu vaziyet göstermektedir ki “Yeni Nesil” sanatçıları kendi gibi genç sanatçı adaylarını tesirleri altına almaktadır. Anadolu’nun Mevlâna ve Yunus Emre gibi şiir kaynaklarını Batı menşeli sembolizmle kaynaştırma girişimleri, her ne kadar bir akım hâlini almasa da “Yeni Nesil” mensuplarının ya da diğer adlarıyla Nayilerin devirlerinde çeşitli tesir noktaları yarattıkları rahatlıkla söylenebilir. Genç sanatçılar içinde başta Halit Fahri olmak üzere edebiyattaki kaynak arayışlarını devam ettirdikleri *Kehkeşan* dergisinin üç sayı çıktıktan sonra kapanıp aynı fikir ve yaklaşımla *Nihal* dergisinin çıkarılmasından anlaşılmaktadır. Bu durum, *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin ikinci sayısındaki ilandan da anlaşılmaktadır. “Nihal Abonelerine” başlıklı ilanda *Nihal* dergisine abone olan ve derginin kapanmasından dolayı hak mahrumiyetine uğrayan okuyucuların abonelik sürelerine göre bedava *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisini alabilecekleri duyurulur (1330: yok). Ancak bu dergi de tıpkı *Kehkeşan* gibi kısa ömürlü



olur. Genç sanatçılar edebî hayatlarını *Nihal* dergisinin ardından *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde devam ettirirler.

Genç sanatçıların *Rübap*, *Kehkeşan* ve *Nihal* dergilerindeki tartışmalarla gelişen ve ilerleyen edebiyata kaynak arayışları ve rüşt ispatları *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde Şahabettin Süleyman'ın yazısıyla en son ve tam şeklini alır. Tartışmalar ve kendi edebî kimliklerini ilan etme gayretleri neticesinde Şahabettin Süleyman, genç sanatçıların ne türden bir mücadele verdiklerini ve edebiyat için ne türlü bir üslup ve muhtevayla neler yapacaklarını açıklayan yazısını *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin ilk sayısında “Nayiler- Yeni Bir Gençlik Karşısında” başlığıyla yayımlar.

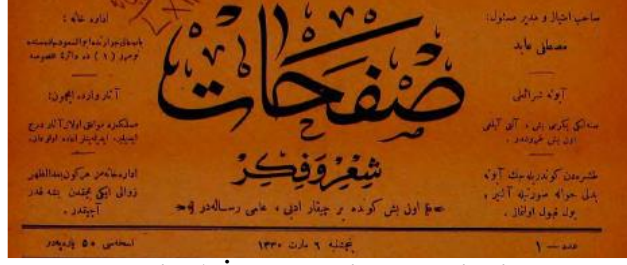
Halit Fahri (2016: 230) anılarında Şahabettin Süleyman'ın hem Fecri- Ati topluluğunun bir sanatçısı olup hem de *Rübap* dergisinde toplanan genç sanatçılara yol göstermesinden bahsederken onun genç sanatçılar için bir yol açıcı vazifesini üstlendiği üzerinde durur. Sanatçının bu iki taraflı durumu, zaten Millî edebiyatın yükselişiyle iyiden iyiye yıpranan Fecr-i Ati sanatına bir seçenek üretmesi ya da bir çıkış aramasıyla değerlendirilebilir. Şahabettin Süleyman'ın teşvikleriyle kendilerini Mevlâna ve Paul Verlaine'in şiirlerinde yakaladıkları “aheng-i deruni”nin halefi konumunda bulan genç sanatçılar için “ney” şiirlerinde kendilerine has biçimde meydana gelmesi beklenen iç musikinin sembolüdür.

*Rübap* dergisinde toplanan genç sanatçılar, yıpratmaya çalıştıkları Fecr-i Ati sanatçılarının Servetifünun'a taarruzlarına benzer bir şekilde Fecr-i Ati sanat anlayışının eksikliklerini dile getirirken bir orijinalite yakalayamadan dağılacaklardır. Hem benzer sonlarıyla hem de kısa ömürlü oluşlarıyla ve Fecr-i Ati sanatçılarının rüştlerini ispat etme kaygılarını benzer bir şekilde taşımalarıyla edebiyat tarihlerinde Türk şiirindeki diğer arayışlar arasındaki yerlerini alırlar.

### Şekil Özellikleri

Daha çok devrin yeni tanınmış genç sanatçıların eserlerini içeren *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi, yayın hayatına 6 Mart 1330 (19 Mart 1914) tarihinde başlamış on beş günde bir çıkar edebî ve ilmî dergidir. Derginin her üç sayısında, kapak sayfasında ortalanmış isim klişesinin hemen altında içindekiler bölümü ve en alt kısımda sağda adet, ortada tarih ve solda fiyat bilgileri yer almaktadır. Derginin ilk sayfasında ortalanmış isim klişesinin sağında imtiyaz sahibi ve mesul müdürü Mustafa Abit'in adı, bu adın altında abone şartları bulunmaktadır. Soldaysa idarehanenin adresi, dergiye gönderilecek eserlerin yayımlanma durumuna ilişkin kısa bir not ve

idarehanenin faaliyette olduğu saat aralığına ilişkin bilgi vardır. Bu bilgilerin hemen altında adet, tarih ve fiyat bilgileri yer almaktadır.



Resim 1. İlk sayıdaki başlık klışesi

İlk sayıda ilan ya da reklam bulunmayan derginin ikinci ve üçüncü sayılarında son sayfanın tamamını kaplayan ilan ve reklamlar bulunmaktadır. On beş günde bir perşembe günleri yayımlanan derginin çıkışında bir aksaklık yaşanmamıştır. Dergide “musavver” ibaresi olmayışına rağmen resimli bir dergide bulunması gerekecek yoğunlukta ve ikinci sayıda bazı yazılarla beraber çeşitli resim ve fotoğraflar kullanılmıştır. Ancak görsellerin dergide yer alması hususunda tam bir istikrar yakalanamamış ve son sayıda-son sayının kapak sayfası hariç- herhangi bir fotoğraf ya da resme yer verilmemiştir. *Servetifünun*, *Rübap* ve *Nihal* gibi dergilerde eserleri yayımlanan genç sanatçıların bir araya gelerek çıkardıkları *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin idare binası Babıali’de Ebussuut Caddesi’ndedir. Zarafet Matbaası’nda basıldığı bilgisi yer alan derginin dağıtımının İttihat-ı Ticaret Kitaphanesi’nde yapıldığı bilgisi vardır. Derginin imtiyaz sahibi ve mesul müdürü üç sayıda da Mustafa Abit’tir. Halit Fahri (1970: 227) dergiyi bir ortakla Orhan Seyfi’nin [Orhon] çıkardığını ve *Edebiyatçılar Geçiyor* başlıklı hatırasında *Kehkeşan* ve *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergilerinde Orhan Seyfi’yle buluştuklarını ifade eder (Ozansoy, 2016: 263). Nitekim Ozansoy’un hatırasına getirdikleri ortaklık konusunda belgelere dayandırılmasa da *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde şairin Orhan Seyfettin adıyla şiirlerinin yayımlandığı hakikattir.

### Yayın İlkeleri

Edebiyatta Batılılaşmayla beraber başlayan modern şekil ve muhteva arayışları devamlı bir yenilik yaratma gayretinde olan sanatçılar ve onların edebî anlayışlarıyla şekillenmiş ve gelişmiştir. Yenileşme arayışları olarak değerlendirilebilecek çoğu adım, umumiyetle Tanzimat’tan itibaren nesiller arasında yeni’nin eski nesil ya da sanat anlayışı karşısında kendi rüşütünü ispatlama, eski’yi yok saymayla kendi sanat anlayışını var etme şeklinde ilerlemiştir. Fecr-i Ati sanatçısı Şahabettin Süleyman, etrafında topladığı

genç sanatçılara kendilerini edebiyat âleminde duyurma ve tanıtma imkânını, Fecr-i Ati sanatçılarını eleştirme ve hırpalama yoluyla yapma ortamını hazırlar.

*Rûbap* dergisinde “Yeni Nesil” olarak tanıtılan genç sanatçıların sanat anlayışları *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin ilk sayısında, üstatları Şahabettin Süleyman’ın yazısıyla edebiyat dünyasına duyurulur. Kendilerinden önceki her yeni derginin çıkışındaki tavra benzer biçimde edebiyat hayatında tekdüzelik ve sathiliğe bir son verme maksadını taşıyan dergi mensupları, sembolizmle yoğrulmuş, sade ve derin manalı, köklerini Anadolu topraklarında bulmuş bir sanat anlayışını benimserler. “Sadelikteki güzel ‘havza medeniyeti’nin, ‘aheng-i deruni’ de tekke ve tasavvuf edebiyatının karakteristiğidir. Bu konuda Mevlana’dan ‘ahz-i nefsi-i meslek’ edilecektir” (Özgül, 1986: 23). Şahabettin Süleyman’ın yönlendirmeleriyle köklerini Mevlâna, Yunus Emre gibi mutasavvıf şairlerin şiirlerinde, divan ya da halk edebiyatının derin manalı, ses ve mananın bir iç ahenk yarattığı mısralarında, Batı’nın sembolizm tesirindeki şairlerinde arayan genç sanatçılar bu gayretlerini üç sayıda da devam ettirmişlerdir.

*Rûbap* dergisinin 13 Mart 1330 tarihinde yayımlanan nüshasında, “Hareket-i Edebiye” başlıklı yazıda *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisine methiyeler düzülürken aslında dergide toplanan genç sanatçılardan mevcut edebî havayı değiştirme noktasında ciddi beklentilerin olduğu fark edilir. (İmzasız, 1330: 127). Evvelce adları *Kehkeşan* ve *Nihal* dergilerinde görülen gençlerin daha şuurlu biçimde bir araya gelerek çıkardıkları bir dergi hüviyetinde neşrolduğu ifade edilen *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin ilk sayısında Şahabettin Süleyman’ın dile getirdiği fikirle, yazının muhtevası tamamen örtüşür. *Rûbap*’taki “Hareket-i Edebiye” başlıklı yazıların tamamı Şahabettin Süleyman’ın kaleminden çıktığı düşünülmektedir (Polat, 1987: 43). Yazıdaki amaç derginin ve genç sanatçıların edebiyat âlemine çıkış gerekçelerini *Rûbap* dergisi kanalıyla daha geniş sahalara yaymaktır. Şahabettin Süleyman’ın genç sanatçılarda gördüğü edebî kabiliyet ve bu gençlerin eserleriyle mevcut edebiyat ortamında estirmeyi hedefledikleri yeni hava, Millî edebiyatın siyasi ve sosyal gelişmelerle güçlenen yazar ve eser kadrosu karşısında tutunamayıp başka mecralara yönelmiş, bu genç sanatçılar içinden Halit Fahri, Orhan Seyfi ve Enis Behiç gibi şahsiyetler “Hecenin Beş Şairi” olarak edebiyat tarihlerindeki yerini almıştır.

### **Muhteva**

*Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde manzumeler, mensureler, edebî, ilmî, felsefî, tarihî tetkikler, hikâye başlıkları altında çeşitli manzume, yazılar ve

Nayilerin kendi sanat anlayışlarının kaynağı olarak kabul ettikleri Osmanlı şairlerinin eserlerine de dergide yer ayrılmıştır. Ağırlıklı olarak bir edebiyat dergisi hüviyeti taşıyan dergide yer alan eserler, türlerine göre edebî ve fikrî eserler, görseller, reklam ve ilanlar olmak üzere değerlendirildiğinde derginin edebiyat tarihindeki yeri daha açık anlaşılmış olacaktır.

### Edebî Eserler

Birinci Dünya Savaşı'nın henüz başlamadığı ancak siyasi, sosyal ve iktisadi buhranın tüm dünyayı sardığı bir dönemde yayın hayatına başlayan *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi, edebiyat ortamı bakımından ise Fecr-i Ati sanat anlayışının yıpratıldığı, Millî edebiyat tesirinde eser veren sanatçıların ekseriyeti tuttuğu, toplumsal meselelerin yanı sıra bireysel his ve düşünceleri içeren eserlerin de verildiği bir devrin ürünüdür. Edebiyat eserleri içerisinde manzume örneklerinin çoğunlukta olduğu dergideki tüm eserler, genç sanatçıların üstat olarak kabul ettikleri Şahabettin Süleyman'ın "Nayiler: Yeni Bir Gençlik Karşısında" başlıklı yazısındaki ilkeler üzerine eser vermeye çalışırlar. Yazıda "*en ziyade ruh-ı esasi-i Türki ile mümteziç*" (Şahabettin Süleyman, 1330: 3) olduğu ifade edilen "Nayi" kelimesinin yabancı hiçbir unsur içermediği üzerinde durulur. Şahabettin Süleyman, her ne kadar gençleri kendi yönlendirse de yazısında gençlerin sanat anlayışlarını aktaran bir yansıtıcı vazifesini yüklenmeyi tercih eder ve "Yeni Nesil" sanatçıların fikirlerini "gençler bana anlattıklarına göre daha derinlere, bidayet-i saltanat-ı Osmaniyana hatta Rum Selçukilerinin son devirlerine kadar gitmek, şiir-i Osmaniyi menbaından ahz etmek ve bu mayayı yeni nazariyat-ı bediyye ile mezc" (Şahabettin Süleyman, 1330: 3) etmek şeklinde ifade eder. Mazideki bazı sanatçıların üslup, ses ve manada yakaladıkları orijinaliteyi ve derinliği modern olanla birleştirmeyi ve bu maksatla özgün ve millî eserler vücuda getirmeyi şiar edinen genç sanatçıları destekleyen Şahabettin Süleyman, Mevlâna'yı kaynak olarak merkeze aldığı yazısında Mevlâna'yı Yunan felsefesiyle, Platon'la ve geniş bir cephe dâhilinde "Bahr-i Sefit" yani Akdeniz Havzası'yla ilişkilendirir. Eserlerin Yunan sanat eserlerinde olduğu gibi sadelikle dolu ve süsten uzak bir üslupla Şark sanatının şaşasından arındırılmış biçimde olması gerektiğini ifade ederek hem Yahya Kemal'e hem de Millî edebiyatçıların sanat anlayışlarına yaklaşan bir sanat tavrının çerçevesini meydana getirmiş olur.

Dergide umumiyetle Şahabettin Süleyman'ın genç sanatçıların edebî anlayışlarını ayrıntılarıyla ifade ettiği yazısının etkileri manzumeler, mensureler, edebî tetkiklerde kendini açıkça gösterir. Bu üç başlıkta edebî ürünlerin incelenmesi Nayilerin sanat anlayışlarının daha bariz bir şekil almasını sağlayacaktır.

### Manzumeler

Derginin edebî ürünleri içerisinde manzumeler başlığıyla yer alan şiirler, genel hatlarıyla Şahabettin Süleyman'ın "Nayiler" olarak edebiyat dünyasına ilan ettiği genç sanatçıların edebî anlayışlarının tesirini taşımaktadır. Bu manada genç sanatçıların şiirlerinin bir tarafı Batı menşeli sembolizmin ses, ritm ve imgelere önem veren, diğer tarafı Mevlâna, Yunus Emre gibi zirve şahsiyetlerin, divan şiiri ustalarının kimi dizelerinde yakaladıkları orijinalliği yakalamak isteyen bir sanat anlayışını içerir. Derginin üç sayısında Orhan Seyfettin (Orhan Seyfi) Hıfzı Tevfik, Halit Fahri, Safi Necip, Elif Rı, Faik Ali [Ozansoy], Nâzım Tevfik, Şahabettin Süleyman, İhsan Raif, Enis Behiç, Yusuf Mazhar ve Mustafa Haluk manzumeleriyle yer almıştır.

Hıfzı Tevfik'in derginin ilk sayısında yer alan "Ney" başlıklı şiiri, Nayilere ithafla başlar. Bir masal atmosferinin yaratılmaya çalışıldığı dizelerde gecenin esrarlı karanlığındaki gizli ses, "ney"le tamamlanır.

"Sanki rüya görür bütün eşya  
Öyle dalgın ve bihaber uyumuş,  
İnce bir nura örtünen dünya  
Yatmış avare, kimsesiz, hamuş" (Hıfzı Tevfik, 1330: 2).

Söyleyici, gecenin karanlığında bütün eşyaların rüyalara daldığı, tüm dünyanın uyuduğu, sessizliğe gömüldüğü bir anda; insan, tabiat ve gerçeklikle harmanladığı bir imgeler âlemi yaratır. Bu âlem, zaman noktasında karanlığı ve esrarı içinde barındıran geceyle ifadesini bulur ve gece, sessizlikle iç içedir. Söyleyicinin insanların dünya telaşlarının azaldığı bir zaman dilimini seçerek tüm dünyayı uykuda tasviri ve dizinin sonunda geçen "hamuş" kelimesinin Mevlâna şiiri ve Mevlevilikle ilişkisi özenle oluşturulmuştur. Mevlâna, kimi şiirlerini "hamuş" kelimesiyle bitirmiş ve insanın ruhi merhalelerinden birinin özelliği olarak konuşmamayı, susma fiilini yani "hamuş" sözcüğünü işaret etmiştir (Şihiveya, 2007: 190). Bu kelimeyi sıklıkla kullanışı Hıfzı Tevfik'in dizelerinde de "sessizlik" ilgisiyle, tasavvuftan uzak olsa da benzer bir izlekle kullanılmıştır.

"Ah! Birden bu samt içinde o ses  
Aks eder, sanki bir şehik-i füsün,  
Sanki giryen bir zavallı nefes,  
Ki verir leyle irtiaş ve cünun" (s. 2).

Söyleyicinin ses- sessizlik tezadıyla zenginleşen dizelerde "samt", "ses", "şehik" ve "nefes" sözcükleriyle tasavvufla yakından ilişkili "ney"den çıkan sese ve o sesin yarattığı ahenge gönderme yapılıır.

"Sorar afaka selsebil u cibal

“Neredendir sekr peyderpey?..  
Titreyip sekr içinde ruh-ı leyal:  
“Dinle, Gel!- der o, ağlayan bir neye” (s. 2).

Mevlâna, *Mesnevi*'sinin ilk on sekiz beyitinde ney ve insan-ı kâmil ilişkisi üzerinde durur ve ilk beyitinin ilk dizesine “bişnev” [dinle] kelimesiyle başlar. Hıfzı Tevfik'in sözünü emanet ettiği söyleyici, Mevlana'nın kamışlıktan koparılıp atılan “ney” temsiline benzer bir izlekle ağlayan ney'in sesine gecenin sessizliğiyle yeni bir imge âlemi yaratmaya çalışır.

Hıfzı Tevfik'in Nayiler'in sanat anlayışına tamamıyla uyan şiiriyle aynı çerçevede değerlendirilebilecek bir diğer şiir ise Halit Fahri'nin “Tutiname”sidir. Halit Fahri'nin şiirine ad olan *Tutiname*, Hint edebiyatına aittir ve *Binbir Gece Masalları*'nı hatırlatan üslubuyla Doğu edebiyatının anlatmaya bağlı edebî metinlerinin mühim örneklerindedir. Bir papağanın sahibine duyduğu sadakate dayanan *Tutiname*, bir papağanın sahibinin eşinin yasak bir aşka yönelmesini engellemek için sahibi gelene kadar anlattığı yetmiş hikâyeyi içerir. Şiirde, Şark dünyasına ve masallarına has çeşitli kelimelerle bir gizem oluşturulmaya çalışılır.

“Nakl eyliyor güzel tuti yüzlerce menkıbe:  
Kasrında eğlenir sarı Rum kızlarıyla şah,  
Altın kılıçlı, sırmalı esvaplı padişah  
Sultan pür gurura eder kutniler hibe” (Halit Fahri, 1330: 3).

Papağanın naklettiği hikâyelerde yer alan şahlar, Rum kızları, güzel dilberler, kılıçlar, savaşlar, renkli kumaşlar “Tutiname” şiirinde unutulmayarak divan edebiyatı sanatçılarınca sıklıkla çevrilmiş bu eserle yakın bir ilgi kurulmuş olur. Mazide kalan bir hayatın esrarlı havasının yansıtıldığı şiir Nayilerin kaynak arayışlarını yansıtır niteliktedir.

Hıfzı Tevfik ve Halit Fahri'nin “Ney” ve “Tutiname” başlıklı şiirleri tamamen Şahabettin Süleyman'ın beyanname niteliğindeki yazısındaki fikirlerle örtüşür. Bu iki şiire ilave olarak Orhan Seyfettin'in “Sadabat” şiirini de zikretmek gereklidir. Nayilerin divan edebiyatına uzanan kaynak arayışlarında ve bir nevi öze dönüş eylemini içinde barındıran eserleri arasında “Sadabat” şiirinin özel bir yeri vardır. III. Ahmet Devri'yle özdeşleşen Sadabat, ilkin Kâğıthane deresi çevresinde inşa edilen kasra verilen bir adken daha sonra bu kasrın tanınır olmasıyla yöreye isnat edilen bir ada dönüşmüş ve bu yörede yapılan eğlencelerle, Lale Devri'yle ilişkilendirilmiştir. Patrona Halil Ayaklanması'yla zarar gören Sadabat, Osmanlı'nın önemli bir devrinde oluşan yeni bir eğlence kültürünün de adı olarak anılagelmiştir.

“Baygın bir ihtizaz ile bihoş akar dere  
Sahillerinde kızlar uzanmış çimenlere...  
Narin dudaklarında mücevher piyaleler...  
Mestane gamzelerle bakarlar pür ihtiras...” (Orhan Seyfettin, 1330: 34).

Söyleyici, “Sadabat” ismini taşıyan şiirde Kâğıthane Dere’si etrafında bir zamanlar yaşanan eğlenceleri isim ve zaman vermeden tekrar dillendirir. Basit bir telmihle rakkaseleri, divan şiiri güzellerine has özellikleri taşıyan kızları, sahilleri ve deresiyle Lale Devri’nin eğlence hayatını, Osmanlı’nın savaşız geçen devrinin seçkinlere ait yüzünü esrarlı bir havayla yansıtan “Sadabat” şiiri Orhan Seyfettin imzasını kullanan Orhan Seyfi Orhon’un ilk dönem şiirleri arasındaki yerini alır (Donbay, 2009: 123).

*Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin kadrosunda bulunan genç sanatçıların sembolizmle Anadolu menşeli Türk şiir kaynaklarını bir araya getirme teşebbüslerin tam yansımaları olarak Hıfzı Tevfik’in “Ney”, Halit Fahri’nin “Tutiname” ve Orhan Seyfi’nin “Sadabat” başlıklı şiirlerini saymak mümkündür. Diğer şiirler, Anadolu’nun köklü şiir mirasına doğrudan ya da dolaylı bir gönderme taşımasa da sembolizmle kurulan bağın koparılmadığı rahatlıkla söylenebilir.

Orhan Seyfettin imzasıyla Orhan Seyfi’nin kaleme aldığı “İlk Kar” başlıklı şiiri Edebiyat-ı Cedide sanatçılarının bilhassa Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin’in tesirlerini taşımaktadır. Tabiatın değişimi, bir devinim içinde sunuluşu ve mevsimlerin çeşitli hususiyetlerinin insan doğasına tesiri bilhassa şiir türünde ilgi görmüştür. Abdülhak Hamit’in romantizmin etkisinde kalarak kent yaşamı ile tabiatla iç içe geçen köy hayatını ve tabiatla insanın karşılaşmasını içeren şiirlerinde eksik tarafını yani pitoresk noksanlığını Cenap Şahabettin, şairliği tekâmülü ölçüsünde işlemiş ve yeni nesil gençlere örnek olacak eserler sunmuştur. Abdülhak Hamit Tarhan’ın *Sahra, Divaneliklerim yahut Belde*, Cenap Şahabettin’in “Elhan-ı Şita”, Tevfik Fikret’in “Yağmur” şiirleri romantizmden, sembolizm ve parnasizme uzanan bazı edebî akımların tesirleriyle Osmanlı şairlerinin henüz yeni keşfettiği birey ve tabiat anlayışını yansıtır. Orhan Seyfettin’in “İlk Kar” şiiri dilde yakaladığı sadelikle “Elhan-ı Şita”dan ayrılmakla beraber şiirin öznesi olarak tabiatı yerleştirip insanı tabiatından ayrılmış bir gerçeklikle sunuşuyla ortaklık taşır.

“Gece kar yağmada... her yer bitap  
Yer beyaz setrenin altında nihan  
Aldanırlar bu beyaz manzaradan  
Doğdu ormanda sanırlar mehtap” (Orhan Seyfettin, 1330: 2).

Tabiatın sakinlerinden kuşlar, diğer tabiat unsurlarıyla beraber şiirde sunulurken kışın gelişi ve karın yağışıyla değişen ve bir manada ölüme yakın bir uykuya yatışla şaşkına dönerler, gerçeklik algılarını yitirirler. Tıpkı kuşlar da insanlarda olduğu gibi baharın ve yazın canlılığını kışın gelişiyle yitirdiğini, bunun pek de olumlu bir tarafının olmadığını düşünürler.

“Nerde köy, nerde ağaç, nerde çemenler, sahra?  
-Yere inmiş gibi habide bulutlarla sema  
Her gün üstünde uçtukları toprak nerde?  
Köyün altında akan sevgili ırmak nerde?” (s. 2).

Toprak, ırmak, ağaçlar, baharı ve canlılığı hatırlatan her şey beyaz karların altında kalır. Söyleyici, şaşkın kuşların tabiat döngüsü karşısındaki çaresizliklerini basit teşbih ve teşhislerle, yine basit semboller ve izlenimlerle yansıtır. Edebiyat-ı Cedide şairlerinden çok da farklı olmayan söyleyicinin tabiata ilişkin yarattığı âlem ve tabiata ilişkin pitoresk, başarısız olmamakla beraber bir orijinalite de içermez; ancak genç şair Orhan Seyfi'nin ilk dönem şiirlerinden olması hasebiyle “İlk Kar” şiiri ayrı bir önem taşımaktadır.

Edebiyat tarihlerinde hecenin beş şairinden biri olarak anılacak Enis Behiç'in Halit Fahri ve Orhan Seyfi'yle bulunduğu dergide bir şiiri vardır. “Hatif” başlıklı şiirinde Enis Behiç, Nayilerin peşine düştükleri “aheng-i deruni”yi yakalamaya çalışır.

“Ahenk-i ihtisas ile her an hitap eder,  
Bir ses ki: söylüyor bize cazip neşideler.

Bir ses ki: davet eyliyor ebkârı buseye,  
Alkışlıyor gönülleri meftun olun! diye.  
Her şeyde bir sükût... ve nerden gelir bu ses?  
Bilmem ki ruhları okur sure-i heves?

Şair bu savt-i gaybi mi toplar rûbabına,  
Bülbül bu vücut için mi, niçin nalekâr olur?  
Ohh, ey sevimli name, teheyyüç getir bana,  
Kalbim ve sanıham sana aciz şikâr olur” (Enis Behiç, 1330: 35)

Enis Behiç'in şiirine başlık olan “hatif” kelimesi, seslenmek, çağırmak manasına gelmektedir. Söyleyicinin ses, şiir, şair, tabiat kelimeleriyle inşa ettiği mecazi âlemde şaire aradığı sesi bulduran ve bunu ilham edenin sestem ibaret olduğu iletisi hâkimdir. Şairin ilk dönem şiirlerinden biri olan “Hatif”, Edebiyat-ı Cedide etkilerinin hem dil hem de sanat anlayışı bakımından şairin üzerinde etkilerinin olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Dergide yayımlanan diğer şiirlerden Hıfzı Tevfik'in “Ayrılık İsterken”, Nâzım Tevfik'in “Leyle-i Huzuz” başlıklı şiirleri Edebiyat-ı Cedide



şairlerinin bireysel temalarla yoğunlaşan sanat anlayışlarını içeren özelliklere sahiptir. Hıfzı Tevfik, dergide yayımlanan şiirlerinde Nâzım Tevfik'e göre daha sade bir dil kullanarak sanat anlayışı bakımından benzeştiği Edebiyat-ı Cedide sanatçılarından sade bir dil ve üslup kullanma bakımından ayrılır. Nâzım Tevfik'in dil ve üslubu, ağır, sanatlıdır. Millî edebiyatın kendini hissettirdiği 1914 senesinde yayımlanan "Leyle-i Huzuz" şiiri, dergideki çeşitli dil anlayışlarından birini gösterdiği kadar dergideki sade dille yazılan şiirler göz önüne alındığında Meşrutiyet Devri sanat ve dil anlayışındaki farklılıkları da yansıtır niteliktedir.

"Uryan, ılık gölgeler sarmıştı bir temas,  
Leblerde titriyor leb-i hulya-yı ihtiras  
Endam-ı şuh abı öperken nesim-i nur  
Ka'ında gizlenen süzülen gölgeler uyur" (Nâzım Tevfik, 1330: 18).

Şiirin tamamında etkin olan yabancı tamlamalar, tabiat ve insanın iç içe geçtiği teşbih, teşhis ve istiareler "Leyle-i Huzuz" şiirini Edebiyat-ı Cedide şiir anlayışı sınırlarında tutar. Şahabettin Süleyman'ın Nayiler olarak edebiyat âlemine tanıttığı genç sanatçıların bir araya geldiği *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde Faik Ali ve İhsan Raif gibi devrin tanınmış simalarının da şiirleri vardır. Nayilerin sanat anlayışlarıyla alakalı olmayan, kendi şiir anlayışlarını yansıtan şiirler yazan Faik Ali ve İhsan Raif dergi sayfalarındaki sanat hayatına canlılık ve çeşitlilik getirmişlerdir.

Elif Rı imzasıyla kaleme alınan "Kin Dalgaları" şiiri dergide yayımlanan diğer şiirlerden tema bakımından farklıdır. Bir taraftan Namık Kemal'in "Hürriyet Kasidesi" şiirindeki epik tonun tınılarının hissedildiği şiir öte yandan ve daha yoğun bir şekilde Emin Bülent'in [Serdaroğlu] "Kin" başlıklı şiirinin milliyetçi tavrını taşır. Emin Bülent'in "Kin" şiiri, Victor Hugo'nun orijinal adı "L'enfant" olan ve Türkçeye "Çocuk" adıyla tercüme edilen şiirinden hareketle Giritli Müslümanlara ithafen yazılmıştır. Victor Hugo'nun "Çocuk" şiiri, Yunanların Osmanlı'dan ayrılma hareketleri ve imparatorluk dâhilinde çıkardıkları kargaşaların Yunan lehine Avrupa'ya yansımalarını ve Türk düşmanlığını içerir. Emin Bülent'in 1910 senesinde *Servetifünun* dergisinde yayımlanan şiiri, yeni yeni oluşmaya başlayan millî edebiyat sanat anlayışına oldukça uygun bir tema taşır. "Kin" şiiri, son çeyrek asrını savaşlarla geçiren Türk milletinin duygularını yansıttığı için devrinde önemsenmiş, bu şiire çeşitli nazireler ve tesirinde kalınarak yeni şiirler yazılmıştır (İnce, 2020: 312- 313). Elif Rı imzalı "Kin Dalgaları" başlıklı şiir, Emin Bülent'in şiirinin "kin" temasını taşımaktadır.

"Bugün tahkir olduysa milletimiz, dinmez,  
Yüzümüzü kızarttıysa her hatamız, şeynimiz

Evc yolunda canımızı hakka terhin eyledik,  
Yarın zafer sancağını taşıyacak kinimiz” (Elif Rı, 1330: 18).

Zafer sancağını taşıyacak “Kin Dalgaları”ndaki kin, “Ben şûre-zâr-ı kalbimi kinimle süslerim” (Kaplan, 1998: 164) diyen Emin Bülent’in söyleyicisinden farklı değildir. Tahkir olan millet, Namık Kemal’in “Hakir olduysa millet şanına noksan gelir sanma / Yere düşmekle cevher sakıt olmaz kadr ü kıymetten” (Göçgün, 1999: 7) dizelerinde Osmanlı olarak tavsif ettiği, Elif Rı’nın Türk milleti dediği millettir. Millî edebiyat sanatçılarının sıklıkla dile getirdikleri Türklük şuuruyla işlenen şiir, devrin siyasal ve toplumsal hadiselerinden etkiler taşıdığı kadar baskın edebiyat anlayışından da yansımalar taşımaktadır.

Dergideki şiirler umumiyetle Edebiyat-ı Cedide’nin sembolizmle yoğrulan imgesel şiir anlayışını, devrin sade dile meylini gösterir özellikler içermektedir. Nayiler ismiyle dergide toplanan genç sanatçılardan Halit Fahri, Orhan Seyfi ve Hıfzı Tevfik gibi şairler bu sanat anlayışına uygun örnekler vermişlerdir. Elif Rı gibi tema bakımından millî edebiyata daha yakın duran “Kin Dalgaları” ve Nâzım Tevfik’in sanatlı bir üslubu tercih eden “Leyle-i Huzuz” başlıklı şiirleri ve “Yeni Nesil” olarak isim yapan genç sanatçıların dışında Faik Ali, İhsan Raif gibi şairlerin şiirleri bir kenara bırakıldığında Nayilerin sembolizme yakın duran imge anlayışlarını merkeze aldıkları, kimi eserlerinde sanatta kaynak olarak eski sanatçıları ve eserlerini örnek olarak benimsedikleri rahatlıkla söylenebilir. Dergide manzume biçiminde yapılan tek tercüme üç sayıda da devam eden Baudelaire’in *Kötülük Çiçekleri*’nden Şahabettin Süleyman’ın yaptığı çevirilerdir. Nayilerin şiir anlayışıyla da örtüşen bu tercüme, Halit Fahri’nin dergide Baudelaire üzerine yaptığı edebî tetkiklerle güçlendirilir. Şahabettin Süleyman’ın “aheng-i deruni” dediği ideal şiir kıstası; orijinal ses, etkileycilik ve mana ile sözcüklerin yarattıkları ahenk bütünü sembolizmle ilişkilendirilebilir. “Pozitivizmin hayattan kovmak istediği rüya ve esrar, edebiyata sembolizmle” (Yetkin, 1967: 76) girmiş, Nayiler namını taşıyan şairlerde de karşılığını bulmuştur. Şahabettin Süleyman’ın “Garp Çiçekleri-Seyyat Çiçekleri” üst başlığıyla ilk sayıda “Kelal-i Ruh”, ikinci sayıda “Takdis” ve üçüncü sayıda “Deniz Kuşu” isimleriyle tercüme ettiği şiir parçaları Türk edebiyatındaki ilk Baudelaire çevirilerindedir (Ahmet Necdet, 2001: 8).

### **Mensureler ve Hikâyeler**

İbrahim Şinasi’yle Batılı manada nesrin kapılarının aralandığı Türk edebiyatında Namık Kemal’in nesirde sade bir üslup yerine sanatlı bir üslubu tercihinin umumiyetle takip edilişi pek de sekteye uğramadan

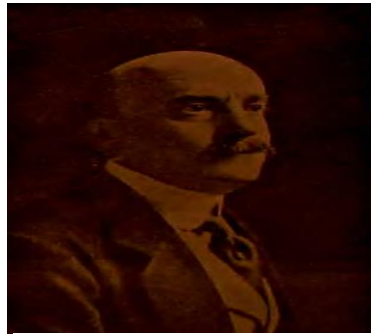
Edebiyat-ı Cedide'nin sanatlı üslubuna eklenmiştir. II. Meşrutiyet'ten sonra şekillenen Türkçülük akımının tesirleri neticesinde sanatçıların zamanla kısa cümlelerle, anlaşılır ve sade bir dille eser vermeye doğru yöneldikleri görülür. Nitekim *Genç Kalemler* dergisinde bayraklaşan “Yeni Lisan” hareketi *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisindeki yazılarda belli ölçülerde kendini gösterir. İlk sayıda Ye Dal imzasıyla yayımlanan “Semalar” başlıklı yazıda hem millî bir tavır hem de kısa ve sade bir ifade dikkat çekicidir. 27 Şubat 1914 tarihinde Türk havacılığının ilk şehitleri olarak tarihe geçen Yüzbaşı Mehmet Fethi Bey ve Üsteğmen Sadık Bey'in bindikleri uçak, Şam'da düşer ve pilotlar şehit olur. 11 Mart'ta Teğmen Nuri Bey bir kaza sonucu şehit olur. Bu hava şehitlerini konu alan “Semalar” başlıklı yazıda insanlığın ve Türklerin semalara yükselme arzusunun hiç bitmediği üzerinde durulmuş ve ilk olarak Cevheri'nin uçmak arzusu sebebiyle ölmesine rağmen bu isteğin hiç azalmadığı, üç hava şehidine kadar uçmak arzusunun Türklerde devam ettiği anlatılır.

“Fakat Cevheri'den sonra şimdi Türk nesli sana üç kurban daha verdi: Fethi, Sadık ve Nuri... Onlar o çocuklardı, mecruh ve malul bir milletin terakkiye, kemale müştak ve susamış Türklüğün onlar gururunu, ümidini, emelini uçup veriyorlardı. Senin gizli, namerdi yollarında mesafeler kat ettiler” (Ye Dal, 1330: 3).

Ye Dal'ın “Tarihçe-i Eyyam” üst başlığı altında yazdığı yazılar “Semalar”, “Madam Kayu” ve “Karagöz ve Hacivat” başlıklarını taşımaktadır. Madam Kayu, [Henriette Caillaux] Fransa Başbakanı Joseph Caillaux'nun eşiidir. Madam Caillaux evliliğiyle alakalı skandal bir haber yapacağı düşüncesiyle *Le Figaro* gazetesinin editörü Gaston Calmette'i öldürür. Bir skandalı ortadan kaldırmak düşüncesiyle gazeteci Calmette'i öldüren Madam Caillaux, “dile düşmek”ten kurtulamayacak, Osmanlı basınında dahi gündemi uzun süre meşgul edecektir.



**Resim 2.** İkinci sayının kapak fotoğrafı



**Resim 3.** Joseph Caillaux'a ait görsel

“Madam Kayu” başlıklı yazıda sade, anlaşılır ve akıcı bir dil kullanılmıştır. Yazının ilginç özelliği ise hürriyet fikrinden söz etmesi, kadının özgürce hareket etmesi gerektiği düşüncesini savunmasıdır. Bu düşünceden hareket eden yazar, Madam Caillaux’nun cinayete tevessül etmesini hürriyetine yapılan tecavüze bağlar ve katili günahsız bulur. Yazının pozitif bir ayrımcılık içerdiği söylenebilir. Kadının eline silah almasını erkek cinsiyle eşitliğine bağlayan yazar, Madam Caillaux’u neredeyse hürriyet kahramanı ilan eder. “Bu meseleyi bence kadının lehine hâletmek zaruridir. [...] O silah kullanırken bile bir maşuka gibi hareket ediyor [...] Madam Kayu zevcini seviyordu, tahammül edemedi, öldürdü. İşte hakikat!” (Ye Dal, 1330: 17- 18). Ye Dal imzalı bir diğer yazı “Karagöz ve Hacivat”ta da yazarın diğer yazılarında olduğu gibi kıvrak ve sade bir dille süssüz bir anlatım tercih edilmiştir. “Atalar sözünden vazgeçemem. ‘Vur patlasın çal oynasın’ bu bir düsturdur ki asırlarla Osmanlı hâkimiyetine icra-yı tesir etmiş ve ‘Çek beşer beşer’ sözünün paraya tatbikiyle her yerde eğlenceler, kahkahalar, sefahatler uyandırmıştır” (Ye Dal, 1330: 33). Ye Dal imzalı yazarın üslubu, dergideki diğer yazılarda umumiyetle yakalanan sade ve açık anlatımla kıyaslandığında Millî edebiyat anlayışına çok daha yakındır.

Derginin önemli mensure yazarlarından biri de Şahabettin Süleyman’dır. “Nayiler, Yeni Bir Gençlik Karşısında” başlıklı yazısıyla Şahabettin Süleyman, derginin edebiyat tarihlerinde isminin sıklıkla geçmesine sebep olmuştur. Bu yazının önemi zaten *Rûbap* dergisinde edebiyat hayatları başlayan bir grup gencin “Yeni Nesil”, “Nesl-i Ati” gibi adların dışında varlıklarının duyulması, çerçevesi belirlenmiş bir sanat anlayışı ve Nayiler adıyla tanınmasından kaynaklanır. Yazarın bir diğer yazısı “Korku” başlığını taşımaktadır. “Korku” başlıklı mensurede, dünyanın büyük bir savaşa hazırlandığı, Osmanlı’nın ise Balkanlarda birbiri ardına çıkan savaşlarla genç nüfusunu kaybetmeye başladığı, ağır kayıplar verdiği senelerdeki sıkıntılar dile getirilmektedir. Şahabettin Süleyman, yazısını millî hislerin tesiriyle “1329- 1330 senesi İstanbul Sultanisi son sınıf efendilerine” (Şahabettin Süleyman, 1330: 19) hitaben yazmıştır. İstanbul’u kaybetme korkusunun mermerden bir yılanla benzetilerek yer yer tekrarı, millî hislerin bütün cümlelere yansıdığı yazıya, şiirsel ve sanatsal bir nitelik kazandırır. Genel olarak sade bir dille, kısa cümleler kullanmayı tercih eden yazar, az da olsa terkipli ifadeleri de kullanır.

Safi Necip’in “Siyah” başlıklı mensuresi, dergide yazılan mensur şiir türünü hatırlatır nitelikteki tek eserdir. Birbiriyle ahenkli kelimelerin ve seslerin tekrarıyla yakalanan ritmin sağladığı musiki siyah rengin yazardaki

çağrışımını içerir. Yusuf Mazhar isimli yazarın “Unutulurken” başlıklı yazısı unutulmak üzerine kısa bir denemedir. Mustafa Haluk imzasıyla kaleme alınan “Siyah Saçlı, Siyah Gözlü Kadın” başlıklı mensure, Safi Necip ve Yusuf Mazhar’ın mensurelerinden çok farklı bir özellik taşımaz. Mensurenin hem sade dille yazılması hem de aşk teması etrafında ilerlemesi, yazıda karamsar bir bakışla sevgiliye yaklaşılması bu mensurelerin ortak özellikleri olarak sayılabilir.

Dergide hikâye türünde ise Selahattin Enis, Safi Necip, Ömer Seyfettin ve Yakup Salih’in isimleri yer almaktadır. Ömer Seyfettin’in “Gayet Büyük Bir Adam” başlıklı roman tefrikası şeklinde sunulan eseri dışındaki hikâyeler henüz isimleri edebiyat âleminde yeni duyulan sanatçıların kaleminden çıkar. “Gayet Büyük Bir Adam”, derginin ikinci sayısında her ne kadar roman olarak tanıtılsa da tefrikanın devamı gelmez, dergi üçüncü sayıdan sonra yayımlanmaz. Ancak rahatlıkla söylenebilir ki Ömer Seyfettin’in bu yarım kalan tefrikası, *Efruz Bey* adında romanlaşacak eserinin ilk hâlidir. 1902 senesinde ilk hikâyesini yayımlayan Ömer Seyfettin, 1914 senesine geldiğinde Modern Türk hikâyeciliğinde belli bir yer edinmiş, “Gayet Büyük Bir Adam” gibi önemli eserlere ve hikâyelere imza atmıştır. Ömer Seyfettin’in dil ve üslubundaki sadeliğe rağmen anlatımında yakaladığı akıcılık ve kıvraklık dergideki diğer hikâyecilerde bu ölçüde görülmez. Türk edebiyatında henüz yeni bir isim olan Selahattin Enis, natüralizmin başarılı örneklerini vermeye başlamış, dergide yayımlanan “İsyân” başlıklı hikâyesinden önce *Nevsal-i Milli*’de “Bir Kadının Son Mektubu” başlığıyla yazdığı hikâyesiyle dikkatleri üzerinde toplamıştır (Cevdet Kudret, 1970: 202). “İsyân” başlıklı hikâyesiyle devrinin alt ve orta sınıf insanların yaşamlarını en canlı biçimiyle ve gerçekçi bir biçimde vermeye başlayan Selahattin Enis, bu tavrını devam ettirir. Mütareke Devri hayatının sıkıntılarını ve ıstıraplarını genelde kadınların ahlak düşüklükleri ve fuhuş üzerinden verecek olan Selahattin Enis, toplumda yaşanan sınıfsal tezatları en çıplak ve açık şekliyle yansıtır. “İsyân” başlıklı hikâyesinin altyapısını, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı’da birbiri ardına yaşanan savaşlar, sosyal, siyasal ve iktisadi büyük kayıplar oluşturur. Hikâyelerinde ve “İsyân” hikâyesinde de bu kayıp ve olumsuzlukların dar gelirli insanların yaşamlarında ne şekilde etkileri olduğunu karamsar ve natüralist bir bakışla tasvir eder, canlandırır. “Bugün karımın ölümü karşısında, açlık içinde ölen karımın perişan na’şısı sefilî karşısında teselliden ve şifadan mahrumum, artık insanlardan teselli ve şifa istemiyorum” (Selahattin Enis, 1330: 13). Hikâyenin tamamındaki karamsarlık, aynı zamanda hikâyenin anlatıcısı da olan fakir ressamın karısının hastalığına ve açlığına bir çare bulamayışıyla

gelişir, büyür ve ressamın tablolarını hak ettiği fiyata satamayışı karşısında onları ocakta yakmasıyla sonlanır. Havanın soğukluğu, sanat eserinin para etmeyişi, kimi insanların sıcak evlerinde mutlu yaşayışları, fakir ressam ve karısı arasında soğuk- sıcak, zengin- fakir, aç- tok tezatlarını oluşturur. Açlık ve hastalıktan ölen kadın için fakir ressamın tablolarını yakarak hasta kadının son anında sıcak bir ortam yaratma eylemi devrin iktisadi ve sosyal hayatıyla beraber düşünüldüğünde ciddi bir isyan olarak yorumlanabilir. Bazı tamlamalar ve dili kullanmadaki savrukluklar hariç tutulursa Selahattin Enis'in hikâyesinde Ömer Seyfettin kadar olmasa da belli bir ölçüyü tutturmaya başladığı söylenebilir.

Dergide “Deli” başlıklı hikâyesiyle yer alan Safi Necip, sık tekrar eden kelimelerle yalnızlıktan akli muvazenesini yitirmiş bir ruh hastasının birkaç gününü anlatır. Kahraman anlatıcının varlığıyla samimi bir atmosfer yaratılan hikâyede; nöbet geçiren, krizler geçiren, sanrılar yaşayan ruh hastasının ağzından aktarılan hikâye, şuurlu olarak seçilen belli kelimelerin tekrarıyla bu nöbetlere gerçeklik katmıştır. “Yine korkuyorum, gölgelerden, karanlıklardan, yıldızlardan yine korkuyorum, içimdeki budala korkudan korkuyorum, ah, bhusus o kadından, o bulduğumu zannettiğim mürai kadından, o yalancı karımı boğmaktan, öldürmekten korkuyorum” (Safi Necip, 1330: 20). Şehir hayatında kendi korunaklı alanına hapsolmuş, iletişim sorunları yaşayan, gerçekle hayalin birbirine girdiği bir hayatı sürdürmekte zorlanan hikâye kişisi, henüz tekâmül seviyesine erişmekte olan Türk hikâyeciliğinde yeni temaların doğurduğu, Batı edebiyatının tesiriyle şekillenen hikâye kişilerindedir. Yabancı kelime sayısı çok az olan hikâye, dil ve üslup bakımından da bir öze dönüş hareketi yaratmaya çalışan Nayilerin sanat anlayışına uygun niteliktedir.

Dergide hikâyesi yayımlanan bir diğer kişi Yakup Salih'tir. Halit Fahri (2016: 16) anılarında *Rûbap* dergisinden bahsederken ismini geçirdiği Yakup Salih hakkında hiçbir bilgi vermez. Yakup Salih'in o tarihlerden sonra ne yapıp ettiğini bilmediğini ifade etmekle yetinir. “Ricat” başlıklı hikâyede anlatıcı kahramanın ruh hâli, santimental ifadelerle tasvir edilmiş, romantizmin aşırı hisli ve coşkun havasını hatırlatan bir üslupla parası için kullanılmış tipik bir âşığın hikâyesi anlatılmıştır (Yakup Salih, 1330: 46-48). Evine ve onu sevenlere ancak hiç parası kalmadığında ricat eden anlatıcı kahraman, Tanzimat sanatçılarının eserlerinde sıklıkla kullandıkları tecrübesiz erkek âşık tipine benzer. İsmi verilmeyen anlatıcı kahramanın sadece hislerinin anlatıldığı hikâye benzerlerinden çok da farklı olmayan özellikleriyle dergide yayımlanan diğer hikâyelerden de farklılık gösterir.

### Araştırma ve İnceleme Yazıları

Bu başlık altında edebiyat, tarih ve bilim sahalarındaki yazıların muhteşemlikleri hakkında bilgiler verilerek *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin yayın ilkelerine uygunlukları da değerlendirilmiş olacaktır. Derginin edebiyat ürünleri incelendiğinde çoğu yazarın eserlerine yoğun bir karamsarlık, korku, olumsuz çağrışımlar yerleştiği neticesine varılır. Bunun birkaç temel sebebi üzerinde durmak mümkündür. Birbiri ardına savaflara girerek ciddi toprak kayıpları yaşayan bir milletin mensubu olmak, sembolizm, natüralizm gibi edebî akımların ve Edebiyat-ı Cedide sanatçılarının etkilerine açık okumalar yapmak ve sanatçıların şahsiyet özellikleri bu sebeplerden en olasıdır. Ancak bu sebepler arasında en etkili olanı belirlemek ve kanıtlamak bu çalışmanın amaçları arasında yer almadığından dergide kendisine çokça yer verilen Baudelaire'in tesirinden bahsetmekle yetinilecektir. Şahabettin Süleyman'ın *Kötülük Çiçekleri*'nden yaptığı şiir çevirileri, Halit Fahri'nin derginin ikinci ve üçüncü sayılarında yer alan Baudelaire üzerindeki edebî tetkikleri Fransız şairin dergide ne kadar önemsendiğini gösterir niteliktedir. Baudelaire'in Paris şehrini kötülükleri, insanda yarattığı iç sıkıntısı, maraziyet ve hüznle iç içe sunuşu bilhassa mensure ve hikâyelerdeki karamsarlık ve kötü ruh hâliyle örtüşmektedir.



**Resim 4.** C. Baudelaire'e ait görsel

Halit Fahri'nin derginin her iki sayısında da teferruatıyla incelemeye çalıştığı Baudelaire çocukluk, gençlik çağlarından itibaren edebî şahsiyetine yansıyan her türlü özelliğiyle beraber verilir. Şairin adını taşıyan yazının tercüme mi yoksa Halit Fahri'ye ait telif bir inceleme mi olduğu kesin değilse de Halit Fahri'nin yabancı kaynaklardan bir hayli istifade ettiği açıkça söylenebilir. Halit Fahri'nin tespitleri literatürde Fransız şairle alakalı yorum ve yargılarla örtüşür niteliktedir. Yazıda, “Bodler”i yirminci asrın

hasta ruhunu en büyük bir muvaffakiyetle terennüm eden bir şair olarak” (Halit Fahri, 1330: 19) tavsif eden yazar, Fransız şairin kendi özgün üslubunu bulurken klasikleri ve eskileri görmezden gelmediği üzerinde dikkatle durur. “Bodler eski üstatların kıymet-i tarihçesini inkâr etmemekle beraber onları numune-i ittihaz eylemekliğin katiyen aleyhinde bulunurdu” (s. 22). Baudelaire’in sanatta nesil farklılığı ve tesirlenme meselesini içeren düşüncelerine bazı yönleriyle tersi istikamette ilerleyen Nayilerin bir akım oluşturamayışlarının temelinde Fransız şairin bir zamanlar kendi şiir serüveni dâhilinde vardığı noktaya “Yeni Nesil” sanatçılarının henüz varamayışı; ancak bu istikamette yol almaları yatmaktadır. Halit Fahri, Fransız şairin döneminde aldığı tenkitler üzerinde de durur. Nitekim kendilerini de yenilikçi edebiyat anlayışının bir parçası olarak gören Halit Fahri, Baudelaire’in şiirlerine yansıyan Paris sokakları ve insan hâllerindeki çirkinliklerin hoş karşılanmayıışına karşı çıkar. “Bodler’in şiirleri vakıa pek iğrenç safhalar üzerinde dolaşarak medeniyetin çirkin perdelerini de kaldırmıştır. Ve pek çok kimseler bunun ahlaksızlığı tevlit eylediğini söylüyorlar. Fakat bu nazariye yanlıştır” (s. 37). Şairin kent hayatının iç sıkıntıları ve olumsuzluklarına verdiği önemi bir hikâye yazarı olsa da Selahattin Enis’in şehri, kadın ve insanları tasvirlerinde benzer bir anlayışı görmek mümkündür.

“Tenkidat-ı Edebiye” başlığı altında “Bir Şiir-i Hayal İçin” yazısını yayımlayan Selahattin Enis, “İsyân” başlıklı hikâyesinden sonra bir başka sıfatla, münekkit sıfatıyla dergi sayfalarındaki yerini alır. Selahattin Enis, Halit Ziya Uşaklıgil’in “Bir Şiir-i Hayal” başlıklı eseriyle uzun bir sessizlikten sonra edebiyat dünyasına dönüşünü önemli bulur; ancak Türk hikâyeciliğinde mühim bir yer işgal ettiğine kani olduğu Uşaklıgil’den beklediği özellikleri taşıyan bir eser çıkmamıştır. “Halit Ziya Bey’i böyle uzun bir devre-i atalet ve sükunetten sonra koltuğunda yeni bir eserle görmek isterken onu sahifeleri tozlara bulanmış böyle eski bir kitapçıkla karşımızda bulduğumuz zaman mütehayyir olduk, ondan da diğer arkadaşları gibi mana-ı ilhamının kurduğundan şüphe ettik” (Selahattin Enis, 1330: 40). “Yeni Nesil” genç sanatçıların varlıklarını ispat ederken isim yapmış sanatçıları tenkit etmekle işe koyuldukları düşünülürken Selahattin Enis’in Halit Ziya gibi nesir sahasında güçlü bir ismi olumsuz manada eleştirmesi gayet mantıklı görülmektedir. Aslında Halit Ziya ve Edebiyat-ı Cedide’nin sanat anlayışından çok onları takip eden Fecr-i Ati mensuplarını karalamak isteyen Selahattin Enis, Halit Ziya ve neslinin şeklen de olsa nesirde bir inkılap yaptıklarını kabul ederek onları Nayilerin tamamlayacağı düşüncesini savunur. “Bu yalnız şekli bir inkılap olduğu içindir ki husule



getirdiği eser daha bariz bir surette görülüp his olunuyor. İşte biz Nayiler de Üdeba-ı Cedide'nin edebiyatımızda husule getirdiği bu inkılabı, ruhi ve esasi bir inkılap ile etmam eylemek istiyoruz" (s. 41). Selahattin Enis'e göre Nayilerin yapmayı amaçladıkları inkılap, Edebiyat-ı Cedide sanatçıları ve Fecr-i Ati'den Şahabettin Süleyman ve Yakup Kadri [Karaosmanoğlu] bir kenara bırakıldığında geriye kalan kişilerle yaratılamayacaktır. Selahattin Enis, her ne kadar Türk edebiyatına katkılarını belirtse de isimlerini saydığı kişileri de kendi sanat anlayışlarından farklı görür. Nayileri Türk kimliğine yakışır konu, tema, üslup ve lisan anlayışı yaratma uğraşı sebebiyle evvelki devirlerin sanatçılarından ve Halit Ziya'dan kalın hatlarla ayırır. "Halit Ziya Bey, bunlardan evvelki devre, yani Üdeba-ı Cedide'ye mensup olduğu için kendisini daima eserlerinde, Türk'ten başka bir ruh ile, mürai ve namussuz bir devrin lisan ve hususiyetiyle görüyoruz" (s. 41). Nayiler, bir öze dönüş hareketini, üslupta ve konuda yerliliği, sadeliği temsil ettiğinden ve Selahattin Enis de bu fikri savunduğundan yazısında Halit Ziya'yı ilerleyen her cümlesiyle biraz daha olumsuz manada eleştirir. "Fakat maalesef Garptan iktibas ettiği bu maye-i hariciyeyi kendi maye-i dâhilisiyle mezc ve tahlit edememiştir. [...] Halit Ziya Bey kaşlarının altına iliştilmiş bir 'monokl' ile bir Fransız gözüyle muhitini seyretmiştir" (s. 41). Halit Ziya'yı millî olamamakla suçlayan Selahattin Enis, Cumhuriyet'le beraber güçlenecek Millî edebiyat anlayışında Türk aydın ve sanatçısının ithal fikir ve hislerle donanmasının kıyasıya tahlil ve eleştirisinin yapılacağı bir zeminin de meydana gelmesine kendi cephesinden yardımcı olmuştur. Yabancı fikir ve hislerle donatılan ithal tiplerin gezindiğini iddia ettiği *Aşk-ı Memnu* romanını misal vererek "Bir Şiir-i Hayal" münasebetiyle Halit Ziya'nın zamana uygun eserler veremediğini, eski eserlerinin de artık okunmadığını ifade eder. Her ne kadar sadeleşen bir lisanın hüküm süreceği, yerli olay ve kişilerin çevresinde gelişen anlatmaya bağlı edebî metinlerin revaçta olacağı Cumhuriyet senelerinde de üstat kabul edilen Halit Ziya gibi kült bir sanatçıyı eleştirerek sesini daha çok insana duyuracağı düşüncesinde olan Selahattin Enis, kendinden öncekilerin ve sonraki devirdeki genç sanatçıların "eski" olanı tahrip etme eylemini tekrar eder. "Şurada istitraden söyleyeyim ki 'Loti' bir Fransız olduğu hâlde bütün nakısalılarıyla beraber Türkleri Hailt Ziya Bey'den daha doğru bir gözle görmüş ve göstermiştir" (s. 41). Genç sanatçı Selahattin Enis, eleştiri türüne hâkim olamadığını sürekli olumsuz değerlendirmelerde bulunarak gösterir ve bu hâlde iyi eleştiri yapılacağını düşünür bir tavırla her cümlede savunduğu fikirle tutarlı olmak kaydıyla Halit Ziya'yı ve sanatını küçümser. "Ziya Bey 'Şiir-i Hayal'ı neşretmekle, zannederim, beyhude bir zahmet, beyhude bir masraf ihtiyar ettiler" (s. 41). Halit Ziya'nın sanatının millî hususiyetler taşımadığı fikriyle

ilerleyen yazıyı iki bölüme ayırmak mümkündür. İkinci bölümde hikâyelerdeki şahsiyetlerin tavırları, konuşmaları ele alınarak ve hikâyelerden örnekler verilerek eserin gayri milliliği ispatlanır. Selahattin Enis yazısında umumiyetle empresyonist bir eleştiri anlayışını sürdürerek aşırı yorumlar yapar. “Korkudan Sonra”, ‘Yalancı Dost’, ‘Küçük Levha’, ‘Haber-i Meşum’, ‘Köy Hatırası’ o kadar adi birer hikâye ki bunlar altına iddia ederim ki Cemil Süleyman veyahut İzzet Melih Bey bile imzalarını koymak için düşünürler” (s. 42). Yazısını Halit Ziya’nın devrinin geçtiği ve hâlâ üstadın aynı lisan, üslup ve bakışla eserler verdiği hükmünde birleştirerek değişimin kaçınılmaz olduğu iletiyle sonlandırır. Selahattin Enis, her ne kadar sade bir dilin kullanılması gerektiğini savunsa da dergide yayımlanan eserlerinde yer yer yabancı tamlama ve sözcüklerden kendini alamamıştır.

Nayiler, modern edebiyatın imkânlarıyla öz kültürün meydana getirdiği eski edebiyatın çeşitli hususiyetlerini harmanlamayı hedefledikleri sanat anlayışlarını dergideki bazı araştırma ve inceleme yazılarında da kanıtlamışlardır. “Sahaif-i Eslaf” ya da “Sahaif-i Mensiye” başlıkları altında Türk edebiyatının önemli isimlerinin eserleri ve başarıları hatırlatılmıştır. Şeyh Galip’in “Tardiye”si, Emrah’ın müstezat ve gazellerinden birer örnek, Bayburtlu Zihni’nin rubailerinden örnekler göstermektedir ki Nayiler hedeflerine ulaşmak için çalışmaktadırlar.

“Tetkikat-i Tarihiye” başlıklı yazılarda Osmanlı tarihinin okuyucuda merak uyandıracak dönemlerinden hadiseler seçilmiştir. Popüler tarihçilik anlayışının ürünleri içerisinde değerlendirilebilecek bu yazılardan Mustafa Ragıp imzalı olanı “Sultan İbrahim’in Hal’ ve Katli” ve Ahmet Refik [Altınay] imzalı yazı ise “Cellat Kara Ali” başlığını taşımaktadır. Cumhuriyet Dönemi’nin popüler tarih yazarları arasında ilk akla gelen isimlerden biri olan Ahmet Refik’in ilk dönem yazılarından biri olan “Cellat Kara Ali” olsun ister Mustafa Ragıp’ın Sultan İbrahim’i konu edinen yazısı olsun her iki eser de Nayilerin öze dönüş anlayışıyla uyduğu gibi romantizm edebî akımının sanatta şekillenen millî tarih temalarını kullanmasıyla da örtüşür. Osmanlı’nın parlak devirlerine atıfların yapıldığı yazılar olmasa da her iki yazının amaçları arasında söylenebilir ki devletin düştüğü zafiyeti gözler önüne sererek “şimdi”nin meselelerinin halledilebileceği düşüncesini okuyucuda uyandırmak vardır; ancak yazıların popüler tavrının ağır basışıyla bu düşünce arka planda kalmıştır.

Derginin kadın haklarıyla alakalı bir kısmı vardır. “Hayat-ı Nisvan” başlığı altında Sin Ha imzasıyla “Osmanlı Kadınlığı Hakkına Doğru” ve

Yusuf Mazhar imzasıyla “Bugünkü Osmanlı Kadınlığı” adlı yazılar kaleme alınmıştır. 1908’den sonra görece bir hürriyet havasının Osmanlı sosyal hayatında hissedilmesiyle kadın haklarına ilişkin tartışmalar, yenilikler ve düzenlemelerin yolu açılmış, modern manada kadın kimliği ve haklarına ilişkin çalışmalar hızlanmıştır. Derginin yayımlandığı 1914 senesine gelinceye kadar kadın hakları konusunda belli merhaleler aşılmıştır; ancak Cumhuriyet idaresindeki inkılaplarla güçlenecek kadın hakları o yılların Osmanlı kadınları için henüz yeterli değildir. Birçok dergi ve gazetede modern kadınlığın sınırları erkek ve kadın yazarlarca tartışılmış, kimi yayınlarda, *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde olduğu gibi, kadın hakları tarihi ya da muhtevası konusunda öğretici metinler de kaleme alınmıştır. “Osmanlı Kadınlığı Hakkına Doğru” başlıklı yazıda Eski Türklerde kadının konumuna, Osmanlı sarayında kadın sultanların yerine ve II. Meşrutiyet’ten sonra modern manada kadın kimliğinin ortaya çıkışına değinilir. Yazıda bilhassa Teali-i Nisvan’a ve kurucularından biri olan Halide Edip’e [Adıvar] özel bir yer ayrılır. Halide Edip’in Türk kadın yazar olarak tavsif edildiği yazıda, Osmanlı kadınının Batı’daki hemcinslerine benzer bir konuma yakın bir zamanda erişmesi temennisini içeren sözlerine yer verilir: “Halide Edip Hanım da nutkunun başlarında metin ve kat’i bu temennide bulunuyor. Ve ümit ve temenni edelim ki Garplı hemşirelerimizin ahlakı, içtimai ve zihni muvaffakiyet ve faaliyetlerine alenen iştirakimiz pek uzak bir atide olmayacaktır” (Sin Ha, 1330: 19). Yusuf Mazhar’ın “Bugünkü Osmanlı Kadınlığı” başlıklı yazısı ise II. Meşrutiyet’in ilanından sonra sıklıkla dile getirilmeye başlanan ve devrin en rağbet gören akımlarından biri olan “feminizm”i konu edinir. Yusuf Mazhar, kadınların haklarını kazanma konusunda bir hayli mesafe kat ettiklerini dile getirirken samimiyetle kadınların yanında olduğunu açıkça dile getirir. “Bugünün kuru gürültücü, nümayişperver gençliğine her hususta ticarete, sanatta, maarifte, vatanperverlikte, şecaat-i medeniyede hatta edebiyatta bile muvaffaktır” (Yusuf Mazhar, 1330: 44). Samimi bir yaklaşımla “hatta edebiyatta bile” başarılı olan kadın yazarlara Halide Edip’i örnek veren Yusuf Mazhar, İngiltere’deki süfrajet hareketlerindeki “gürültülü” hâle özenen “günümüz gençlerini” zaten birçok sahada kendini gösteren Osmanlı kadınına yakıştırmaz. Osmanlı kadınlığı hakkında yazılan her iki yazı da eşitlik ilkesi üzerinden modern kadının toplumdaki yerinin önemi vurgulanır.

Dergide yayımlanan fikir yazıları, modern ve akılcı bir anlayışın tesirinde sade, açık ve anlaşılır bir dil kullanılarak kaleme alınmışlardır. Edebiyat, kadın, sanat, tarih, felsefe gibi sahalarda yazılan tüm yazılar Batılılaşmaya

uygun yazılmış, devrinde modern bir anlayışla çıkarılan diğer edebiyat ve kültür dergileriyle aynı özellikleri taşımıştır.

### Görsel Malzeme, Reklam ve İlanlar

Üç sayı yayımlanan *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde görsel malzeme, ilan ve reklam yok denecek kadar azdır. Birinci sayıda herhangi bir görsel, ilan ya da reklam yer almamaktadır. Ancak ikinci sayıda derginin bazı sayfalarında görseller kullanılmıştır. Osmanlı basınına bir hayli meşgul eden Henriette Caillaux'nun karıştığı cinayet davasıyla ilgili ve Fransız şair Baudelaire'e ilişkin yazıyı desteklemek için görseller kullanılmıştır. Cinayetin işlendiği *Figaro* dergisinin yazarına ait odanın ve Caillaux ailesine ait fotoğraflar ekseriyeti oluşturur.



**Resim 5.** Henriette Caillaux'nun işlediği cinayetin görseli

Derginin ikinci sayısında görsellere yer verildiği gibi çeşitli ilanlar da yayımlanmıştır. Bunlardan ilki *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinden evvel genç sanatçıların bir araya geldikleri ve kısa ömürlü olan *Nihal* dergisinin abonelerine çeşitli kolaylıklar sağlandığına dair ilandır. *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin de basıldığı “Zarafet Matbaası”nın ilanı bu sayıdan itibaren görülür. Diğer ilan ise gelecek nüshadan itibaren Fransız yazar Marcel Prévost'un bir romanının tefrika edileceğine dair ilandır. Ancak dergi bir sayı daha çıkacak ve adı zikredilen yazarın eseri de tefrika edilmeye başlanmayacaktır. *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi ilan sayfasında “İtizar” başlığıyla üçüncü sayıda görsel kullanamadıkları için özür mahiyetinde kısaca bir yazı yayımlar. Bu mazeret belirten bir cümlelik yazıda özrün sebebi açıklanmadan tefrikaların ve görsellerin mecburiyetten yayımlanmayacağı okuyucuya bildirilir. Bunun ekonomik sebeplerden kaynaklanmış olması muhtemeldir. Üçüncü sayıdaki ilk ilanda Mirliya Mehmet Fahri'nin *İşkodra Tarih Harbi* başlıklı eserinin tanıtımı yapılır. *Talebe Defteri* dergisinin başarılarını içeren ilanın hemen altında Yusuf Ziya'nın [Ortaç] Türk edebiyatına kazandırıldığı müsabakanın neticesinin bildirildiği ilan yer almaktadır. “Muhabere-i Aleniye: Yusuf Ziya Bey'e:

Görüşmek üzere pazar günü iki buçuktan sonra idarehanemize teşrifiniz rica olunur” (1330: yok). Bu ilan, bilhassa Yusuf Ziya Ortaç’ın edebî kişiliği hakkında çalışan araştırmacılar için ayrı bir önem arz etmektedir. Son sayıda derginin diğer sayılarında görülmeyen ilanlar göze çarpar. Bunlar “Zarafet Matbaası”, “Kadınlara Terbiye-i Bedeniye”, “Doktor Papazyan”, “Kitaphane-i Abbas”, “Edirne Yazıhanesi”, “Fotoğrafhane-i M. Safa” isimlerini taşıyan çeşitli müessese ve eserlere ait ilanlardır. Modern şehir kadınının ihtiyacı olan türde sağlık ve güzellik bilgileri içeren *Kadınlara Terbiye-i Bedeniye* başlıklı esere ait ilan, kadınların Osmanlı’da 20. yüzyılın siyasi, sosyal ve iktisadi şartları gereği toplumsal hayatta görünür oluşunun yansımalarından biri olarak değerlendirilebilecek türdedir. Devrin siyasi ve sosyal şartlarının yansımalarını taşıyan bir başka ilan da “Fotoğrafhane-i M. Safa” ismiyle yayımlanır. İlan, Türkçü yaklaşımıyla ve millî iktisadın yansımalarını içerişiyle dikkat çekicidir.

“Ticarette muvaffak olmayacaklarını kat’i bir lisan ile söyleyen ecnebilere karşı artık handeriz olabiliriz. Çünkü birçok dindaşlarımız adım attıkları yolda kemal-i muvaffakiyetle ilerliyorlar. İşte Beyoğlu gibi seknesi Hıristiyan olan bir yerde genç bir sanatkârimız, fotoğrafçı (M. Safa) Bey müthiş rakiplerine rağmen büyük bir muvaffakiyet gösteriyor” (1330: yok).

Üç sayı çıkmasına rağmen devrin önemli simalarının imzalarıyla zenginleşen *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisindeki ilan, görsel ve reklamlar dönemin siyasi, sosyal ve kültürel tablosunun açıkça görülmesinde yardımcı olacak özellikler içermektedir.

### Sonuç

Türk şiirindeki kaynak arayışlarının bir ürünü olan *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi, *Rübap*, *Kehkeşan* ve *Nihal* dergilerinde varlıklarını duyurmaya çalışmış, Fecr-i Ati sanatçılarına ve bu edebî grubun sanat anlayışına karşı çıkmış, modern Türk şiirinde yenilik yaratmaya uğraşan bir grup genç sanatçının ve onları yönlendiren Şahabettin Süleyman’ın destekleriyle ortaya çıkmıştır. Edebiyat tarihlerinde Halit Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhon, Enis Behiç Koryürek, Hıfzı Tevfik Gönensay, Selahattin Enis Atabeyoğlu gibi devrin genç sanatçılarından kendilerini “Nayi” olarak tanıttıkları *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi, muhtevası ve devrin edebî ortamıyla ilişkilendirildiğinde adları unutulmuş sanatçılara ve eserlerine, devrin dil ve sanat anlayışının eserlerdeki yansımalarına, ilan ve reklamların devrin sosyal ve siyasi özellikleriyle ilişkilendirilmesine kadar açılan geniş bir yelpazenin görülmesine olanak sağlar.

1914 senesinde yayımlanan *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi, 1911’de yayın hayatına başlayan *Genç Kalemler* dergisinin Türk edebiyatını derinden tesiri

altına alan dilde ve edebiyatta millîleşme anlayışından etkilenmiştir. Ancak *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisi yayımlanmadan evvel *Rûbap*, *Kehkeşan* ve *Nihal* dergilerinde Fecr-i Ati'nin yüzeysel ve yenilikten uzak buldukları sanat anlayışıyla savaşa girişen ve kendilerini önce “Yeni Nesil” adıyla ilan eden genç sanatçı grubu, Millî edebiyat anlayışına bir tür seçenek olarak *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde kökleri Mevlâna ve Yunus Emre'ye uzanan, bugünü Fransız sembolistlerle kesişen bir sanat anlayışıyla ortaya çıkarlar. Derginin üç sayısı da incelendiğinde görülmüştür ki Eski Anadolu'dan divan ve halk edebiyatlarına uzanan köklü bir sanat anlayışından beslenmeyi ilke edinen genç sanatçılar- Halit Fahri, Orhan Seyfi, Hıfzı Tevfik, Enis Behiç vd.- amaçlarıyla örtüşen eserler vermişlerdir. Ancak derginin sadece üç sayı çıkışı, Millî edebiyat sanat anlayışının uygulayıcılarından Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin gibi sanatçıların Nayi olarak adını duyurmaya çalışan genç sanatçıları Millî edebiyat anlayışına teşvikleri, devrin çoğu sanatçılarındaki görülen Millî edebiyat saflarına Nayilerin de katılmasını ve bu edebî grubun kısa sürede dağılmasına neden olur.

Nayiler grubunun dağılışı ya da sanatçıların Millî edebiyat saflarına katılışı, devrin siyasi ve sosyal şartlarıyla ilgili olduğu kadar dergideki eserler incelendiğinde görülür ki zaten dilde ve üslupta sadeliği ilke edinen Nayilerin, Ömer Seyfettin'in “Yeni Lisan” makalesinde dile getirdiği ilkelerde temelde uyuşmalarıyla da alakalıdır.

Dergideki sade dil ve üslup anlayışının baskınlığı, Millî edebiyatına yakın bir tavrın geliştirilmesi bir yana bırakıldığında, dergide Türk hikâyeciliğiyle alakalı başka bir damardan beslenen yeniliklerin sürdürüldüğü de görülür. Dergideki hikâyeciler- Selahattin Enis, Yakup Salih, Safi Necip- yarattıkları kurmaca dünyalarda bir yandan natüralizmin kötümser öte yandan Heidegger'in “bırakılmışlık” fikrinin tesirinde ve varoluşçu bunalımlarda kıvranan bireyleri işleyerek modern Türk hikâyesinde memleketçi- millî tavrın dışında bir damarın güçlendiğinin göstergesi olmuşlardır.

Genç sanatçı grubu dışında dergiye eser veren Ömer Seyfettin, Faik Ali Ozansoy, Şahabettin Süleyman, İhsan Raif gibi devrin tanınmış ve güçlü isimlerin varlığı Nayilerin sanat anlayışıyla tümenden uyuşmasa da dergideki çeşitliliği göstermesi bakımından mühimdir.

Şahabettin Süleyman'ın dergideki varlığı şüphesiz ki çok önemlidir. Bunun en temel sebebi, *Rûbap* dergisinden itibaren genç sanatçıları teşvik edişidir ve böylelikle derginin ilk sayısındaki Nayilere ilişkin yazısı Şahabettin Süleyman'ı Nayilerin beyanname yazarı konumuna eriştirir.

Bunların dışında Şahabettin Süleyman'ın dergide yayımladığı Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'nden yaptığı tercüme bir hayli önem arz eder. Türk edebiyatındaki ilk Baudelaire tercümelerinin *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde yayımlanışı bu önemi oluşturur. Derginin üç sayı çıkmasına rağmen bütün olarak tahlil edilmesinin faydası şudur ki *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin barındırdığı edebî ürün ve yenilikleri toplu olarak görmek mümkün olmuştur.

Bu çalışmayla, Nayiler konu edildiğinde bahsedilmesi mutlak olan *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinin çeşitli araştırmalarda, hatıralarda ve edebiyat tarihlerinde kimi zaman kaç sayı çıktığına dair yanlış bilgilerin düzeltilmesi sağlanmış; Yakup Salih, Yusuf Mazhar, Nâzım Tevfik, Ahmet Refik, Mustafa Ragıp gibi unutulmuş kişiler eserleriyle gündeme getirilmiştir. Bunlara ilave olarak dergideki eserler, ilanlar ve reklamlar incelendiğinde görülmüştür ki 1908'den sonra kuvvetlenen feminizm ve Türkçülük akımlarının *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde de izleri rahatlıkla sürülebilir. Her süreli yayın, ortaya attığı çıkış fikriyle beraber dâhil olduğu milletin sosyal, siyasi ve iktisadi şartlarından tesirler taşır. *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde Nayilerin sanat anlayışının yansıdığı eserler rahatlıkla söylenebilir ki Cumhuriyet Dönemi edebiyatında tekrar gündeme gelen "Türk Hümanizması"na ortam hazırlamış, Anadoluçuluk ve mitolojiyle kendi sanat anlayışlarını oluşturacak sanatçılara örnek teşkil etmiştir.

#### KAYNAKÇA

- AKYÜZ, Kenan (1979), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, Mas Matbaacılık, İstanbul.
- [ATABEYOĞLU] Selahattin Enis (1328 10 Eylül), "Yeni Nesil ve Fecr-i Atı", *Kehkeşan*, S. 2, 10- 11.
- [ATABEYOĞLU] Selahattin Enis (1330 6 Mart), "İsyân", *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 1, 13- 16.
- [ATABEYOĞLU] Selahattin Enis (1330 3 Nisan), "Bir Şiir-i Hayal İçin", *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 3, 40- 43.
- DONBAY, Ali (2009), *Orhan Seyfi Orhon*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- ELİF RI (1330 20 Mart), "Kin Dalgaları", *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 2, 18.
- GARİPER, Cafer (2019), "Yankısız Yönelişler: Nev- Yunaniler ve Nayiler", *Türk Edebiyatı Tarihi- 3*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İzmir.
- GÖÇGÜN, Önder (1999), *Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*, Atatürk Kültür

Merkezi Yayınları, Ankara.

- [GÖNENSAY] Hıfzı Tevfik (1330 6 Mart), “Ney”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 1, 2.
- İNCE, Sinem (2020), “Ömer Seyfettin ve Emin Bülent Serdaroğlu”, *Vefatının 100. Yılında Ömer Seyfettin*, Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- İMZASIZ (1330 13 Mart), “Hareket-i Edebiye”, *Rûbap*, S. 108, 127- 128.
- KAHRAMAN, Â. (2013), *Büyük Göçmen Kuş Yahya Kemal Beyatlı*, Büyüyenay Yayınları, İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (1998), *Şiir Tahlilleri- I, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kehkeşan*, (1328 10 Eylül), “Daimî Heyet-i Tahririyemiz”, S. 2, 2.
- Kehkeşan*, (1328 10 Eylül), “Karilerimize”, S. 2, 2.
- Kehkeşan*, (1328 10 Eylül), “Edebî Eser Müsabakası”, 10 Eylül, S. 2, 17.
- KOLOĞLU, O. (1985), “Osmanlı Basını: İçeriği ve Rejimi”, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- [KORYÜREK] Enis Behiç (1330 3 Nisan), “Hatif”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 3, 35.
- NÂZİM TEVFİK (1330 20 Mart), “Leyle-i Huzuz”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 2, 18.
- OKAY, M. O. (1992), “Cumhuriyet dönemi Türk şiiri”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı IV*, 481- 482, 286- 564.
- [ORHON] Orhan Seyfettin (1330 6 Mart), “İlk Kar”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 1, 2.
- [ORHON] Orhan Seyfettin (1330 3 Nisan), “Sadabat”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 3, 34- 35.
- ORTAÇ, Yusuf Z. (1966), *Bizim Yokuş*, Akbaba Yayınları, İstanbul.
- [OZANSOY] Halit F. (1330 6 Mart), “Tutiname”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 1, 2- 3.
- [OZANSOY] Halit F. (1330 20 Mart), “Bodler”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 2, 19- 25.
- [OZANSOY] Halit F. (1330 3 Nisan), “Bodler”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 3, 36- 39.
- OZANSOY, Halit F. (1970), *Edebiyatçılar Çevremde*, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara.
- OZANSOY, Halit F. (2016), *Edebiyatçılar Geçiyor*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- ÖZDEMİR, M. (2007), “Yahya Kemal ve Geleneği Yanlış Yerde Arayan İki Edebî Topluluk: Nev- Yunaniler ve Nayiler”, *SAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, 252- 265.



- ÖZGÜL, M. Kayahan (1986), *Halit Fahri Ozansoy*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- POLAT, Nâzım H. (1987), *Şahabettin Süleyman*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- POLAT, Nâzım H. (2012), *Yenileşme Devri Türk Edebiyatından Çizgiler*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.
- POLAT, Nâzım H. (2005), *Rûbap Mecmuası ve II. Meşrutiyet Dönemi Türk Kültür, Edebiyat Hayatı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Safahat-ı Şiir ve Fikir*, (1330 20 Mart), “Nihal Anonelerine”, S. 2, s. yok.
- Safahat-ı Şiir ve Fikir*, (1330 3 Nisan), “Muharabe-i Aleniye”, S. 3, s. yok.
- Safahat-ı Şiir ve Fikir*, (1330 3 Nisan), “Fotoğrafhane-i M. Safa”, S. 3, s. yok.
- SAFÎ NECİP (1330 20 Mart), “Deli”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 2, 29- 30.
- SİN HA (1330 6 Mart). “Osmanlı Kadınlığına Doğru”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 1, 19.
- [SOLOK] Cevdet Kudret (1970), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, 1859- 1959*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- [SÖZER] Ahmet Necdet (2001), “Sunuş”, *Kötülük Çiçekleri*, Adam Yayınları, İstanbul.
- ŞAHABETTİN SÜLEYMAN (1330 6 Mart), “Nayiler, Yeni Bir Gençlik Karşısında”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 1, 3- 6.
- ŞAHABETTİN SÜLAYMAN (1330 20 Mart), “Korku”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 2, 19
- ŞİHIYEVA, Seadet (2007), “Arif Mevlana’nın Ruhi Durumu: ‘En’ell Hak’ ve ‘Hamuş’ Arasında”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 22, 187- 225.
- YAKUP SALİH (1330 3 Nisan), “Ricat”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 3, 46- 48.
- YE DAL (1330 6 Mart), “Semalar”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 1, 1- 2.
- YE DAL (1330 20 Mart), “Madam Kayu”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 2, 17- 18.
- YE DAL (1330 3 Nisan), “Karagöz ve Hacivat”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 3, 33- 34.
- YETKİN, Suut Kemal (1967), *Edebiyatta Akımlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- YUSUF MAZHAR (1330 3 Nisan), “Bugünkü Osmanlı Kadınlığı”, *Safahat-ı Şiir ve Fikir*, S. 3, 44- 45.

**EK: Safahat-ı Şiir ve Fikir'in Muhteviyatı**

**1.Sayı, 6 Mart 1330 [19 Mart 1914]**

- Ye Dal, "Tarihçe-i Eyyam- Semalar", s.1- 2.  
Hıfzı Tevfik [Gönensay], "Ney", s. 2. (şiir)  
Halit Fahri [Ozansoy], "Tutiname", s. 2- 3 (şiir)  
Safî Necip, "Siyah", s.3 (mensure)  
Şahabettin Süleyman, "Nayiler- Yeni Bir Gençlik Karşısında", s. 3- 6  
Abdulkakim Bekir, "İnsan Hayvanla Aile midir? Yoksa Hayvan İçtimai midir?", s. 6- 7. (fikrî yazı)  
Abdi Bekir, "Resim Meselesi", s. 7- 8. (fikrî yazı)  
Mustafa Ragıp, "Sultan İbrahim'in Hal'i ve Katli", s. 8- 10. (fikrî yazı)  
Aydın Be, "Dilsizler Nasıl Konuşturulur?", s. 10. (fikrî yazı)  
Sait Çelebi, "Bursalı Belig", s. 10- 12. (fikrî yazı)  
Şeyh Galip, "Tardiye", s. 12. (fikrî yazı)  
Şahabettin Süleyman, "Kelal-i Ruh", Baudelaire'den, s. 12- 13. (tercüme)  
Selahattin Enis [Atabeyoğlu], "İsyan", s. 13- 16. (hikâye)  
Sin Ha, "Osmanlı Kadınlığı Hakkına Doğru", s. 16. (fikrî yazı)

**2.Sayı, 20 Mart 1330 [2 Nisan 1914]**

- Ye Dal, "Madam Kayu", s.17- 18.  
Elif Rı, "Kin Dalgaları", s. 18. (şiir)  
Faik Ali [Ozansoy], "Hep Hiç", s. 18. (şiir)  
Nâzım Tevfik, "Leyle-i Huzuz", s.18. (şiir)  
Şahabettin Süleyman, "Korku", s. 19. (mensure)  
Halit Fahri [Ozansoy], "Bodler", s. 19- 25. (fikrî yazı)  
"Baudelaire'e Ait Görsel", s. 25. (görsel)  
"Gaston Calmette'e Ait Görsel", s. 26. (görsel)  
"Henriette Caillaux'a Ait Görsel", s. 27. (görsel)  
"Joseph Caillaux'a Ait Görsel", s. 28. (görsel)  
"Cinayetin İşlendiği Yerin Görseli", s. 29. (görsel)

- “Arnavutluk Kraliçesinin Salonlarına Ait İki Görsel”, s. 30. (görsel)  
Ahmet Refik [Altınay], “Cellat Kara Ali”, s. 25- 27. (fikrî yazı)  
İmzasız, “Yumurta Nasıl Muhafaza Olunabilir?”, s. 27- 28. (fikrî yazı)  
Emrah, “Müstezat ve Gazel”, s. 28. (şiiir)  
Şahabettin Süleyman, “Takdis”, Baudelaire’den, s. 28- 29. (tercüme)  
Safi Necip, “Deli”, s. 29- 30. (hikâye)  
Ömer Seyfettin, “Gayet Büyük Bir Adam”, s. 30- 32. (hikâye)  
“Nihal Abonelerine”, s. yok (ilan)  
“Zarafet Matbaası”, s. yok (reklam)

**3.Sayı, 3 Nisan 1330 [16 Nisan 1914]**

- Ye Dal, “Karagöz ve Hacivat”, s.33- 34.  
İhsan Raif, “Gözlerin”, s. 34. (şiiir)  
Orhan Seyfettin [Orhon], “Sadabat”, s. 34. (şiiir)  
Enis Behiç [Koryürek], “Hatif”, s.35. (şiiir)  
Mustafa Haluk, “Unutulurken”, s. 35- 36. (measure)  
Halit Fahri [Ozansoy], “Bodler”, s. 36- 39. (fikrî yazı)  
Fazıl Ahmet, “Hasbihal-i Felsefi”, s. 39- 40. (fikrî yazı)  
Selahattin Enis [Atabeyoğlu], “Bir Şiiir-i Hayal İçin”, s. 40- 43. (fikrî yazı)  
İmzasız, “Amelenin Ameleye Muavenet-i Tabiyesi”, s. 43- 44. (fikrî yazı)  
Yusuf Mazhar, “Bugünkü Osmanlı Kadınlığı”, s. 44- 45. (fikrî yazı)  
İmzasız, “Türklerin Hayatı”, s. 45. (fikrî yazı)  
Şahabettin Süleyman, “Deniz Kuşu”, Baudelaire’den, s. 45- 46. (tercüme)  
Yakup Salih, “Ricat”, s. 46- 48. (hikâye)  
“İşkodra Tarih Harbi”, s. yok (reklam)  
“Kadının Terbiye-i Bedeniyesi”, s. yok (reklam)  
“Talebe Defteri”, s. yok (reklam)  
“Zarafet Matbaası”, s. yok (reklam)  
“İtizar”, s. yok (ilan)  
“Fotoğrafhane-i M. Safa”, s. yok (reklam)

NAYİLERİN KENDİLERİ GİBİ KISA ÖMÜRLÜ DERGİLERİ:  
*SAFAHAT-I ŞİİR VE FİKİR*

“Doktor Papazyan Efendi”, s. yok (reklam)

“Edirne Yazıhanesi”, s. yok (reklam)

“Kitaphane-i Abbas”, s. yok (reklam)

“Zarafet Matbaası”, s. yok (reklam)



**FROM THE BLACK CAULDRON TO THE WHITE PAGE:  
THE WITCH AS A NARRATOR OF POE'S  
"THE TELL-TALE HEART"**

*Kara Kazandan Beyaz Sayfaya: Poe'nun "Gammaz Yürek" Öyküsünde  
Anlatıcı Olarak Cadı*

**Ibrahim AL-KHAFFAF\***

**ABSTRACT:** Edgar Allan Poe's "The Tell-Tale Heart" is a famous short story of crime fiction first published in 1843. The tale starts with an unnamed and unreliable narrator addressing an unknown person, often regarded as the reader, about the details of a crime that the narrator had committed in the past. The narrator repeatedly emphasizes that she is nervous yet she desperately attempts to rid herself of the accusation that she is insane. Thus, the narrator narrates many details of the crime in the hope of demonstrating her sane, intelligently crafted actions, and she also attempts to detail each step of thought before, during, and after the relevant crime. The narrator says that her motive was neither from hate nor a need for money but rather a suspenseful fear of the victim's pale blue eye. In the narration we are told about many things that took place during the crime, and how the narrator was ultimately caught by the police, and how she consequently confessed the crime. Many details such as the relationship between the narrator and the victim (who happened to be an old man), the clear motivation behind the crime, the gender of the narrator, and many other related issues are not sufficiently explained in the story. Nevertheless, critics have provided various ideas and interpretations as to what remained ambiguously unstated in the story. This paper aims to analyse the story with quite a different standpoint, that is to say, this paper signalizes the possibility that the narrator could be a young female servant who is secretly involved in some witchcraft practices. This hypothesis is established by highlighting relevant ritual elements in the tale which suggest that the narrative includes more than a mere portrayal of a perfect crime. Additionally, before launching into the examination of the story, this paper reviews some critics' significant suppositions as well as interpretations of some inexplicit notions of the story. In doing so, this prospective study will not only produce a coherent result that corresponds with Poe's general paradigm of story-telling, but it will also be somewhat strengthened by some findings drawn from the most significant, relevant studies. Hence, this

\* Student, Fatih Sultan Mehmet Vakıf University, Postgraduate Education Institute, Bilim Tarihi, Istanbul, ebrahim.alkhaffaf@stu.fsm.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1757-3115



paper will create a new spiritual reading that will fill in the resultant gaps in the studies that engaged this short story. And this will be achieved by linking—for the first time—this story with witchcraft.



**Keywords:** Poe, Witchcraft, Rationality, Irrationality, Truth

**ÖZ:** Edgar Allan Poe'nun ilk kez 1843'te yayımlanan "Gammaz Yürek" adlı eseri ünlü bir polisiye öyküdür. Hikâye, isimsiz ve güvenilir bir anlatıcının, genellikle okuyucu olarak kabul edilen bilinmeyen bir kişiye, anlatıcının geçmişte işlediği bir suçun ayrıntıları hakkında hitap etmesiyle başlar. Anlatıcı kendisine isnat edilen deli yakıştırmasından duyduğu kızgınlığı defalarca vurgularken bir yandan da çaresizce akli dengesinin yerinde olduğunu kanıtlamaya çalışır. Bu sebeple, cinayetin öncesinde, esnasında ve sonrasında ne düşündüğünü ve nasıl hissettiğini cürmün bütün ayrıntılarına yer vererek itiraf eder ve kurbanını akıllıca tasarlayarak öldürdüğünü dile getirir. Anlatıcı suçunu tetikleyen sebebin kurbanı karşı duyduğu bir kin ya da maddi bir ihtiyaç olmadığını; yalnızca maktulün soluk mavi renkteki bir gözünün kendisinde yarattığı ikircikli bir korkudan kaynaklandığını ifade eder. Hikâyede suç işlenirken meydana gelen birçok olaya, sonrasında failin polis tarafından nasıl yakalandığına ve suçunu neden itiraf ettiğine değinilir. Anlatıcı ile (yaşlı bir adam olan) kurban arasındaki ilişki, suçun arkasındaki açık motivasyon, anlatıcının cinsiyeti ve diğer burayı çıkaralım birçok detay hikâyede yeterince açıklanmamıştır. Bununla birlikte, eleştirmenler, hikâyede muğlak kalan noktalara dair bazı fikirler ortaya atıp çeşitli yorumlarda bulunmuşlardır. Bu makale, hikâyeye oldukça farklı bir perspektiften bakmayı amaçlamaktadır, yani bu makale, anlatıcının, bazı büyücülük uygulamalarına gizlice karışan genç bir kadın hizmetçi olabileceği ihtimaline işaret eder. Bu hipotez, anlatının mükemmel bir suç tasvirinden daha fazlasını içerdiğini öne süren masaldaki ilgili ritüel unsurların altı çizilerek kurulacaktır. Ek olarak, öykünün incelenmesine başlamadan önce bu makale, bazı eleştirmenlerin önemli varsayımlarının yanı sıra öyküyle ilgili açık olmayan bazı kavramların yorumlarını da gözden geçirecektir. Böylelikle, bu çalışma Poe'nun öykücülüğünün genel paradigmasıyla tutarlı bir sonuç üretmekle kalmayacak, aynı zamanda gelecekteki ilgili ve önemli diğer çalışmaların bulgularıyla güçlenecektir. Ayrıca, bu çalışmada bahse konu olan öykü ile ilgili yapılan çalışmalardan kalan bir boşluğu ruhani yeni bir okumayla ilk defa cadılık ile ilişkilendirerek dolduracaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Poe, Cadılık, Akılcılık, İrrasyonel, Hakikat

**Cite as / Atıf:** AL-KHAFFAF, I. (2024). From the Black Cauldron to the White Page: The Witch as a Narrator of Poe's "The Tell-Tale Heart". *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 14(27), 175-189. <https://doi.org/10.33207/trkede.1296008>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr

<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

### Introduction

"[T]here is no sense-organ which more closely resembles the sun [truth], in my opinion, than the eye" (Plato, 1993: 508b).

This paper will review the story in light of the present argument claiming that the narrator of the story is not only a female servant to the old man of the house but also an undercover witch. Consequently, the reason for murdering him could be related to the power of his vulture eye to unveil the girl's dark and hidden secrets. Indeed, there are such implications in the story. Even before minutely looking into the story, we know that Poe was born in Boston, Massachusetts, and died in Baltimore, Maryland, both not so far from the well-known site where the famous Salem Witch Trials took place. The memory of this horrible event was still alive in Poe's time.



Furthermore, many scholars such as Kristen Houghton (2016) accept the hypothesis that this specific short story was based on the 1830 murder of Joseph White which also happened in Salem. So, Poe—like his contemporary Nathaniel Hawthorne in *The Scarlet Letter*—might have been inspired by the atrocities that occurred in Salem. “The White murder also left its mark on Edgar Allan Poe, who at the time of the crime was poised to enter the U.S. Military Academy at West Point” (Wagner, 2010: n.p.). It is not sure whether Poe followed the trial as it occurred, but when he published his story in 1843 he probably had read about that case.<sup>1</sup> Other than what was previously mentioned regarding the marks of Salem on Poe’s imagination during his writing of “The Tell-Tale Heart” it is also known that Poe himself was a trial reporter in “the 1843 murder-by-reason-of-moral-insanity trial of James Wood” (Bynum, 2009: 72-73).<sup>2</sup> Consequently, these facts pave the way towards connecting this particular story with witchcraft.

It would be constructive to refer to some critics’ relevant arguments before starting to analyze the story based on its witchcraft implications. A similar hypothesis was somehow argued regarding some of Poe’s characters. For instance, some critics looked at Lady Madeline Usher—in Poe’s other story, “The Fall of the House of Usher”—as a vampire. Actually, as Bloom, who personally experienced this exceptionally unique and dreadful traumatic element in Poe’s weird stories, asserted: “[e]veryone in Poe is more or less a vampire” (2009: 6). In light of such possibilities, looking at the narrator of “The Tell-Tale Heart” as a witch should be less surprising. As for the narrator’s gender, Rajan’s feminist reading assumes that that “unmarked narrator can be seen as female” (2009: 40). Rajan interpreted the narrator as a daughter desiring her own father, as well as seeking power (2009: 48)<sup>3</sup> while according to Davis’ masculinist reading, the narrator and the victim are “indeed doubles, always already connected by the gaze” (Qtd. in Rajan, 2009: 42). Davis highlighted the two characters’ analogous “almost paranoically sensitive hearing and sight, insomnia, and a preoccupation with

---

<sup>1</sup> According to T. O. Mabbott, in writing this tale, Poe relied “critically on Daniel Webster’s prosecutorial speech regarding John Francis Knapp, who was accused (and found guilty) of participating in a conspiracy responsible for the murder of Captain Joseph White” (Qtd. in Kopley, 2009: 175-176).

<sup>2</sup> In *Ancient Case of Homicidal Insanity*, there is a case about a man convicted for murdering his wife “despite the fact that he felt she was one of the witches and wizards haunting” (1847: 284).

<sup>3</sup> Rajan asserted that the narrator’s gender is not clearly identified in the text. Likewise she provided her own interpretation of the narrator’s critical phrase “would a madman have been so wise as this?”.

death" while the eye of the victim represents the Symbolic Law of the Father (Qtd. in Rajan, 2009: 42). Therefore, based on Davis' reading, the murder of the old man symbolizes the act of oedipal mastery.

Correspondingly, Hoffman took the old man to be a father-figure, with his eye "which a child most likely fears [...] the suspicion that he has been seen in a forbidden act" (2009: 26). Arthur Robinson is of the opinion that the victim's "Evil Eye" is actually the "Evil I". In other words, the narrator sees himself in that eye and thus tries to escape it (Qtd. in Bynum, 2009: 74). Another interesting point was tackled by Zimmerman, who refused the typical reading of the tale as a confession; instead, Zimmerman insisted that the narrator has "already confessed to the murder of the old man who was his former living companion. The tale, then, is not so much a confession as a [courtroom] *defense*" (2009: 143, emphasis in the original). To strengthen that argument, Zimmerman examined the narrator's rhetorical mastery which according to him is similar to Melville's Ahab, Shakespeare's evil characters, and the devil of Milton's *Paradise Lost* (2009: 149-150). "Poe, like Milton and Melville also, recognizes that bad men could speak well" (2009: 155). In short, providing a conclusive result about Poe's tales is not an easy task; nevertheless, the following hypothesis is worth considering. Before launching into the next analysis, it must be emphasized here that the path to be employed in the coming paragraphs is one which uses such aforementioned individual notions (as well as many others) as stepping stones by which we can arrive at a new unified theory. It is notable that this particular theory is able to answer all the challenging questions regarding this interesting piece of literature. In fact, this can be understood as being a paradox, since the very elemental seeds of this paper's hypothesis are found scattered, so to speak, throughout these studies, yet it is this paper that will produce a new conclusion that will put the record straight regarding the ultimate meaning of this story.

### **Analyzing the story**

"The Tell-Tale Heart" opens with the following confusing statement:

"True!—nervous—very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad? The disease had sharpened my senses—not destroyed—not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell," (Poe, 2015: 498, emphasis in the original).

So, the whole story is compressed, so to speak, in the very first word of the story, where we have a glimpse pointing towards a truth to know or something hidden to fathom. This truth, most of all, is related to the

narrator's real identity, which we start reflecting upon before we even consider the nature of the crime and its motive. Furthermore, the preternatural ability of hearing, poetically described by the narrator, refers to the possible presence of occultism or at least a kind of untraditional way of supernatural cognition. Hence, we are required to think this, before accusing the narrator of being mad, since the narrator's main goal from the entire narrative is for her to dispel this accusation. Such unique auditory or intuitional powers had been noticed in many intellectuals of untraditional thought, whether they were magicians, alchemists, or even philosophers. A famous example can be seen in John Dee's conversations with angels (Harkness, 1999: 4) as well as Socrates's intuitional whispering daemon (Plato, 2008: 40ab). Similarly, the narrator's frequent neurotic behavior could be linked to a type of daemonic possession. And if it is so, then the narrator's detailed report could be seen as a confession made to some priest, for the sake of setting her soul free.<sup>4</sup>

However, after the narrator promises to demonstrate "how healthily—how calmly" she would tell the story so that she would convince us that she is not mad, she says:

"[i]t is impossible to say how first the idea entered my brain; but once conceived, it haunted me day and night. Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! yes, it was this! He had the eye of a vulture—a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees—very gradually—I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever" (Poe, 2015: 498).

Thus, "the idea" that entered her brain, often considered as the idea of the murder, could also refer to a thing that she started thinking about shortly before she made up her mind regarding her criminal project. Based on this reading, the "idea" that "haunted" her "day and night" was the idea that the old man could know and consequently reveal something about her dark practices. And it was this possible threat that produced her decision of killing him before being witch-hunted. That "idea" is "ghostly and persistent, and of obscure purpose" (Pillai, 2009: 108). Therefore, the "vulture eye" reminds

---

<sup>4</sup> Needless to say, her general rhetoric as well as her recurrent, hysterical laughter during the course of the narration is similar to that of a witch. This can be seen in Shakespeare's *Macbeth*, namely, in the three witches' poetic language and sarcastic behavior. Yet, this issue needs an entirely separate study exploring the similarities between this story's narrator and that of the three relevant witches who often laughed fanatically and likewise used speech that concealed deep, hidden meanings.

the narrator of "a carrion-eating bird [which] suggests that death is imminent" (Pillai, 2009: 109). In other words, the old man's eye reminds the narrator of her possible death where her corpse would be left for the vultures. That is why whenever that eye fell upon her, her "blood ran cold". This undoubtedly implies the cold temperature of a corpse.

Having said that, the narrator goes on: "[n]ow this is the point. You fancy me mad. Madmen know nothing" (Poe, 2015: 498). The last phrase, as Pillai suggests, is a thrust at the reader (2009: 110). Then she narrates in considerable depth how she did the deed:

"And every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it—oh so gently! And then, when I had made an opening sufficient for my head, I put in a dark lantern, all closed, closed, that no light shone out, and then I thrust in my head. Oh, you would have laughed to see how cunningly I thrust it in! I moved it slowly—very, very slowly, so that I might not disturb the old man's sleep. It took me an hour to place my whole head within the opening so far that I could see him as he lay upon his bed" (Poe, 2015, p. 498).

The phrase regarding the time of her nocturnal visits "about midnight" later was fixed into "at midnight" and finally to the specific phrase "just at twelve". That time implies a ritual aspect of the deed. As Pillai comments, the old idea haunts her by day and night, and as a result, she haunts the old man (2009: 111).

She even provides detailed information concerning her ambiguous, long spying on her victim:

"[a]nd then, when my head was well in the room, I undid the lantern cautiously—oh, so cautiously—cautiously (for the hinges creaked)—I undid it just so much that a single thin ray fell upon the vulture eye. And this I did for seven long nights—every night just at midnight—but I found the eye always closed; and so it was impossible *to do the work*; for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye" (Poe, 2015: 498, emphasis is mine).

Another implication about the ritual dimension of her practice can be seen in the number of days that she spent before her crime. For seven nights, "just at twelve, I looked in upon him while he slept". The number seven is holy in all the Abrahamic religions as well as in most ancient cultures like the Greek Pythagoreans and the Mesopotamians for its connection to the days of the week and the seven planets (Boyer, 2011: 47-48), and therefore, it was used in black magic and witchcraft. So, the old man's eye—according to the later part of the narration—has some mystical power that could reach

the very core of things, in rather an unconditional way.<sup>5</sup> Unlike normal eyes which are often distracted by the outer world, this eye “with a film over it” might be able to see the truth in a very clear manner. Therefore, the narrator accuses it of being an “Evil Eye”. In other words, it reminds her of her own dark side (“evil I”), and from the perspective that only the like can recognize the like. So, she resolves to deal with this hazard in her own unique occultist approach.

No matter how, after her long days of dark plotting the waited moment finally arrives:

“Upon the eighth night I was more than usually cautious in opening the door. A watch’s minute hand moves more quickly than did mine. Never before that night had I *felt* the extent of my own powers—of my sagacity. I could scarcely contain my feelings of triumph. To think that there I was, opening the door, little by little, and he not even to dream of my secret deeds or thoughts. I fairly chuckled at the idea” (Poe, 2015: 498-499, emphasis in the original).

The fact that she utters, “I *felt* the extent of my own powers—of my sagacity,” asserts again the nature of her ritual. Namely, the growing dark energy she receives after seven nights of sneaking in is finally complete. And her power includes her mystical knowledge of what could be going in his mind at that critical time, “he not even to dream of my secret deeds”. In this sense, any reference to “watch”—which is repeated in the tale—can be replaced by “witch.” So, the watch’s hand is a pun of the witch’s hand. At any rate, when she:

“was about to open the lantern, when my thumb slipped upon the tin fastening, and the old man sprang up in bed, crying out—“Who’s there?” I kept quite still and said nothing. For a whole hour I did not move a muscle, and in the meantime I did not hear him lie down. He was still sitting up in the bed listening;—just as I have done, night after night, hearkening to the death watches in the wall” (Poe, 2015: 499).

The last sentence could refer to some ancient superstition that seeing deathwatch beetles is a sign of impending death, yet as a pun it could refer to the death of witches that existed in the narrator’s dreadful thoughts, as was stated earlier.

At any rate, the terror did not stop; her next long—yet sensual imagery provoking—description can provide some hints about what is happening in her mind:

---

<sup>5</sup> “... no human eye—not even *his*—could have detected anything wrong” (Poe, 2015: 500).

"Presently I heard a slight groan, and I knew it was the groan of mortal terror. It was not a groan of pain or of grief—oh, no!—it was the low stifled sound that arises from the bottom of the soul when overcharged with awe. I knew the sound well. Many a night, just at midnight, when all the world slept, it has welled up from my own bosom, deepening, with its dreadful echo, the terrors that distracted me. I say I knew it well. I knew what the old man felt, and pitied him, although I chuckled at heart. I knew that he had been lying awake ever since the first slight noise, when he had turned in the bed. His fears had been ever since growing upon him. He had been trying to fancy them causeless, but could not. He had been saying to himself—"It is nothing but the wind in the chimney—it is only a mouse crossing the floor," or "it is merely a cricket which has made a single chirp"" (Poe, 2015: 499).

Thus, she emphasizes her full knowledge of that sound which she knew, "[m]any a night, just at midnight, when all the world slept". This invites the reader to imagine an atmosphere and time of frenzy witchcraft practices. On the one hand, her description of the old man's exact thoughts further asserts her occult knowledge. This issue is comparable to a famous literary work related to witchcraft. For example, when the first witch told Macbeth about the first apparition, she affirmed to him that, "[h]e knows thy thought," (Shakespeare, IV. I, 79). On the other hand, the narrator's various references to many insects and animals tell us about the dominant presence of these things in her mind. For example, next to the "mouse" and "cricket", she elsewhere referred to "vulture" and "spider", not to forget the beetles of "the Death watches". And this again pushes us to draw an analogy with Shakespeare's play. For instance, the three witches, faced by Macbeth, were throwing cat, hedge-pig, toad, as well as a liver, a nose and lips of human being along with many other things into the cauldron (Shakespeare, IV. I. 1-35). Therefore, the narrator must have been familiar with such sacrificial rites.

Continuing with her rhetorical demonstration of the old man's state of mind shortly before his death, she argues that he felt that death was approaching, and "it was the mournful influence of the unperceived shadow that caused him to feel—although he neither saw nor heard—to *feel* the presence of my head within the room" (Poe, 2015: 499, emphasis in the original). This clearly expounds the old man's ultra-intuitional ability springing from his eye, which used to threaten unveiling the narrator's hidden side. The idea of losing one eye for the sake of gaining supernatural power can be clearly seen in the story of Odin. Additionally, the idea of losing sight completely to become wiser is explained in the stories of Oedipus as well as the blind Homer. Due to this, this part of the story can be read in such a context. Also, the old man's "pale blue eye" creates a sense of

nature, that is, a primitive lifestyle far from rational thinking which can only see the appearance of things. Therefore, by damaging this eye of truth, so to speak, the problem would be solved. But of course, her aim is to ritually take this power before murdering the old man, anyway:

“[w]hen I had waited a long time, very patiently, without hearing him lie down, I resolved to open a little—a very, very little crevice in the lantern. So I opened it—you cannot imagine how stealthily, stealthily—until, at length a simple dim ray, like the thread of the spider, shot from out the crevice and fell full upon the vulture eye. It was open” (Poe, 2015: 499).

Here the purpose of her rituals becomes clearer. Her main intention is obviously to disarm this mystical eye. And that can be attained by drowning it with light, that is to say, to transfer its power and to make it like any other normal eye. In other words, she desires to make the eye distracted by the sense of vision in order to undo its irrational capacity.<sup>6</sup>

All the same, she becomes furious as she gazed upon the eye:

“I saw it with perfect distinctness—all a dull blue, with a hideous veil over it that chilled the very marrow in my bones; but I could see nothing else of the old man's face or person: for I had directed the ray as if by instinct, precisely upon the damned spot. [...] there came to my ears a low, dull, quick sound, such as a watch makes when enveloped in cotton. I knew *that* sound well, too. It was the beating of the old man's heart. It increased my fury, as the beating of a drum stimulates the soldier into courage” (Poe, 2015: 499-500, emphasis in the original).

If one just replaces the word “watch” with “witch,” the idea would be cloudless. Then the phrase would be as follows: “quick sound, such as a witch makes when enveloped in cotton”. Namely, she is familiar with the sound that occurs while burning a witch that fits the same description. This could also take place in her wild nightmares. She is seized by anxiety of the sound of his heart, which she fears would be heard by a neighbor. Thus, she realizes that the “old man's hour had come”. The next details are very important: “With a loud yell, I threw open the lantern and leaped into the room. He shrieked once—once only. In an instant I dragged him to the floor, and pulled the heavy bed over him. I then smiled gaily, to find the deed so far done” (Poe, 2015: 500). This strange moment of possession, according to Rajan, has a somewhat dark purpose within it. In other words, the narrator

---

<sup>6</sup> For example, when Socrates spoke about how he deserted the natural sciences, he mentioned how some people were fooled by the world of appearances while others ruined their eyes by looking at the sun: “I was afraid I might be completely blinded in my soul, by looking at objects with my eyes and trying to lay hold of them with each of my senses. So I thought I should take refuge in theories, and study the truth of matters in them” (Plato, 2009: 99e).

here forces the old man to receive her, so that "he shrieked once—once only" (2009: 59). Needless to say the ritualistic aspect of that terrible act should be added to the last hypothesis.

Having killed the old man, "I dismembered the corpse. I cut off the head and the arms and the legs. I then took up three planks from the flooring of the chamber and deposited all between the scantlings. I then replaced the boards so cleverly, so cunningly, that no human eye—not even *his*—could have detected anything wrong" (Poe, 2015: 500, emphasis in the original). The emphasis on this specific number should not be overlooked. The dismemberment included three areas, and likewise she particularly "took up three planks from the flooring" and hid the corpse. This must be a pivotal part of her rituals against the holy trinity. The three witches in *Macbeth* were dancing in a circle and singing:

"The Weïrd Sisters, hand in hand,  
Posters of the sea and land,  
Thus do go about, about,  
Thrice to thine and thrice to mine" (Shakespeare, I. III, 32-36).

The witches' practices were thrice repeated (Shakespeare, IV. I, 1-5). Also, when the second apparition said: "Macbeth! Macbeth! Macbeth!", Macbeth answered: "Had I three ears, I'd hear thee" (IV. I, 88-89). Accordingly, such an analogy is obvious.

She goes on, though: "[t]here was nothing to wash out—no stain of any kind—no blood-spot whatever. I had been too wary for that. A tub had caught all—ha! ha!" (Poe, 2015: 500). This depiction implies many indications regarding the gender of the narrator. Hypothetically if the murderer was a man he would have carried the corpse and buried it elsewhere, at least in the garden, as seen in most crime stories at the time. But since she was a young girl, that was out of the question for her. So, she hides the corpse right under the floor of the same room. For example, in Poe's "The Black Cat"—the twin of this tale—the male narrator, after having committed his murder, and without doing any act of dismemberment, just deposited the corpse "against the inner wall" (Poe, 2015: 536). So, the significance of the act of dismemberment is twofold. Firstly, it refers to a woman. Secondly, it refers to a ritual. In this sense, it would also be relevant to remember that in the end of "The Black Cat", the narrator's hidden identity was revealed to people by the "solitary eye" cat (Poe, 2015: 538). And that strengthens the narrator's fear of the old man's eye, as argued many times before. Notwithstanding, her ability to cut the body as well as to erase every stain of blood from the scene implies a female character who is



familiar with the kitchen instruments at the time. Above all that, the way she dealt with the blood could also be looked at based on her possible ritualistic tendency, not to forget that the reader is not told strictly what she eventually did with the blood.

Having done that she states:

“When I had made an end of these labors, it was four o'clock—still dark as midnight. As the bell sounded the hour, there came a knocking at the street door. [...] There entered three men, who introduced themselves, with perfect suavity, as officers of the police. A shriek had been heard by a neighbor during the night; suspicion of foul play had been aroused; information had been lodged at the police office, and they (the officers) had been deputed to search the premises. [...] The shriek, I said, was my own in a dream” (Poe, 2015: 500-501).

Another pertinent point to be highlighted here is the fact that the narrator spent three hours to complete her crime. As was mentioned earlier, she starts “just at twelve,” then she remains in the dark room “[f]or a whole hour,” that is, until one o'clock. And exactly at four o'clock the police came. Consequently, this timing is not a coincidence in terms of its relation to her rituals. As for her alibi of the shriek as taking place while she was dreaming, it also implies her state of mind, since only a person who is often haunted by the idea of being caught in the wrong deed and likewise punished would generally do that during their nightmares. Likewise, the fact that “three” men come to the house refers to the way her evil plan is encountered by a holy twist of fate.

Furthermore, after behaving as if there is nothing wrong, and adding insult to injury, she states that she “brought chairs into the room, and desired them *here* to rest from their fatigues, while I myself, in the wild audacity of my perfect triumph, placed my own seat upon the very spot beneath which reposed the corpse of the victim” (Poe, 2015: 501, emphasis in the original). After trying to act calm and innocent she remarks that: “I felt myself getting pale and wished them gone. My head ached, and I fancied a ringing in my ears”. She started hearing strange voices, “the sound increased—and what could I do? It was *a low, dull, quick sound—much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton*. I gasped for breath—and yet the officers heard it not” (Poe, 2015: 501, emphasis in the original). In this sense, her sudden paranoia expresses a reaction from the punishment in store for her. She was not able to resist the power of truth in front of the representation of the trinity. Thus, she collapsed and confessed her crime: “Almighty God!—no, no! They heard!—they suspected!—they *knew!*—they were making a mockery of my horror! [...] I could bear those hypocritical smiles no longer!

I felt that I must scream or die! and now—again!—hark! louder! louder! louder! *louder!*—“Villains!” I shrieked: “dissemble no more! I admit the deed!—tear up the planks! here, here!—It is the beating of his hideous heart!”” (Poe, 2015: 501, emphasis in the original). Consequently, at the end she exchanged the thing of which she used to fear with the actual fear “of the penal system” (Rajan, 2009: 59). Knowing that, the narrator’s psychological behavior in these final moments is shaped, so to speak, by her much earlier act of ritual dismemberment. As Pillai noticed, when the narrator collapses, she is “rapidly disarticulated into three uncontrollable, twitching fragments”. First, the narrator’s speech stems from the head (becoming vehement, foaming, raving, swearing, etc.). Second, the narrator’s arms are gesticulating violently and swinging the chair. Thirdly, the narrator’s legs are arising, furiously and excitedly pacing the floor to and fro with heavy strides. These symptoms are related to the nature of the earlier dismemberment (2009: 122-123). It is interesting that she even tells us three times that the old man is dead, and that emphasizes the ritualistic aspect of her crime.

### **Conclusion**

To sum up, the female narrator of “The Tell-Tale Heart”—whose fits were often accompanied by seizures, violent fears and uncontrollable panic attacks, which could be understood in relationship with the discussed dark practices—must have been a young servant to the victim. Yet, the motivation of her crime stems from the possibility that he could reveal her true character to others. The aforementioned analysis succeeded in highlighting many dark, ritualistic behaviors performed by the narrator based on her own report. Moreover, it connected these behaviors with their resemblant counterparts found in literary and historical books.

In this sense, it would be interesting to consider the final scene of the story from its religious dimension. The young witch is sitting in the middle of the room and in front of the three men, the representation of the holy trinity, feeling that they are strongly judging her. And in such a hard judgment session, she confesses under pressure. Her words, “Oh God! what *could* I do?” or “Almighty God!—no, no!” are confirmation that she fails in running away from her evil deed. But just because she is caught red-handed in her fragile emotional state does not necessarily mean that she changes.

Her final, articulated, rude vocabulary as well as her screaming in addressing the three police men implies that her soul remains rebellious until the end.<sup>7</sup>

#### REFERENCES

- (1847) “Ancient Case of Homicidal Insanity”, Connecticut Courant, 15 November 1785, reprinted in *American Journal of Insanity* 3.
- BLOOM, Harold (2009), “Introduction”, In *Edgar Allan Poe’s “The Tell-Tale Heart” and Other Stories*, Ed. Harold BLOOM, Infobase Publishing, New York.
- BOYER, Carl B., and Uta C. Merzbach (2011), *A History of Mathematics*, foreword by Isaac Asimov, 3rd ed., John Wiley & Sons, New Jersey.
- BYNUM, Paige Matthey (2009), ““Observe how healthily—how calmly I can tell you the whole story”: Moral Insanity and Edgar Allan Poe’s “The Tell-Tale Heart””, In *Edgar Allan Poe’s “The Tell-Tale Heart” and Other Stories*, Ed. Harold BLOOM, Infobase Publishing, New York.
- HARKNESS, Deborah E. (1999), *John Dee’s Conversations with Angels*, Cambridge UP, Cambridge.
- HOFFMAN, Daniel (2009), “Grotesques and Arabesques”, In *Edgar Allan Poe’s “The Tell-Tale Heart” and Other Stories*, Ed. Harold BLOOM, Infobase Publishing, New York.
- HOUGHTON, Kristen (2016), “The 1830 True Murder Behind Poe’s “The Tell-Tale Heart””. Retrieved from: (9 September 2023): <https://www.criminalelement.com/the-1830-true-murder-behind-poes-qthe-tell-tale-heartq/>
- KOPLEY, Richard (2009), “A Tale by Poe”, In *Edgar Allan Poe’s “The Tell-Tale Heart” and Other Stories*, Ed. Harold BLOOM, Infobase Publishing, New York.
- PILLAI, Johann (2009), “Death and Its Moments: The End of the Reader in History”, In *Edgar Allan Poe’s “The Tell-Tale Heart” and Other Stories*, Ed. Harold BLOOM, Infobase Publishing, New York.
- PLATO (1993), *Republic*, translated by Robin Waterfield, Oxford UP, Oxford.
- \_\_\_\_\_ (2008), *Defence of Socrates, Euthyphro, and Crito*, Oxford UP, Oxford.

---

<sup>7</sup> Looking at the narrator as a witchy, beautiful, young girl who is about to face her death for her wrong deed even corresponds with Poe’s conviction regarding the most sad and beautiful thing for an author to write about: “The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world” (Poe, 1903: n.p.).

FROM THE BLACK CAULDRON TO THE WHITE PAGE:  
THE WITCH AS A NARRATOR OF POE'S "THE TELL-TALE HEART"

- \_\_\_\_\_ (2009), *Phaedo*, translated with an Introduction and Notes by David Gallop, Oxford UP, Oxford.
- POE, Edgar Allan (1903), *The Philosophy of Composition*. Retrieved from: (19 April 2022): <https://etc.usf.edu/lit2go/147/the-works-of-edgar-allan-poe/5371/the-philosophy-of-composition/>
- \_\_\_\_\_ (2015), "The Black Cat", In *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Sterling Publishing, New York, 531-538.
- \_\_\_\_\_ (2015), "The Tell-Tale Heart", In *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Sterling Publishing, New York, 498-501.
- RAJAN, Gita (2009), "A Feminist Rereading of Poe's "The Tell-Tale Heart"", In *Edgar Allan Poe's "The Tell-Tale Heart" and Other Stories*, Ed. Harold Bloom, Infobase Publishing, New York.
- SHAKESPEARE (2003), *Macbeth*, edited by Barbara A. Mowat & Paul Wertine. Folger Shakespeare Library. Retrieved from: (14 April 2022): [https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/macbeth\\_PDF\\_FolgerShakespeare.pdf](https://shakespeare.folger.edu/downloads/pdf/macbeth_PDF_FolgerShakespeare.pdf)
- WAGNER, E. J. (2010), *A Murder in Salem*, Retrieved from: (14 April 2022): <https://www.smithsonianmag.com/history/a-murder-in-salem-64885035/?no-ist>
- ZIMMERMAN, Zrett (2009), "Frantic Forensic Oratory: Poe's "The Tell-Tale Heart"", In *Edgar Allan Poe's "The Tell-Tale Heart" and Other Stories*, Ed. Harold BLOOM, Infobase Publishing, New York.



## N. M. KARAMZİN'İN "BORNHOLM ADASI" VE "SIERRA MORENA" ADLI ÖYKÜLERİNDE GOTİK UNSURLAR

*Gothic Elements in N. M. Karamzin's  
"The Island of Bornholm" and "Sierra Morena"*

Nejla YILDIRIM\*

**ÖZ:** Hemen hemen tüm sanat dallarında görülen gotik, ilk kez 12. yüzyılın ortalarında Avrupa mimarisinde bir tarzı tanımlamak için kullanılmış ve bu tarz 16. yüzyılın ortalarına kadar varlığını devam ettirmiştir. Mimarıdan resme ve heykelle geçen gotik, daha sonra edebiyata da esin kaynağı olmuştur. İlk kez 18. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da ortaya çıkan gotik edebiyat varlığını günümüze kadar devam ettirmeyi başarmıştır. Gotik edebiyatın ilk örneğini ise İngiliz yazar Horace Walpole (1717-1797) *Otranto Şatosu* (The Castle of Otranto, 1764) adlı eseriyle vermiştir. Rus edebiyatında da bu türün ilk örneklerine Nikolay Mihayloviç Karamzin'in (1766-1826) eserlerinde rastlanmıştır. Rus edebiyatında Santimantalizm akımının öncüsü olarak kabul edilen Karamzin, duygusal öykülerinin yanı sıra *Bornholm Adası* (Ostrov Borngolm, 1793) ve *Sierra Morena* (Sierra Morena, 1793) gibi gotik tarzda öyküler de kaleme almıştır. Bu çalışmanın amacı da Karamzin'in *Bornholm Adası* ve *Sierra Morena* adlı öykülerini gotik unsurlar çerçevesinde ele almak, bu öykülerin Rus edebiyatındaki yeri ve önemi üzerinde durmak ve ülkemizde daha çok duygusal öyküleri ve tarihçi kimliğiyle bilinen yazarın gotik yönünü tanıtmaktır. Söz konusu öykülerin incelenmesinde ise çoğulcu inceleme yöntemi kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Gotik, Gotik edebiyat, Nikolay Mihayloviç Karamzin, Bornholm Adası, Sierra Morena

**ABSTRACT:** Gothic, appeared in almost all arts, was first used in the middle of the 12th century to describe a style in European architecture, and this style continued its existence until the middle of the 16th century. Gothic, which passed from architecture to painting and sculpture, later became a source of inspiration to literature. Gothic literature, which first emerged in Europe in the second half of the 18th century, has managed to continue its existence until today. English writer Horace Walpole (1717-1797) with his novel *The Castle of Otranto* published in 1764 gave the first example of gothic literature. In Russian literature,

\* Dr., Kocaeli Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Kocaeli, nejla.yildirim@kocaeli.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7582-3528



OPEN ACCESS

© Copyright 2023 TÜEF Dergisi

Geliş Tarihi / Received: 31.07.2023

Kabul Tarihi / Accepted: 30.10.2023


Yayın Tarihi / Published: 31.01.2024

the first examples of this genre were encountered in the works of Nikolai Mikhailovich Karamzin (1766-1826). Karamzin, who is considered to be the pioneer of Sentimentalism in Russian literature, wrote gothic stories such as *The Island of Bornholm* (Ostrov Bornholm, 1793) and *Sierra Morena* (Sierra Morena, 1793) besides sentimental stories. The purpose of this study is to examine Karamzin's *The Island of Bornholm* and *Sierra Morena* within the context of gothic elements, to emphasize the place and importance of these stories in Russian literature, and to introduce Karamzin's gothic side, who is mostly known for his sentimental stories and historian identity in our country. In the analysis of the aforementioned stories, eclectic method was used.

**Keywords:** Gothic, Gothic literature, Nikolai Mikhailovich Karamzin, The Island of Bornholm, Sierra Morena

**Cite as / Atf:** YILDIRIM, N. (2024). N. M. Karamzin'in "Bornholm Adası" ve "Sierra Morena" Adlı Öykülerinde Gotik Unsurlar. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 14(27), 191-209. <https://doi.org/10.33207/trkede.1334358>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes

<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

### Giriş

Rus edebiyatında Santimantalizm (Duygusalılık) akımının öncüsü olarak kabul edilen Nikolay Mihayloviç Karamzin (1766-1826), bu akımın kanon ve ilkelerini eserlerinde uygulayan ilk Rus yazardır. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Karamzin, Klasisizm akımının çöküşüyle ortaya çıkan Santimantalizm akımının düşünsel, tematik ve biçimsel özelliklerini bütünsel bir yazınsal-estetik düzen içinde ele alır ve adı, Rus Santimantalizm akımının en önemli eserlerinden sayılan *Zavallı Liza* (Bednaya Liza, 1792) ve *Boyar Kızı Natalya* (Natalya, boyarskaya doğ, 1792) adlı öyküleriyle özdeşleşir. Bunun yanı sıra yazarın Rus düzyazısının ve yazı dilinin gelişmesine de büyük katkıları olur (İnanır, 2008: 220). Karamzin'in Rus edebiyatına sağladığı katkıların çok ve kapsamlı olmasından dolayı Rus dili ve edebiyatı konusunda çalışmaları bulunan akademisyen Altan Aykut, *Rus Edebiyatında Karamzin ve Duygusal Hikayeleri* başlıklı çalışmasında, 19. yüzyılın ünlü edebiyat eleştirmeni Vissarion Grigoryeviç Belinskiy'in (1811-1848), 1790 yılı başlarından Aleksandr Sergeyeviç Puşkin'e (1799-1837) kadar geçen yaklaşık otuz yıllık sürecin Karamzin dönemi olarak adlandırdığını dile getirir (Aykut, 1990: 1).

Karamzin *Zavallı Liza*, *Boyar Kızı Natalya*, *Yevgeniy ve Yuliya* (Yevgeniy i Yuliya, 1789), *Duygusuz ile Duygulu* (Holodny i çustvitelny, 1803) gibi duygusal öykülerinin yanı sıra *Bornholm Adası* (Ostrov Borgolm, 1793) ve *Sierra Morena* (Sierra-Morena, 1793) gibi gotik tarzda öyküler de kaleme alır. Taşıdığı birçok gotik unsurdan dolayı *Bornholm Adası*, Rus edebiyatında gotik konusunda çalışmaları bulunan İngiliz akademisyen Neil Cornwell'in de belirttiği gibi Rus edebiyatında gotik yazının kanon ve ilkelerine uygun yazılmış ilk gotik eser olarak kabul edilir (Cornwell, 1999: 13).

Mimari bir kavram olarak 12. yüzyılın ortalarında Fransa'da ortaya çıkan gotik; sivri olarak inşa edilen, büyüklüğüyle insanda acziyet ve şaşkınlık



hissi uyandıran, renkli ve bol camlı yapıları tanımlamak için kullanılır. Daha sonra mimariden edebiyata geçen gotik; korku, şiddet, terör, gizem ve doğüstü güçlerle ilgili eserlerin nitelendirilmesinde kullanılır. Gotik edebiyat, gotik roman, gotik öykü gibi. Yazınsal alanda 18. yüzyıla gelinceye kadar kendine yer bulamayan gotik, Romantik dönemle Aydınlanma Çağı'nın arasında 18. yüzyılın İngiltere'sinde ortaya çıkar. İngiliz yazar Horace Walpole'un (1717-1797) 1764 yılında yayımlanan *Otranto Şatosu* (The Castle of Otranto) adlı romanı bu türün ilk örneği olarak kabul edilir. Söz konusu bu tür zamanla Almanya, Fransa, Avusturya, İrlanda, Amerika gibi ülkelerde yayılır. İngiliz gotik romanlarının Fransızcadan Rusçaya çevrilmesiyle birlikte gotik roman Rusya'da tanınmaya başlar.

Karamzin, 1789-1790 yıllarında Almanya, İsviçre, Fransa ve İngiltere'yi içine alan yaklaşık bir buçuk yıl süren Avrupa seyahatine çıkar. Bu seyahat sonrasında kaleme aldığı *Rus Gezginin Mektupları* (Pisma russkogo puteşestvennika, 1791) adlı eserini kendi çıkardığı *Moskova Dergisi*'nde (Moskovskiy jurnal) yayımlar. Karamzin'in Avrupa seyahatine çıktığı 1789 yılı dünya tarihinde önemli bir olaya da tanıklık eder: Fransız Devrimi. Mutlak monarşinin devrilip yerine Cumhuriyet'in kurulmasıyla sonuçlanan Fransız Devrimi bazı olumsuz sonuçları da beraberinde getirir. Araştırmacı V. Özge Yücesoy'un da belirttiği gibi Bastille hapisanesinin düşüşünü izleyen bu uzun süreçte hem aristokratlar hem de sıradan insanlar katledilir. Adı geçen araştırmacı, devrim sonrası yaşanan bu sosyal ve siyasi aşırılıkların gotik hayal gücünü beslediğinin altını çizip, bu tarihten itibaren gotiğin, burjuva uygarlığının korkularını ele aldığını dile getirir (Yücesoy, 2007: 12). Aydınlanma Çağı'nın bilimselliğe ve akla verdiği öneme bir tepki olarak ortaya çıkan gotik edebiyat ile Fransız Devrimi arasında bir ilişki olduğu görüşünü ortaya koyan ilk kişi ise Fransız düşünür Marquis de Sade (1740-1814) olur. Sade, 1807 yılında gotik ile ilgili şu satırları yazar:

“Kurulu düzene şiddetli bir meydan okumayı “fantezi diyarında” ifade etmeyi başaran “bu janr, bütün Avrupa'yı sarsan devrimci şokların kaçınılmaz ürünüdür” (Sade'dan akt. Özkaracalar, 2005: 17).

Karamzin devrim sonrası, 1790 yılının bahar mevsiminde Paris'te kısa bir süre kalır. 1793 yılında *Bornholm Adası* ve *Sierra Morena* adlı gotik öykülerini kaleme alır. Karamzin'in söz konusu öykülerindeki anlatıcı-figürler 1792 yılında yayımlanan *Zavallı Liza* öyküsündeki anlatıcı-figürden farklı olarak melankolik bir ruh haline sahiptir ve acı çeker. Anlatıcı-figürlerin melankolik ruh halinin ve acı çekmesinin nedeni ise Karamzin'in yaşamında ve devrim sonrası Avrupa'da ortaya çıkan gelişmelerde

aranabilir. Rus edebiyatı konusunda çalışmaları bulunan İngiliz akademisyen Derek Offord'un da belirttiği gibi, Karamzin'in yakın arkadaşı Aleksandr Andreyeviç Petrov (1760-1793) 1793 yılının Mart ayında ölür. Rus edebiyat ve düşüncesinde devrimci geleneği başlatan Aleksandr Nikolayeviç Radişçev (1749-1802) 1790 yılında tutuklanarak sürgüne gönderilir. Şair ve dramaturg Yakov Borisoviç Knyajnin (1742-1791) 1791 yılında hapis hanece ölür. Yayıncı ve gazeteci dostu Nikolay İvanoviç Novikov (1744-1818) 1792 yılında tutuklanır (Offord, 1999: 49). Alman edebiyatında 1760'lı yılların sonunda başlayıp Fransız Devrimi'ne kadar uzanan sürede etkili olan *Firtına ve Çoşku* (Rus. Burya i Natisk, Alm. Sturm und Drang) adlı akımda yer alan yazarın yakın arkadaşı Alman yazar Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) ise 1792 yılında ölür. Karamzin de Avrupa seyahatinden Rusya'ya döndükten sonra üyesi olduğu Mason çevre tarafından dostça karşılanmaz. Diğer yandan devrim sonrasında Avrupa'da gerilim yaşanmaya devam eder. Devrimin "günah keçisi" haline gelen Fransa Kralı XVI. Louis 1793 yılının Ocak ayında, eşi Marie-Antoinette ise aynı yılın ekim ayında idam edilir. Devrimin yaydığı fikirlere karşı Napolyon Savaşları (1792-1815) başlar. Önce Avusturya ile Prusya arasında başlayan bu savaşlara daha sonra İngiltere ve Rusya da katılır. Savaşlar Napolyon'un yenilgisiyle sonuçlanır. Avrupa'da yaşanan bu değişim Karamzin'i korkutur. Bu şartlar altında iyimser bir ruh haline sahip olmak yazar için oldukça zordur. 1793-1794 yılları arasında ruhsal bir kriz yaşayan yazar şüpheci ve melankolik bir ruh haline sahip olur.

Genel kaniya göre, bir eserin gotik olarak nitelendirilebilmesi için, onun doğaüstü unsurlardan ve durumlardan söz etmesi, okur üzerinde korku, endişe, gerilim, dehşet ve gizem gibi duygular uyandırması gerekir. Biz de çalışmamızda, söz konusu bu genel kanıdan yola çıkarak yazarın ruhsal kriz yaşadığı, melankolik ve şüpheci bir ruh haline sahip olduğu dönemde kaleme aldığı (1793) *Bornholm Adası* ve *Sierra Morena* adlı öykülerindeki gotik unsurları bulmaya ve değerlendirmeye çalışacağız.

### 1. "Bornholm Adası" Adlı Öyküde Gotik Unsurlar

Karamzin'in 1793 yılında kaleme aldığı, 1794 yılının Nisan ayında *Aglaya*<sup>1</sup> adlı almanağında yayımlanmış olan *Bornholm Adası*'nin konusu kısaca şöyledir: Anlatıcı-figür, Britaniya adlı gemiyle Londra'dan Rusya'ya gitmek için yola çıkar. Rüzgârın yön değiştirmesiyle gemi Gravesend kentinde demir atar. Kaptanla birlikte kıyıya çıkan anlatıcı-figür çimenlerin

<sup>1</sup> Karamzin tarafından Moskova'da basılan ilk Rus edebiyat almanaklarından biridir. Toplam iki ciltten oluşan almanağın ilk cildi 1794, ikinci cildi ise 1795 yılında yayımlanır.

üzerinde uzanır, dikkatini elinde gitar tutan üzgün bir genç adam çeker. Genç adamdan Danca dilinde şarkı dinler, beklenen rüzgârın çıkmasıyla tekrar yola çıkar. Gemi Gravesend'den uzaklaşır. Anlatıcı-figürü deniz tutar, altı gün bilinci kapalı uyur ve yedinci gün kendine gelir. Güneş yavaş yavaş batmaya başlar ve ufukta Kuzey Denizi'nde Danimarka açıklarında bir ada olan Bornholm Adası görülür. Adanın görünmesiyle birlikte anlatıcı-figürün aklına Gravesend'de üzgün gençten dinlediği şarkı gelir. Genç adamın hikâyesini öğrenme merakıyla yanına denizcileri alarak Bornholm Adası'ndaki balıkçı kulübelerine gider. Anlatıcı-figür, doğanın tadını çıkarmak için daha uzaklara gitmeye karar verir. Denizcileri kıyıda bırakarak on üç yaşındaki rehberiyle karanlıkta yola çıkar, yüksek bir tepede gotik tarzda inşa edilmiş eski bir şato görür ve bu şatoyu rehber çocuğun itirazlarına karşın ziyaret etmek ister. Siyah kıyafetler içinde uzun boylu bir hizmetçi anlatıcı-figürü içeri alır, onu loş bir mum ışığıyla aydınlanan bir odaya götürür ve bu odada yaşadığı acıyla çökmüş olan, saçları ağarmış yaşlı bir adam tarafından karşılanır. Yatmak için yatacağı odaya giden anlatıcı-figür gördüğü iki kâbustan dolayı rahat uyuyamaz. Temiz hava almak için ay ışığı ile aydınlanan bahçeye çıkar, karanlık içindeki ağaçlıklı yola doğru yürür ve yolun sonunda bir tepecik, bu tepecikte de bir açıklık görür ve merak duygusuyla bu açıklıktan içeri girer. İçeride kilitli olmayan demir bir kapı görür. Demir kapıyı açar ve içeride samanların üzerinde siyah elbisesiyle yatan solgun yüzlü bir kadın görür. Uyanan kadın işlediği kötü bir suçtan dolayı bu mağaraya hapsedildiğini ve ölünceye kadar orada kalacağını söyler. Mağaradan çıkan anlatıcı-figür meşe ağacının altında uykuya dalar. Uyandığında gün ağarmaya başlar, kendisini şatoya alan hizmetçi ile yaşlı adamın konuştuklarını ve hizmetçinin yaşlı adama ziyaretçilerinin mağaraya girdiğini söylediğini işitir. Bunun üzerine, yaşlı adam anlatıcı-figüre mağarada hapsedilen kadının hikâyesini anlatır. Denizcilerle birlikte gemiye binerek adadan ayrılan anlatıcı-figürün geminin güvertesinde derin ve acı dolu düşünceler içinde betimlenmesiyle öykü son bulur.

Karamzin bu öyküsünde gotik yazının en önemli özelliği olan korku hissini mekân üzerinden yaratmak için ilk kez 18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de "gotik" ya da "kara roman" adı verilen roman türünde kullanılan şato kronotopunu kullanır. Yunanca kronos (zaman) ve topos (yer) sözcüklerinden meydana gelen kronotop sözcüğü ilk kez Rus fizyolog Aleksey Alekseyeviç Uhtomskiy (1875-1942) tarafından kaleme alınan biyolojiyle ilgili bir bildiride kullanılır. Sovyet edebiyat eleştirmeni ve kuramcısı Mihail Mihayloviç Bahtin (1895-1975) de bu sözcüğü Albert

Einstein'in (1876-1955) *Görelilik Teorisi*'nden yola çıkarak geliştirir ve edebiyat dünyasına kazandırır. En çok kullanılan karşılaşma alanlarından biri olan şato Bahtin'e göre tarihsel geçmişin izleriyle doludur. Yüzyılların ve nesillerin izlerini taşır (Bahtin, 1975: 394). Anlatıcı-figürün yaşlı adam ile karşılaştığı ve geçmişin izlerini taşıyan şato, gotik tarzda inşa edilmiştir. Yüksek bir tepede bulunan, derin hendekler ve yüksek duvarlarla çevrili olan, sessizliğin hüküm sürdüğü şato korkuyu çağırır. Yazar, şatoyu şu satırlarla betimler öyküsünde:

"Adımlarımı arttırdım, etrafı derin hendekler ve yüksek duvarlarla çevrili gotik binaya yaklaştım. Her yerde sessizlik hüküm sürüyor; uzaklarda deniz gürültüyor, akşamın son ışıkları kulelerin bakırla kaplı ucunda sönüyordu" (Karamzin, 1964: 666).

Orta Çağ mimarisinin en önemli mekânlarından biri olan şato aynı zamanda gerçekleşecek uğursuz olayların habercisi olması ve kahramanların psikolojik çöküşlerine yakından tanıklık etmesi bakımından (Vasilkova, 2011: 182, Vatsuro, 1969: 198) öyküde önemli bir işleve de sahiptir.

Gotik yazında anlatılar karşıtlık çerçevesinde yapılandırılır. Şato korkuyu çağırırken, orada bulunan ova ve evler güzelliği simgeler. Yazar, ovayı ve evleri şu satırlarla betimler okura:

"Yarım saat sonra, Alp vadilerinde olduğu gibi ahşap alçak evlerin, koruların ve taş yığınlarının dağınık halde bulunduğu geniş ve yeşil bir ovaya çıktık" (Karamzin, 1964: 666).

Doğa ve mekân betimlemelerindeki zıtlıkların yanı sıra yazar öyküde geçmiş-bugün, doğal-doğüstü gibi zıtlıklara da başvurur.

Yaşlı adamın odasına giderken geçmiş olduğu loş ışıkla aydınlanan kasvetli koridorlar anlatıcı-figüre terk edilmişlik hissi verir. Mekânın anlatıcı-figür üzerinde yarattığı korku hissini ise yazar şöyle betimler:

"Bütün bunlar bende kısmen dehşetle, kısmen açıklanması mümkün olmayan gizli bir zevkle; daha doğrusu, olağanüstü şeyler olacağına dair hoş bir beklentiyle karışık tuhaf bir etki bıraktı" (Karamzin, 1964: 667).

Yazar, korku hissi yaratmak için gizemli sesler de kullanır. Havanın kararmasıyla birlikte gemi demir atar. Karanlık bir ses anlatıcı-figürle konuşur ve şöyle der:

"Merakını giderebilirsin, Bornholm Adası sonsuza kadar aklında kalacak" (Karamzin, 1964: 665).

Yatmak için odasına giden anlatıcı-figürün odasının duvarlarında eski silahlar asılıdır. Cam aracılığıyla odaya giren zayıf ay ışığı da odayı

aydınlatır. Yaşlı adamın söylediği “*bu şatonun duvarlarında sonsuz bir acı var*” (Karamzin, 1964: 667) sözü anlatıcı-figürü düşündürür. Geçmiş, şatonun tanıklık ettiği olayları, mezarlar ve tabutlar arasında dolaşan bir adamı düşünür; ölünün tozuna bakar ve onu hayalinde yeniden canlandırır. Tüm bunları düşünürken aklına Gravesend’de gördüğü genç adam gelir ve uykuya dalar. Gördüğü iki kâbustan dolayı iyi uyuyamaz. Kâbuslarının birinde şövalyeler, diğerinde ise canavar görür. Söz konusu bu iki unsur gotik yazında korku hissi yaratmak için kullanılan unsurlardır. Yazar, anlatıcı-figürün şövalyeleri gördüğü ilk kâbusu şu satırlarla anlatır:

“... Bana öyle geliyordu ki, duvarda asılı olan tüm zırhlar şövalyelere dönmüştü. Kılıçlarını çekmiş bu şövalyeler kızgın yüz ifadeleriyle bana yaklaşarak şöyle dedi: “Yazık! Adamıza gelmeye nasıl cesaret edebildin?” ... Bunun yok edici merakı uğruna öl bakalım” Kılıçlar üstümde şakırdadı... Birdenbire her şey kayboldu” (Karamzin, 1964: 669).

Gördüğü ilk kâbustan sonra uyanan anlatıcı-figür tekrar uykuya dalar. Bu kez korkunç kanatlı bir canavar görür. Karamzin, anlatımında korku hissini derinleştirir ve kâbusunda gördüğü canavarı şu satırlarla betimler:

“... Şatoda korkunç bir gök gürültüsü duyuldu, demir kapılar küt diye çarptı, pencereler sarsıldı, zemin sallandı, tarif edemeyeceğim korkunç kanatlı bir canavar tıslayarak ve kükreyerek yatağıma doğru uçu” (Karamzin 1964: 669).

Öyküde korkuyu ve tekinsizliği çağrıştıran gece gezmesi unsuru da kullanılır. Anlatıcı-figür gördüğü kâbuslardan sonra temiz hava almak için ay ışığıyla aydınlanan bahçeye çıkar. Karanlıkta ağaçlıklı yola doğru yürür. Yolun sonunda gördüğü tepelik hem anlatıcı-figürde hem de okurda merak duygusu uyandırır. Yazar korkuyu, tekinsizliği ve merakı tetikleyen bu atmosferi öyküsünde şu satırlarla betimler:

“Gece berraktı, dolunayın ışığı gür ve uzun ağaçlıklı yolu oluşturan eski meşe ve karaağaçların üzerindeki koyu yeşilliği gümüş rengine boyamıştı. Deniz dalgalarının sesi rüzgârın savurduğu yaprakların sesiyle birleşiyordu. Uzaklarda Bornholm Adası’nı çevreleyen dişli bir siper gibi beyaz taştan dağlar parlıyor, onların ve şatonun duvarları arasında bir yandan büyük bir orman diğer yandan da düz bir ova ve küçük koruluklar görünüyordu.

Kalbim korkunç kâbuslardan dolayı hâlâ çarpıyordu... İki yanı hışırdayan meşe ağaçlarıyla kaplı karanlık bir yola girdim... Bana öyle geliyordu ki, tüm dini törenlerin, ayinlerin ve korkunç ibadetlerin yapıldığı şu kutsal yere yaklaşıyordum... Sonunda iki yanı meşe ağaçlarıyla kaplı bu uzun yol beni arkasında kumlu bir tepeliğin yükseldiği biberiye çalılıklarına götürdü... İçeri girdim, nemi ve soğuğu hissettim, fakat daha ileriye gitmeye karar verdim...” (Karamzin, 1964: 669-670).

Bir aileyi yok eden korkunç bir olay üzerine yapılanan öykü gotik edebiyatın en önemli unsurlarından biri olan sır perdesiyle kaplıdır. Karamzin de öykü boyunca bu sır perdesini aydınlatmaya çalışır. Öykünün başında anlatıcı-figürün Gravesend'de karşılaştığı Danca dilinde şarkı söyleyen genç adamın kim olduğu, mağaradaki genç kadının neden orada hapsedildiği, genç adam ile genç kadının ilişkisi, şatodaki yaşlı adamın genç adam ve genç kadınlara ne tür bir ilişkisinin olduğu öyküde aydınlatılması gereken sırlardır. Gravesend'deki genç adamın söylediği şarkıdan yola çıkarak, genç adam ile mağaraya hapsedilmiş genç kadının sevgili oldukları ve ikisinin yasaların onaylamadığı yasak bir aşk yaşadığı söylenebilir. Genç adam bu durumu şarkısında şu dizelerle dile getirir:

“Yasalar kınıyor / Aşkımın sebebini; / Ama kim, ah kalp! / Sana karşı  
koyabilir mi? / Hangi yasa daha kutsal / Senin doğuştan gelen duygularından? /  
Hangi kuvvet daha güçlü / Aşk ve güzellikten?...” (Karamzin, 1964: 663).

Genç adam ile genç kadın arasındaki ilişkinin yasalara aykırı olduğu genç kadının kendisini cezalandıracak eli öpeceğini söylemesiyle de desteklenir.

Hapsedilmiş kadın motifi gotik edebiyatta sık kullanılan motiflerden biridir. Bu motifin klasik örneklerine ise İngiliz yazarlar Ann Radcliffe'in (1764-1823) 1790 yılında yayımlanan *Sicilya'da Aşk Hikâyesi*'nde (A Sicilian Romance), Matthew Gregory Lewis'in (1775-1818) 1796 yılında yayımlanan *Keşiş*'inde (The Monk) ve Jane Austen'in (1775-1817) 1817 yılında yayımlanan *Northanger Manastırı*'nda (Northanger Abbey) rastlanır (Vatsuro, 1969: 203). Karamzin'in bu öyküsünde de genç kadın işlediği bir suçtan dolayı mağaraya hapsedilir. Yaşlı adam genç adama genç kadının neden mağarada hapsedildiğini öykünün sonunda anlatmasına karşın, bu hikâyeye okurla paylaşılmaz. Okur merak içinde bırakılarak gizem yaratılır. Açık sonla biten öykü (gotik roman ya da öykülerin açık sonla bittiğine rastlanmaz) okurda devam eder. Edebiyat tarihçisi ve Rus edebiyatının önde gelen gotik eleştirmenlerinden Vadim Erazmoviç Vatsuro'nun *Rusya'da Gotik Roman* (Gotičeskiy roman v Rossii) adlı eserinde belirttiği gibi, Rus edebiyatı için yeni bir anlatım tekniği olan açık final (Vatsuro, 2002: 96) ilerleyen yıllarda Rus edebiyatında kısa öykü ve öykücülüğün mimari sayılan Anton Pavloviç Çehov'un (1860-1904) öykülerinde de yerini alır.

Öyküde genç adam ile genç kadının şatonun sahibi olan yaşlı adamla ne tür bir ilişkisinin olduğu belirtilmez. Genç kadın anlatıcı-figüre yaşadıklarını anlatırken yaşlı adamla olan ilişkisinden de söz etmek üzeredir, fakat söylenmeyen sözcükten dolayı genç kadının yaşlı adamla olan ilişkisini öğrenemeyiz. Yazar, bu durumu öyküsünde şu satırla anlatır:

“Tanrı aşkına, beni bırakın!... Sizi buraya o gönderdiyse -onun korkunç laneti her zaman kulaklarımda çınlıyor-, ona, gece gündüz acı çektiğimi, kalbimin acıyla solduğunu, gözyaşlarımın artık acımı dindirmediğini söyleyiniz. Ona söyleyiniz, hiç mırıldanmadan, hiç şikâyet etmeden, onun şefkati ve mutsuzluğuyla öleceğimi kabulleniyorum...” (Karamzin, 1964: 671).

Offord, *Karamzin'in Gotik Öyküsü: Bornholm Adası* (Karamzin's Gothic Tale: The Island of Bornholm) başlıklı çalışmasında eksik olan bu sözcüğün “eş” ya da “işlenen bir günah” olabileceğini; genç kadının yaşlı adamın kızı, genç adamın da genç kadının erkek kardeşi olabileceğini ve ikisinin enest bir ilişki yaşadıklarından dolayı cezalandırılmış olabileme ihtimallerinin daha olası olduğunu; enest ilişkinin Horace Walpole'un kaleme aldığı *Otranto Şatosu*'ndan itibaren gotik yazarların ilgisini çektiğini ifade eder (Offord, 1999: 45). Edebiyat eleştirmeni ve 18. yüzyıl Rus edebiyatı konusunda uzman olan akademisyen Natalya Dmitriyevna Koçetkova'dan aktarım yapan Vatsuro, *Rusya'da Gotik Roman* adlı kitabında Koçetkova'nın da kardeşler arasındaki enest ilişkiye vurgu yaptığına dikkat çeker. Bu bağlamda Vatsuro, adı geçen eleştirmenin, 19. yüzyılın başlarına ait el yazması derlemelerinde ulaştığı *Gravesendli Yabancı* (Grevzendskiy neznakomets) adlı şarkıda erkek ve kız kardeşler arasındaki ilişkiyi şu dizelerle dile getirdiğini belirtir: “*Metres, kız kardeş / Eş, tatlı arkadaş*” (Akt. Vatsuro, 2002: 90). Vatsuro aynı zamanda, söz konusu eserinde Alman Slavist Heinrich Riggenbach'ın da 1987 yılında *Bornholm Adası*'ndaki enest ilişki konusuyla özellikle ilgilendiğini ifade eder. Riggenbach'ın da vurguladığı gibi, genç kadının mağaraya hapsedilme nedeni enest ilişkidir. Vatsuro, adı geçen eserinde enest ilişki motifinin Fransız yazar Antoine François Prévost'un (1697-1763) romanlarında ve Rus yazar Fyodr Aleksandroviç Emin'in (1735-1770) *Miramond'un Maceraları* (Pohojdeniye Miramonda, 1763) adlı eserinde de kullanıldığını, 1790-1830 yılları arasında yazılan elliden fazla gotik romanda söz konusu motifin işlendiğini belirtir (Vatsuro, 2002: 90-91).

Vatsuro'nun da belirttiği gibi Karamzin'in bu öyküsünde akıl ve mantık, kalp ve duygular arasında çatışma söz konusudur. Söz konusu bu çatışma Vatsuro'ya göre insanların koyduğu yasalar ile doğanın kanunları, doğa ile geleneksel kanunlar arasındaki çatışmadan kaynaklanır (Vatsuro, 2002: 92, 95). Kanunlar genç adamla genç kadının aşklarının karşısında olmasına karşın, en büyük karar mercii olan doğa onların yanındadır. Gök gürlemesine karşın, şimşek kucaklaşan sevgilileri çarpmaz. Diğer yandan insanlar acımasız ve kalpsizdirler. Genç adamla genç kadının mutsuz olmasına neden olurlar. Genç adam aile lanetinden dolayı Bornholm Adası'na sürgüne gönderilir. Anlatıcı-figür de mağarada siyah elbisesiyle uyuyan solgun yüzlü

genç kadınının yüzündeki tatlılığı görünce, kalbi ona genç kadının masum olduğunu söyler. Genç kadının hapsedildiği mağaranın doğal değil, insan yapımı bir mağara olması ise Offord'un da belirttiği gibi genç kadının masum olabileceğine işaret eder. Kanunlara saygı gösteren, geleneksel kanunlara uyan, erdemi seven yaşlı adamın öfkesi ise öykü boyunca anlaşılmaz (Offord, 1999: 46). Tüm bu olumlu özelliklerine karşın, Gotik gelenekte feodalizmi temsil eden şatonun sahibi, tiranın ta kendisidir. Bir yandan erdemin peşinden koştuğunu iddia ederken diğer yandan da masum bir kadını mağaraya hapsedmekten çekinmemiştir (Özakın, 2021: 58).

Gotik yazında işlenen konular arasında yalıtılmışlık da yer alır. Öyküde yaşlı adam kendisini uzun süre yaşadığı toplumdan soyutladığı için dünyada olan gelişmelerden haberi yoktur. Şatosuna gelen anlatıcı-figüre dünyayı aşkın yönetip yönetmediği, insanların erdeme tapıp tapmadığını, insanların onun gördüğü ülkelerde refah içinde yaşayıp yaşamadığı gibi sorular sorar, fakat anlatıcı-figürün sorulan tüm bu sorulara verdiği yanıt belirsizdir. Bu sorulara verilen yanıtların belirsizliği Fransız Devrimi'nin yarattığı tabloyla ilişkilidir. Bilimin ışığı yayılmaya devam etmesine karşın hâlâ kan akmaya devam eder dünyada. Mağaraya hapsedilen genç kadın da insanlığın acımasız yönünü gösterir okura. Bir insanın diğer bir insanı mahvetmesi anlatıcı-figürün öyküde yanıtı verilmeyen şu felsefi soruyu sormasına neden olur:

"Yaratıcı! Neden insanlara birbirlerini mutsuz edecek yıkıcı bir güç verdin?"  
(Karamzin, 1964: 672).

Sorduğu bu soruyla birlikte Karamzin, o dönemde yaşadığı dünyada tanık olduğu kötülük ve güç tartışmalarını da öyküsünde ortaya koymuş olur (Neuhäuser, 1975: 65).

İrlandalı-İngiliz devlet adamı, yazar ve filozof Edmund Burke (1729-1797), *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, 1757) başlıklı eserinde insanların sadece güzel nesnelere ve duygular karşısında haz duymadıklarını, aynı zamanda korkunç ya da belirsiz bir şeyin de insanlarda haz etkisi yaratabileceğini dile getirir. Burke, korkuyla karışık şaşkınlık hissinin kaynağı olan bu özelliğe "yücelik" (İng. "sublime", Rus. "возвышенное") der ve bu özelliğin görkemli, kasvetli, ezici ve belirsiz unsurları olan şeylerde bulunduğunu söyler. Burke, insanın gerçek bir acı ve tehlikenin dışındayken, tehlike veya acı düşüncesinin ona haz verebileceğini; büyük sanat eserlerinin de hayal ve duygu dünyamızı harekete geçirdiğini ileri sürer (Akt. Arargüç, 2016: 249).



*Bornholm Adası*'nda da yaygın biçimde kullanılan “величественный” (heybetli) “необозримый” (sonsuz, uçsuz bucaksız), “страшный” (korkunç), “ужас” (korku) gibi sözcükler okurun duygu ve hayal dünyasını harekete geçirir; okurda korkuyla karışık bir şaşkınlık hissi yaratır ve okurun ölümüne yakın bir duygu hissetmesini sağlar. Örneğin, anlatıcı-figür, heybetli Thames Nehri'nin çiçek açan kıyıları boyunca hızlı biçimde gemiyle giderken önünde uçsuz bucaksız bir deniz uzanır. Anlatıcı-figürün daha yolculuğun başında gemiyle hızlı bir biçimde yol alması bir yüceliktir ve okurda ölüm hissi uyandırır. Gemi İngiltere'nin kuzey kıyıları boyunca yol alırken, denizin büyüklüğünden korkan kuşların kıyıya dönmesi de okurda ölüm hissi uyandıran diğer bir yüceliktir.

Karamzin öyküyü anlatırken melankolik bir ruh haline sahiptir. Bunun nedeni ise Sovyet edebiyat eleştirmeni Yuriy Mihayloviç Lotman'ın (1922-1993) da altını çizdiği gibi yazarın söz konusu öyküsünü Fransız Devrimi ve Avrupa'yı saran devrim savaşlarının etkisi altında kaldığı sırada yaşadığı kriz döneminde kaleme almasıdır (Akt. Vatsuro, 1969: 190). Öykünün açılış cümlesi olan şu satırlar “...Yapraklar soldu; ağaçlar yapraksız ve meyvesiz kaldı, dumanlı gökyüzü kasvetli bir deniz gibi dalgalanıyor, soğuk toprağa kış çöküyor...” (Karamzin, 1964: 661) yazarın melankolik ruh halini yansıtır. Yazarın melankolik ruh hali öykü ilerledikçe devam eder. Avusturyalı Slavist Rudolf Neuhäuser'in da belirttiği üzere Karamzin'in, özellikle denizi betimlerken kullandığı “страшный” (korkunç) sözcüğü öykü ilerledikçe daha güçlü anlamlar (şato ve genç kadının hapsedildiği mağaranın betimlenmesi) kazanır (Neuhäuser, 1975: 64).

## 2. “Sierra Morena” Adlı Öyküde Gotik Unsurlar

Karamzin'in 1793 yılında kaleme aldığı, 1795 yılında *Aglaya* adlı almanağının ikinci cildinde yayımlanan *Sierra Morena*'nın konusu kısaca şöyledir: Anlatıcı-figürün Elvira'ya duyduğu trajik aşkı anlatan öyküde olaylar İspanya'nın güneyinde geçer. Elvira, anlatıcı-figür ile tanışmadan önce Alonso'ya âşıktır ve onunla evlenme planları yapar. Ancak genç adam babasının yaşadığı Mayorka'dan dönerken gemi kazasında ölür (öldüğü düşünülür). Genç adamın ölümü genç kadını çok üzer. Alonso için mermerden bir anıt yaptırır ve bu anıtı her gün gözyaşlarıyla sular. Genç kadın ölen sevgilisi için gözyaşı döktüğü, üzüldüğü sırada anlatıcı-figür ile tanışır. Anlatıcı-figür genç kadının acısına ortak olur, onu teselli eder. Genç kadın anlatıcı-figürü arkadaş olarak görmesine karşın, anlatıcı-figürün kalbinde aşk ateşi yanmaya başlar. Genç kadın, Alonso dışında kimseyi sevmeyeceğine yemin ettiği için anlatıcı-figür genç kadına karşı duyduğu hisleri saklamak zorunda kalır. İki genç birlikte zaman geçirmeye başlarlar.

Genç kadın, anlatıcı-figürden hoşlanmaya ve onu sevmeye başlar. Ancak Alonso'dan başkasını sevmeyeceğine yemin ettiği için duygularıyla çatışma yaşar. Anlatıcı-figüre hissettiği duyguları bir süre açıklayamaz. Daha sonra duygularına karşı koyamayan genç kadın ettiği yemini bozarak anlatıcı-figüre onu sevdiğini söyler. Genç kadın ve anlatıcı-figür evlenmeye karar verir. Düğün hazırlıkları yapılır. Nikâh töreni sırasında solgun yüzü ve acı çeken görüntüsüyle siyahlar içinde bir yabancı belirir. Elinde hançer tutan bu yabancı Alonso'dur. Gemi kazasında öldüğü düşünülen genç adam Cezayirli tarafından kurtarılır ve onların elinde esir olarak yaşar. Bir yıl sonra özgürlüğüne kavuşan genç adam Elvira'nın evleneceğini duyduğunda onu kendi ölümüyle cezalandırmaya karar verir. Genç adam Elvira'ya ettiği yemini hatırlatır. Kendisinin de onu ölünceye kadar seveceğine yemin ettiğini söyleyerek elindeki hançeri göğsüne saplayarak ölür. Yerde yatan kişinin Alonso olduğunu anlayan Elvira korkuyla bağırır. Beklenmedik bu korkunç olay nikâh töreninde bulunanları şaşırır. Yaşadığı bu korkunç olaydan sonra genç kadının gözlerinde ve kalbinde aşk ateşi söner, kendisini kadınlar manastırına kapatır. Kalbi kırılan anlatıcı-figür de İspanya'dan ayrılır. Elvira'ya ne olduğunu merak eden anlatıcı-figür Sierra Morena'ya geri döner. Elvira'nın öldüğünü öğrenir. Onun mezarını ziyaret eder. Daha sonra Avrupa'dan ayrılan, sonsuz huzuru bulmaya çalışan anlatıcı-figür acıların hüküm sürdüğü bir ülkenin kuzeyinde yaşamaya başlar.

Rus edebiyat eleştirmeni Lyudmila Vasilyevna Krestova, *N. M. Karamzin'in "Sierra Morena" öyküsü* (Povest N. M. Karamzina "Sierra Morena") başlıklı çalışmasında Karamzin'in anlatıcı-figürün Elvira'ya olan trajik aşkı konu alırken İspanyol baladı *Cesur Alonso ve Güzel İmogina'ya Dair*'den (O hrabrom Alonzo i prekrasnoy İmodjine) etkilenmiş olabileceğini dile getirir. Lewis da *Keşiş* adlı eserinde bu balada yer verir. Araştırmacılar da söz konusu baladın eski İngiliz ve İskoç baladlarından, Alman yazarlar Gottfried August Bürger'in (1747-1794) *Lenore* (Lenora, 1774) ve Friedrich Schiller'in (1788-1805) *Spiritüalist* (Duhovidets) adlı baladlarından izler taşıdığını belirtirler (Krestova, 1966: 262).

*Cesur Alonso ve Güzel İmogina'ya Dair* adlı İspanyol baladı cesur şövalye Alonso ve İmogina'nın trajik aşkı anlatır. Krestova'nın aktarımına göre baladın konusu kısaca şöyledir: Baladın kahramanlarından biri olan Alonso Filistin'e gider. Güzel İmogina da Alonso'ya yaşasa da ölse de hep onu seveceğine dair yemin eder. Aradan on iki ay geçer, fakat genç adam geri dönmez. Zengin bir baron kur yaparak genç kadının kalbini kazanır. Genç kadın Alonso'ya verdiği yemini bozarak zengin baron ile evlenmeye karar verir. Düğün şöleni sırasında yabancı bir şövalye gelerek genç kadının

yanına oturur. O, varlığıyla etrafına korku saçar. Şövalye, maskesini çıkarttığı anda iskelet başı görülür. Genç kadının ettiği yemini ona hatırlatarak onu kolundan tutar ve birlikte kaybolurlar. Baron ölür. Her yıl şatoda hayaletler ortaya çıkar. Bu hayaletler arasında beyaz gelinliği içinde İmogina ve hayalet şövalye de vardır. Karamzin de öyküsünü kaleme alırken söz konusu baladdan öyküsüne olayın İspanya’da geçmesi, kahramanın adının Alonso olması, genç kadının genç adama hep onu seveceğine dair yemin etmesi ve bu yeminini bozması gibi unsurları taşır (Krestova, 1966: 263).

Krestova, Karamzin’in öykünün geri kalanının üzerinde kendisinin çalıştığını belirtir. Olaylar söz konusu İspanyol baladındaki gibi Orta Çağ’da değil, 18. yüzyılda geçer. Elvira 18. yüzyılın romantik kahramanını temsil eder (Krestova, 1966: 263). Karamzin öyküsünde romantik Elvira’yı şu satırlarla betimler:

“O, doğanın korkusunu seviyordu; bu korkular onun ruhunu yüceltiyor, büyülüyor ve besliyordu” (Karamzin, 2010: 64).

Karamzin, genç kadının ruh durumundaki değişimi, duygu geçişlerini de öyküsünde dikkatle işler. Alonso’nun ölümünden sonra üzgün ve bitkin olan genç kadın ilk önce anlatıcı-figürle arkadaş olur, daha sonra da bu arkadaşlık tutkulu bir aşka dönüşür. Elvira’yı seven anlatıcı-figür barona benzemez. Elvira’nın kalbini altın ya da değerli eşyalarla değil, tutkulu bir aşk ile kazanır (Krestova, 1966: 263-264). Karamzin, genç kadının durumunu ve genç kadının ettiği yeminle duygularının çatışmasını öyküsünde şu satırlarda ortaya koyar:

“Ah! Kalple daha fazla ve daha ısrarla savaşmak mümkün mü? Kim kazanacak onu? Azgın suların şiddetli akıntısı bütün kaleleri yerle bir ediyor ve taştan dağlar, derinliklerinde hapsolmuş ateşin gücüyle parçalaniyordu” (Karamzin, 2010: 64).

Yazar, öykünün sonuç bölümünü de farklı biçimde ele alır. Söz konusu baladda düğün şöleni sırasında ortaya çıkan hayalet şövalye yerini *Sierra Morena*’da solgun yüzü, acı çeken görüntüsü ve siyahlar içinde kıyafetiyle bir yabancıya bırakır. Bu durum Karamzin’in dünya görüşüyle ilişkilidir. Şüpheli bir yaklaşımı olan Karamzin hayaletlere inanmaz. Alonso’nun nikâh töreni sırasında beklenmedik ortaya çıkışı da bu durumla ilişkilidir (Krestova, 1966: 264).

Karamzin, öyküsünde masalarda ve antik destanlarda işlenen, karısının düğününe gelen eş konusunu ele alır. Söz konusu konuya Orta Çağ efsanelerinde ve günümüz edebiyatında da rastlanır. Vatsuro *Rusya’da Gotik Roman* eserinde, Rus bilim adamı ve akademisyen İvan Petroviç

Sozonoviç'in (1855-1923) 1890'lı yıllarda hem folklorik hem de Orta Çağ'da yazılmış metinlerde ele alınan bu konuyu karşılaştırdığını ve konunun değişmeyen yönlerini belirlediğini dile getirir. Vatsuro aynı zamanda söz konusu eserinde, daha sonraki yıllarda Rus filolog İvan İvanoviç Tolstoy'un (1880-1954) da bu konunun kökenini ve işlevini analiz ettiğinin üzerinde durur. Bu analize göre, konunun değişmeyen ön şartı edilen yemindir. Olaylar kocanın eşini terk etmesi, eşin bir süre beklemesi, eşin verdiği yemini bozarak yeniden evlenmesi şeklinde gerçekleşir. Günümüz öykü ve baladlarında edilen yemin motifi değişmemesine karşın, karı ve kocanın yerini damat ve gelin alır. Gelin damada sadık kalacağı konusunda yemin eder. Ettiği yemini bir süre tuttuktan sonra gelin dış şartların etkisiyle iradesine karşı gelerek yeminini bozar ve yeniden evlenmeye karar verir. Novella ve baladlarda olaylar eski sevgilinin ölümü ya da gelinin evlenmesiyle sonuçlanır (Akt. Vatsuro, 2002: 97-98). Vatsuro adı geçen eserinde, İvan Tolstoy'un, folklor ve efsanelerde değişmeyen iki motifin olduğunu belirttiğinin ise altını çizer. Bu motiflerden ilki Tolstoy'a göre, edilen yeminin süresinin dolması, ikincisi ise felaket günü -nikâh, düğün, düğün şöleni- motifidir. Düğün ya da nikâh günü aldatılan kocanın geri dönmesiyle felaket gerçekleşir. Aldatılan kocanın öldüğü düşünülüşünden eşi ya da yakınları onu ilk görüşte tanıyamaz (Akt. Vatsuro, 2002: 98).

Hem novella hem de baladlarda konu tek bir şema, başka bir deyişle erkek kahraman (koca ya da damat) ve kadın kahraman (eş ya da gelin) üzerine yapılandırılır. Masallarda ve efsanelerde genellikle erkek kahraman baskınken, baladlarda okurun ilgisi kadın kahramana kayar. Masallar ve destanlarda erkek kahraman (koca) geri döner. Kadın kahraman kocasını tanır ve yeni damadı bırakır. Baladlarda öldüğü düşünülen kahraman (damat) geri döner. Kendisini öldürerek gelini cezalandırır. Geriye kalan karakterler olay örgüsünün gelişiminde yardımcı rol oynarlar. Söz konusu karakterlerin ne adından ne de geçmişinde söz edilir (Vatsuro, 2002: 98).

Karamzin de bu öyküsünü edilen yemin, yeminin bozulması ve çekilen ceza motifi üzerine yapılandırır. Alonso'nun gemi kazasında öldüğünü düşünen Elvira ondan başka kimseyi sevmeyeceğine yemin etmesine karşın, anlatıcı-figürün kendisine karşı hissettiği duygulara uzun süre karşı koyamaz. Ettiği yemini bozarak anlatıcı-figürle evlenmeye karar verir. Genç kadının evleneceğini öğrenen Alonso intikam alma duygusuyla hareket ederek Elvira'yı kendi ölümüyle cezalandırmaya karar verir. Çiftin nikâh törenine gelen genç adamı ne Elvira ne de orada bulunanlar tanır. Elindeki hançerle kendini öldüren genç adam kendi ölümüyle genç kadını

cezalandırır. Ölen kişinin Alonso olduğunu anlayan genç kadın da kendisini kadınlar manastırına kapatarak ve dış dünyadan kendisini soyutlayarak cezalandırır. Anlatıcı-figürün de payına düşen ceza Elvira'nın aşkını kaybederek acı çekmesidir.

Karamzin, bu öyküsünde okur üzerinde korku ve gerilim yaratmak için kasvetli ve karanlık bir mekân olan manastırı seçer. Elvira'nın kendisini kapattığı kadınlar manastırı ürkütücü kuleleri, kapılarındaki demir sürgüleriyle korkuyu ve tekinsizliği çağrıştırır. Yazar kasvetli ve iç karartıcı manastırı şu satırlarla betimler.

“Bazen, Elvira'nın acımasızca tutsak edildiği manastırın تنها duvarlarına yaklaşırdım; orada ürkütücü kuleler yükselirdi, kulelerin kapılarındaki demir sürgüler kararmıştı ve sonsuz bir sessizlik yaşanırdı...” (Karamzin, 2010: 66).

Karamzin, bu öyküsünü de karşıtlıklar çerçevesinde yapılandırır. Manastır korkuyu çağrıştırırken, İspanya'nın güneyi -Endülüs- ve Guadalquivir Nehri ise güzelliği simgeler. Bu bağlamda yazar, İspanya'nın güneyini ve Guadalquivir Nehri'ni şu satırlarla betimler öyküsünde:

“Çiçek açan Endülüs'te -gururlu palmyelerin hışırdağı, mersin ağacı korularının hoş kokular yaydığı, görkemli Guadalquivir Nehri'nin sularının yavaş yavaş aktığı, biberyelerle taçlanmış Sierra Morena'nın (Kara Dağ) yükseldiği yerde-...” (Karamzin, 2010: 63).

Doğa ve mekân betimlemelerindeki zıtlıkların yanı sıra yazar öyküde yaşam-ölüm, geçmiş-bugün gibi zıtlıklara da yer verir.

Yazar, korku hissi yaratmak için gizemli sesler de kullanır. Manastıra yaklaşan anlatıcı-figüre kime ait olduğu bilinmeyen melankolik bir ses şöyle der:

“Senin için artık Elvira yok” (Karamzin, 2010: 66).

Anlatıcı-figürün Elvira ile sık sık karanlık gecelerde uzak yerlere gitmesi, siyah gökyüzü, solgun ay gibi unsurlar da korkuyu ve tekinsizliği çağrıştıran gotik unsurlardır. Söz konusu korku ve tekinsizliği yazar öyküsünde şu satırlarla betimler:

“Sık sık karanlık gece bizi uzak تنها bir yerde yakalardı. Sierra Morena'nın yüksek kayalıklarının arasında, derin yarıklarında ve vadilerinde şelalelerin sesinin yankısı tekrarlanıyordu. Güçlü bir rüzgâr esiyor ve havada dolanıyordu, kızıl şimşekler siyah gökyüzünde kıvrılarak bükülüyor ya da gri bulutların üzerinde solgun ay yükseliyordu” (Karamzin, 2010: 64).

Kahramanların gece gezmeleri onların farklı ruh halini de ortaya çıkarır. Bu durumu yazar şu satırla dile getirir öyküsünde:

"Onunlaydım! Gece karanlığın yoğunlaşmasından hoşnutluk duyuyordum. Bu karanlık kalplerimizi yakınlıştırıyor ve Elvira'nın tüm tabiatını gizliyordu. Ben daha da canlanıyor, onunla olmanın keyfini çıkarıyordum" (Karamzin, 2010: 64).

Öykü anlatıcı-figürün Elvira'ya duyduğu trajik aşkın yanı sıra anlatıcı-figürün seyahatini, onun hayatla ve insanların ölümüyle ilgili felsefi düşüncelerini de ele alır. Öykünün ikinci konusunu oluşturan anlatıcı-figürün seyahati ve felsefi düşünceleri Karamzin'in kendi hayatıyla bağlantılı olduğu için otobiyografik izler taşır ve öykü melankolik ruh haliyle yazılır. Öyküyü anlatıcı-figürün ağzından yazan yazar şöyle der:

"Avrupa'ya döndüm. Bir süreliğine insanların kötülüklerinin oyun alanındaydım..." (Karamzin, 2010: 66).

Krestova'nın da belirttiği gibi bu satırlar ülkesine 15 Haziran 1790 yılında dönen yazarın yaşamındaki gerçek olaylara işaret eder (Krestova, 1966: 265). Fransız Devrimi ile bağlantılı olarak birçok Rus soylusu gibi ruhsal ve düşünsel yönden kriz yaşayan Karamzin, 1793 yılının Ağustos ayında Rus şair ve devlet adamı İvan İvanoviç Dmitriyev'e (1760-1837) Avrupa'da yaşananlarla ilgili çektiği acıları şu satırlarla dile getirir:

"Avrupa'daki korkunç olaylar ruhumu endişelendiriyor. Ormanların koyu karanlığına koşuyorum, fakat kentlerin yok olduğu ve her yerde insanların öldüğü düşüncesi kalbimi sıkıştırıyor. Beni Don Kişot olarak çağır, fakat o ünlü şövalye, Dulcinea'yı benim insanlığı sevdiğim gibi tutkuyla sevemez" (Tirkova-Williams, 2004: 48).

Yazarın yaşadığı krizin izleri ve acı, anlatıcı-figür aracılığıyla öyküye de yansır ve yazar, insanların yarattığı yıkımı öyküsünde şu satırlarla dile getirir:

"...İnsan denen çılgın varlıklar! Sizi bıraktım! Zalim eylemlerinizde vahşi olun, eziyet edin, öldürün birbirinizi. Yüreğim sizin için ölü ve yüreğime dokunmuyor sizin kaderiniz" (Karamzin, 2010: 67).

### Sonuç

Batı'da 18. yüzyılın ikinci yarısında Aydınlanma Çağı'nın akılcılığına bir tepki olarak ortaya çıkan gotik tür, Rus edebiyatında da 18. yüzyılın sonlarında kendini gösterir. Bu türün ilk örneklerini de Rus edebiyatında Karamzin verir. Yazarın kaleme aldığı *Bornholm Adası* ve *Sierra Morena* adlı öyküler gotik tarzda yazılmış öykülerdir. Söz konusu bu öykülerden *Bornholm Adası* da gotik yazının kanon ve ilkelerine uygun biçimde yazılan ilk Rus eser olarak kabul edilir.

Karamzin'in *Bornholm Adası* adlı öyküsünde olaylar Kuzey Avrupa'da, Orta Çağ'a ait bir şatoda geçer. Anlatıcı-figürün şatoda gördüğü kâbuslar,

hapsedilmişlik, yalıtılmışlık, terk edilmişlik, saklanan sır, gizemli sesler, loş mum ışığı, ay ışığı, gece gezmesi gibi gotik unsurlar öyküyü gotik yazın geleneğine doğrudan yaklaştırır. Öyküde yasak aşk konusunun yanı sıra bir insanın diğer bir insanı nasıl mahvettiği gibi felsefi sorunlar üzerinde de durulur.

*Cesur Alonso ve Güzel İmogina'ya Dair* adlı İspanyol baladının üzerinde çalışılarak kaleme alınan *Sierra Morena* da ise olaylar İspanya'nın güneyinde geçer. Güney tarzının egemen olduğu, egzotik öğelerin yer aldığı öykü İspanya'nın yerel renklerini ve ateşli tutkusunu yansıtır. Manastır, gizemli sesler, solgun ay, siyah gökyüzü, giyilen siyah kıyafetler, gece gezmeleri gibi unsurlar öyküde kullanılan gotik unsurlardır. Ancak şüpheci bir karakteri olan Karamzin hayaletlere inanmadığı için öykünün sonuç bölümünde İspanyol baladının sonuç bölümünde olduğu gibi hayaletlere yer vermez. Anlatıcı-figür ile Elvira'nın trajik aşkının yanı sıra öyküde Fransız Devrimi ile bağlantılı olarak tarihi ve felsefi konuları içeren alt metinlere de yer verilir.

#### KAYNAKÇA

- ARARGÜÇ, Mehmet Fikret (2016), "Mimari Bir Tarzdan Edebi Bir Türe: Gotik", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 36, 245-257.
- AYKUT, Altan (1990), "Rus Edebiyatında Karamzin ve Duygusal Hikayeleri", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXXIII.1-2, 1-8.
- BAHTİN, Mihail Mihayloviç (1975), *Voprosi literaturı i estetiki*, Hudojestvennaya Literatura, Moskva.
- CORNWELL, Neil (1999), "Russian Gothic: An Introduction", Ed. Neil CORNWELL, *The Gothic-Fantastic in Nineteenth Century Russian Literature*, Brill/Rodopi, Atlanta, 3-21.
- İNANIR, Emine (2008), *I. Petro ve II. Katherina'nın Kanatları Altında XVIII. Yüzyıl Rus Edebiyatı*, İskenderiye Yayınları, İstanbul.
- KARAMZİN, Nikolay Mihayloviç (1964), "Ostrov Borngolm // N.M. Karamzin", *İzbrannıye soçineniya v dvuh tomah*, Hudojestvennaya Literatura, M.:L., 661-672.
- KARAMZİN, Nikolay Mihayloviç (2010), "Sierra Morena", *Rıytsar našego vremeni. Sbornik povestey*, Direkt-Media, Moskva, 63-67.
- KRESTOVA, Lyudmila Vasilyevna (1966), "Povest N. M. Karamzina "Sierra Morena", Red. D. S. LİHAÇEV, G. P. MAKOGONENKO, İ. Z.

- SERMAN, *Rol i znaçeniye literaturı XVIII v. v russkoy kultury: k 70-letiyu so dnya rojdeniya P. N. Berkova*, Nauka, M.:L., 261-266.
- NEUHÄUSER, Rudolf (1975), "Karamzin's Spiritual Crisis of 1793 and 1794", Ed. Joseph Laurance BLACK, *Essays on Karamzin: Russian Man-of-Letters, Political Thinker, Historian, 1766-1828*, Mouton, The Hague, 56-74.
- OFFORD, Derek (1999), "Karamzin's Gothic Tale: The Island of Bornholm", Ed. Neil CORNWELL, *The Gothic-Fantastic in Nineteenth Century Russian Literature*, Brill/Rodopi, Atlanta, 37-58.
- ÖZAKIN, Duygu (2021), *Karanlığın Estetiği: Rus Edebiyatında Gotik*, Nobel Bilimsel, İstanbul.
- ÖZKARACALAR, Kaya (2005), *Gotik*, L&M Yayınları, İstanbul.
- TIRKOVA-WILLIAMS, Ariadna Vladimirovna (2004), *Jizn Puškina Tom 1 1799-1824*. y.y: y.y.
- VASİLKOVA, Mariya Mihaylovna (2011), "Gotiçeskiye motivı v russkom iskusstve XVIII v.". *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 14, 180-184.
- VATSURO, Vadim Erazmoviç (2002), *Gotiçeskiy roman v Rossii*, Novoye Literaturnoye Obozreniye, Moskva.
- VATSURO, Vadim Erazmoviç (1969), "Literaturno-filosofskaya problematika povesti Karamzina "Ostrov Borngolm"", Pod redaktsiyey P. N. BERKOVA, G. P. MAKOGONENKO, İ. Z. SERMAN, *XVIII vek, sbornik 8, Derjavin i Karamzin v literaturnom dvijenii XVIII- načala XIX veka*, İzdatelstvo "Nauka" Leningradskoye Otdeleniye, Leningrad, 190-209.
- YÜCESOY, V. Özge (2007), *Korku Edebiyatı (Gotik Edebiyat) ve Türk Romanındaki Öğeleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.





## 1933 LONDRA PARA VE İKTİSAT KONFERANSI'NDA TÜRKİYE

*Turkey at the London Monetary and Economic Conference of 1933*

**Erdem MERAĞLI\***

**ÖZ:** Bu çalışmanın amacı, 1929 Dünya Ekonomik Krizi'ne karşı uluslararası ortak çözümler bulunması düşüncesiyle Milletler Cemiyeti tarafından toplanan 1933 Londra Para ve İktisat Konferansı'nın gündem maddelerini ve sonuçlarını, Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk yıllarında izlenen ekonomi politikaları açısından değerlendirmektir. Büyük Buhran'ın etkili olduğu yıllarda devletler, krize karşı mücadele ederken birbirlerinden bağımsız iktisat politikaları izliyorlardı. Fakat bu durum sorunları çözmediği gibi, ekonomik krizi daha da derinleştiriyordu. Bu noktada konferanstan beklenen; ABD, Büyük Britanya ve Fransa gibi büyük devletlerin para politikaları ile gümrük duvarları üzerindeki anlaşmazlıklarının sona erdirilmesi ve küresel ekonomik krize karşı ortak önlemlerin alınmasıydı. Ancak konferans sonunda para politikalarında bir uzlaşmaya varılamadı ve konferansta imzalanan Gümrük Ateşkesi'nin ömrü ise sadece birkaç ay oldu. Diğer yandan konferansın katılımcı ülkelerinden Türkiye, bu dönemde gümrük duvarlarını yüksek tutuyor ve para politikalarında devalüasyon karşısı bir siyaset benimsiyordu. Bu politika esasen, "merkezdeki" sanayileşmiş devletlerin aleyhine, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünya genelinde işleyen sürecin bir parçasıydı. Çalışma ile ulaşılan sonuçlardan biri, Londra Konferansı'ndaki görüş ayrılıklarının, uluslararası konjonktürde Türkiye gibi bağımsız iktisat politikaları izleme arzusunda olan "çevre" ülkelere avantaj sağladığı yönündedir. Makale ile varılan bir başka sonuç ise, küresel ekonomide Birinci Dünya Savaşı ile başlayıp 1929 Krizi ile hızlanan değişim sürecinin 1933'te Londra Konferansı'nda gün yüzüne çıkmış olmasıdır.

**Anahtar Kelimeler:** 1933 Londra Para ve İktisat Konferansı, 1929 Dünya Ekonomik Krizi, Büyük Buhran, Türkiye, Devletçilik

**ABSTRACT:** The purpose of this study is to evaluate the agenda items and outcomes of the London Monetary and Economic Conference of 1933, convened by the League of Nations with the aim of finding common international solutions to the 1929 World Economic Crisis,

\* Arş. Gör., Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Mardin, erdemmerakli@artuklu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2435-9926  
Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı, Ankara, erdemmerakli@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2435-9926




in terms of the economic policies pursued in Turkey in the early years of the Republic. During the years of the Great Depression, states were pursuing independent economic policies while struggling against the crisis. However, this not only did not solve the problems, but also deepened the economic crisis. At this point, the conference was expected to end the disagreements between the big powers such as the US, Great Britain and France over monetary policies and customs walls and to take common measures against the global economic crisis. However, the conference failed to reach a consensus on monetary policies and the Customs Truce signed at the conference lasted only a few months. On the other hand, Turkey, one of the participating countries of the conference, kept its customs walls high and adopted an anti-devaluation policy in its monetary policies. In essence, this policy was part of the process that had been operating worldwide after the First World War, to the detriment of the industrialized states in the "center". One of the conclusions of the paper is that the divergence of views at the London Conference gave an advantage to "periphery" countries like Turkey, which wanted to pursue independent economic policies in the international conjuncture. Another conclusion reached in the article is that the process of change in the global economy, which started with the First World War and accelerated with the 1929 Crisis, came to light at the London Conference in 1933.

**Keywords:** The London Monetary and Economic Conference of 1933, 1929 World Economic Crisis, The Great Depression, Turkey, Statism

**Cite as / Atf:** MERAKLI, E. (2024). 1933 Londra Para ve İktisat Konferansı'nda Türkiye. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 14(27), 211-242. <https://doi.org/10.33207/trkede.1356231>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024

<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

### Giriş

Dünya tarihinde görülen küresel ekonomik krizlerden biri olan Büyük Buhran, 1929 yılının Ekim ayında New York Borsası'nda hisse fiyatlarında yaşanan çöküşle başladı. Borsadaki çöküşten sonra birkaç yıl içerisinde ABD genelinde binlerce banka ve faaliyetlerini bankalardan aldıkları kredilerle devam ettiren birçok sınıai ve ticari kuruluş iflas etti. Krizin, ABD ile iktisadi ilişkileri oldukça yakın olan Avrupa'ya yayılması ise uzun sürmedi. Savaş sonrasında iktisadi dengelerini Amerikan kredileriyle sağlayan Avrupa devletleri zor duruma düştü. Birçok hükûmet 1930-1932 yılları arasında buhranın etkilerini hafifletmeye yönelik önlemler aldı fakat bu tedbirler, uluslararası olmaktan ziyade ulusal ölçekliydi. Hükûmetlerin ayrı ayrı izledikleri politikalar, Büyük Buhran'ın önüne geçemedi, hatta bazı görüşlere göre krizi daha da şiddetlendirdi. Krizin yoğun bir şekilde hissedildiği ve belirsizliğin hâkim olduğu 1932 yılının sonlarına gelindiğinde Milletler Cemiyeti, buhrana karşı uluslararası ortak çözümler üretilmesi amacıyla 1933'ün yaz aylarında Londra'da "Para ve İktisat Konferansı" adı altında bir konferans düzenlemeye karar verdi. Konferanstan beklenen; ABD, Büyük Britanya ve Fransa gibi "büyük devletlerin" aralarındaki gümrük ve para politikalarına dair sorunlarını çözmeleri ve böylece krizin küresel etkilerinin aşılmasıydı. Ayrıca konferans ile -altın standardına<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Altın Standardı, bir ülkede dolaşımdaki toplam para miktarının altına çevirgenliğinin tam olmasına dayanan bir sistemdir (İktisat Terimleri Çalışma Grubu, 2011: 19). Kökleri 18. yüzyıl İngilteresi'ne dayanan ve 19. yüzyılda yaygınlaşan bu sistem, 1944 yılındaki Bretton

dayanan ancak Birinci Dünya Savaşı ve 1929 Krizi ile sarsılan- uluslararası ekonomik sistemin tekrar canlandırılması da ümit ediliyordu. Konferansa sadece büyük devletler değil, 1920’li ve 1930’lu yıllar itibariyle -her ne kadar siyasi açıdan bağımsız olsalar da- iktisadi açıdan Batılı sanayileşmiş ülkelere bağımlı ve ekonomisi tarıma dayalı devletler de katılacaktı. Bunlardan bir tanesi de Türkiye’ydi.

Türkiye, 1929 Dünya Ekonomik Krizi’nin özellikle tarım ve dış ticaret sektörleri üzerindeki olumsuz etkilerini yaşıyordu. Fakat ülkede hükûmetin başlıca gündem maddesi, yerli sanayinin hızla geliştirilerek siyasi bağımsızlığın ve yeni kurulmuş Cumhuriyet rejiminin iktisadi güçle desteklenmesiydi. Bu doğrultuda izlenecek ekonomi politikasının dayandığı temeller ile Londra Para ve İktisat Konferansı’nın başlıca tartışma konuları örtüşüyordu. Bunlar, gümrük duvarları ve para politikaları meseleleriydi. Türkiye, yerli sanayi kuruluşlarının büyümesini desteklemek amacıyla 1929 yılından beri gümrük duvarlarını yükseltiyor, ithalata sınırlamalar ile yasaklar getiriyor ve para politikalarında son derece katı bir denk bütçe-sağlam para siyasetini benimsiyordu. Türkiye’nin izlediği bu politikalar, dünyada 19. yüzyıldan Birinci Dünya Savaşı’na kadar kurulu olan küresel iş bölümüne ters düşüyordu. “Eski düzene” göre, tarım ülkeleri sanayileşmiş ülkelere ham madde; sanayileşmiş ülkeler ise tarım ülkelerine mamul ürün ihraç ediyorlardı. Sistemin devamlılığı için bazı ülkelerin tarımda; bazı ülkelerin ise sanayide “uzmanlaşmaya” devam etmeleri gerekiyordu. Ancak Birinci Dünya Savaşı bu sistemi derinden sarstı ve ekonomisi tarıma dayalı birçok ülke sanayileşme yoluna girdi. Birinci Dünya Savaşı’nın etkileri henüz tazeyken ortaya çıkan 1929 Krizi ise, birçok sanayi ülkesini “içe kapanmaya” yöneltti ve bu da tarım ülkelerinin bağımsız iktisadi politikalar izlemelerini kolaylaştırdı.

Bu noktada Londra Konferansı, eski sistemin yeniden tesis edilmesi için atılan bir adımdı. Dolayısıyla konferans, Türkiye gibi tarıma dayalı ekonomiden sanayileşmiş devletler sınıfına geçmek isteyen ülkeleri yakından ilgilendiriyordu. Bu nedenle hükûmet, konferansa özel bir önem vererek hazırlandı ve toplantılar sırasında para ve gümrük politikalarına dair görüşlerini dünyaya ilan etti. Türkiye’de hükûmetin izlediği gümrük politikası ABD, Büyük Britanya ve Fransa ile uyumluydu. Dünya genelinde

---

Woods Konferansı’na kadar genel kabul görmeye devam etti. Bu konferansta alınan kararlar IMF üyesi ülkelerin para birimleri Amerikan dolarına, Amerikan doları ise altına bağlandı (İktisat Terimleri Çalışma Grubu, 2011: 65). Altın Standardı ve uluslararası para sisteminin tarihteki gelişimine dair ayrıntılı bilgi için bkz. Eichengreen, B. (2008), *Globalizing capital: A history of the international monetary system*. Princeton University Press.

yükselen ekonomik milliyetçilik, Türkiye'ye de yansiyordu. Diğer yandan Türkiye para politikalarında, ABD ve Britanya'nın devalüasyondan yana görüşlerinden farklı olarak, para biriminin istikrarından taraf olan Fransa'ya daha yakın bir siyaset benimsiyordu. Hükûmet Türk lirasının, gerek dış borçların ödenmesinin zorlaşmaması için gerekse yönetici kadronun Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki enflasyon tecrübeleri nedeniyle istikrarına özen gösteriyor ve yabancı para birimleri karşısında değer kaybetmemesi için çabalıyordu. Türkiye'nin bu politikaları konferanstan sonra da devam edecekti. Bunda, hükûmetin sanayileşme yolundaki kararlı ekonomi politikaları kadar uluslararası konjonktürde Türkiye'nin bağımsız iktisadi politikalar izlemesine uygun bir zemin oluşması da etkiliydi. Bu noktada 1933 Londra Para ve İktisat Konferansı'nın sonuçları, bu zeminin oluştuğunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira konferansta büyük devletler arasında para politikalarına yönelik bir uzlaşmaya varılamamış ve gümrük duvarlarının daha fazla yükseltilmemesi yönünde alınan karar ise uzun ömürlü olmamıştı. Dolayısıyla konferansın sonunda, ekonomisi tarıma dayalı ve sanayisini geliştirmek isteyen Türkiye gibi devletler aleyhine bir karar çıkmamıştı.

1933 Londra Para ve İktisat Konferansı'na dair yurtdışı kaynaklı çalışmalar incelendiğinde, konferansın daha çok Batılı devletler açısından önemine ve sonuçlarına odaklanıldığı görülmektedir. 1930'ların dünyası ve konferans sürecindeki ağırlıkları göz önünde bulundurulursa, konuya ilişkin çalışmalarda ABD, Büyük Britanya ve Fransa gibi devletlere geniş yer verilmesi oldukça doğaldır. Türkiye'nin iktisadi tarihine ilişkin literatüre bakıldığında ise, 1933 Londra Para ve İktisat Konferansı'nın birçok çalışmada yüzeysel olarak ele alındığı, hatta çoğunda değinilmediği görülmektedir.<sup>2</sup> Bu makale ile, Londra Konferansı'nda yaşanan tartışmaların ve konferansın sonuçlarının Türkiye'nin izlediği iktisat politikaları açısından önemi ortaya konacaktır. Bu doğrultuda Türkiye'nin toplantılardaki tutumu, konferans genelindeki tartışmalar çerçevesinde, birinci ve ikinci el kaynaklara dayanılarak ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır. Böylece

---

<sup>2</sup> Bahsi geçen yabancı çalışmalara; James Ray Moore'un (1971) *A History of the World Economic Conference London, 1933* başlıklı Doktora Tezi ile Rodney J. Morrison'ın (1993) *The London Monetary and Economic Conference of 1933: A Public Goods Analysis* ve Sebastian Edwards'ın (2017) *The London Monetary and Economic Conference of 1933 and the End of the Great Depression* başlıklı makaleleri örnek olarak verilebilir. Ayrıca İlhan Tekeli ve Selim İlkin (2009) tarafından hazırlanan ve Türkiye iktisat tarihinin değerli eserlerinden biri olan *Uygulamaya Geçerken Türkiye'de Devletçiliğin Oluşumu* başlıklı kitabın bir alt bölümü konferansa ayrılmış ancak detaya inilmeyerek konu genel hatlarıyla ele alınmıştır.

Türkiye'nin iktisat tarihinde "devletçilik yılları" olarak anılan ve devlet eliyle sanayileşme girişiminin yaşandığı 1930'ların uluslararası konjonktürü ve bu dönemde hükümetin benimsediği iktisat politikaları, Batılı devletler ile karşılaştırmalı bir şekilde değerlendirilecektir. Bu noktada Türkiye'nin izlediği ekonomi politikalarının, uluslararası konjonktürden nasıl etkilendiğine de açıklık getirilmeye çalışılacaktır. Makalenin birinci bölümünde, 1929 Dünya Ekonomik Krizi'nin ortaya çıkışı ile dünyadaki ve Türkiye'deki etkileri ortaya konacaktır. İkinci bölümde, Londra Konferansı'nın Batılı devletler açısından genel seyrine değinilecektir. Son olarak üçüncü bölümde, Türkiye heyetinin konferansta yapmış olduğu konuşmalar üzerinden dönemin hükümetinin iktisadi politikalara dair görüşleri ve tezleri açıklanacaktır.

### **Büyük Buhran ve Türkiye**

Dünya tarihinde, 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında uluslararası alandaki siyasi, askeri, ekonomik ve kültürel ilişkilerin açıklanmasında kullanılan kavramlar arasında merkez, çevre ve yarı-çevre yer almaktadır. Merkez ve çevre terimleri, ülkeler arasındaki gelişmişlik düzeyi farklılıklarını yansıttığı kadar dünya ekonomisindeki iş bölümünü de ifade etmektedir. Ekonomisi tarıma dayalı çevre ülkeler, merkezdeki sanayileşmiş ülkelere özellikle ekonomik açıdan bağımlı konumdadırlar. Fakat çevre ülkelerin yarı-çevre ülkelere dönüşmesi de belli şartlar altında mümkün olabilmektedir. Bu tarz bir değişimin yollarından biri, uluslararası konjonktürün elverişli olması durumunda ülke ekonomisinin aşırı korumacılık ile içe kapatılması ve hazır olduğunda ihracat yoluyla tekrar dünya ekonomisine açılmasıdır (Oran, 2018: 36). 19. yüzyıl geneline hâkim olan bu merkez-çevre dengesi, 20. yüzyılın başlarında, Birinci Dünya Savaşı ile değişmeye başladı. Savaşın ortaya çıkması ile uluslararası ticari ilişkiler durma noktasına geldi. Bu da sanayi devletlerini tarımsal üretime, tarım ülkelerini ise endüstriyel üretime yöneltti. Böylece savaş öncesinde merkez ve çevre ülkeler arasında kurulu olan ekonomik iş bölümü dengesi bozuldu. Harp döneminde yaşanan bu gelişme, savaş sonrası yılları derinden etkiledi (Gözcü, 2013: 148). Birinci Dünya Savaşı'nın ardından uluslararası ticaret, savaş öncesine göre canlılığını büyük oranda yitirdi. Bunda rol oynayan etkenlerden biri, sanayileşmiş ülkelerin savaş nedeniyle endüstriyel ürün ihracatlarının azalması ve daha önce bu malları ithal eden tarım ülkelerinin bazı temel sanayi ürünlerini kendi kendilerine üretmek zorunda kalmalarıydı. Savaş öncesinde sınai ürün ithalatçısı konumundaki ülkelere ortaya çıkan yeni sanayi kuruluşları, üreticilerden oluşan yeni bir çıkar grubu meydana getirdi ve bunlar savaş sonrasında da varlıklarını devam ettirdiler. Ayrıca

endüstriyel alanda kullanılan tekniklerin gelişmesi ve dünya geneline yayılması da birçok ülkenin kendine yeterliğini arttırıyordu. Ancak uluslararası ticaretin gerilemesindeki ana etken, savaş sonrasında küresel çapta ortaya çıkan “ekonomik milliyetçilik” oldu. Bu düşüncenin yaygınlaşmasında, dünya siyasetindeki belirsizlik ortamı, devletlerin kendi kendine yetme arzuları ve iç piyasadaki üretici çıkar grupları rol sahibiydi. Birçok hükümet, yerli sanayi kuruluşlarını dışarıya karşı korumaya yöneldi. “Bir dışlayıcılık eylemi, dışlananlar tarafından bir diğerine yol açtı”. Devletlerin içe kapanma eğilimleri hızla arttı. Tüm bunlar, uluslararası ticaretin savaş öncesine oranla gerilemesine yol açtı (Potter, 1933: 39-40). Dahası, uluslararası ticaretin canlılığını yitirmesi ve birçok ülkenin yerli sanayilerini geliştirmeye yönelerek endüstriyel üretimlerini hızla arttırmaları, 1929 yılı sonlarında ortaya çıkacak ekonomik krizin derinleşmesine neden olan faktörlerden birini teşkil edecekti.

1929 Dünya Ekonomik Krizi'nin ilk işaretleri, Birinci Dünya Savaşı sonrasında tarım sektöründe görülmeye başlandı. Örneğin ABD, Kanada, Arjantin ve Avustralya'nın buğday ihracatı savaş öncesinde 7 milyon ton civarındayken bu rakam 1920'lerin sonuna gelindiğinde 19 milyon tona ulaştı. Buna ek olarak tarım sektörü savaşın bitmesinin ardından Avrupa'da da hızla toparlandı ve böylece dünya genelinde tarımsal arz fazlalığı ortaya çıktı. Bu gelişme tarım ürünü fiyatlarını %30'lara varan oranda düşürdü. Tarım kesimi ise, fiyat düşüşleri nedeniyle yaşadığı kaybı daha fazla üretim yaparak telafi etmeye çalıştı. 1925'ten sonra dünyadaki tarımsal üretim %30 ila %80 arasında yükseldi. 1929 yılına gelindiğinde “derin bir kriz” artık kaçınılmazdı (Berend, 2020: 83). Tarım sektöründe bu gelişmeler yaşanırken diğer yandan 1920'lerin ortalarında, Amerikalı yatırımcılar hızla kâr elde edebilmek amacıyla özellikle Florida'da toprak alım-satımına yöneldiler.<sup>3</sup> Ancak kısa süre sonra toprak fiyatlarında çöküş yaşanınca yatırımcılar, bankalardan edindikleri kredilerle, New York Borsası'nda alım-satım yapmaya başladılar. Bu da borsada hisse senedi fiyatlarında aşırı yükselişlere

<sup>3</sup> ABD'nin güney eyaletlerinden Florida'da, 1920'li yılların ortalarından itibaren emlak piyasasında canlılık ortaya çıkmıştı. Ancak bu gelişme, “spekülatif balonların” tüm özelliklerine sahipti. Arsa alım satımı yapan spekülâtörler, Florida'nın ılıman iklimi nedeniyle ileride bir tatil merkezine dönüşeceğini düşünüyorlar ve bunu pazarlıyorlardı. Böylece Florida'da gerek iç kesimlerdeki gerekse sahil hattındaki araziler hızla değerlenmeye başladılar. Birçok yatırımcı Florida'daki arazileri orada yaşamak için değil, kısa sürede iyi bir kâr oranıyla satmak amacıyla alıyordu. Fakat 1926 yılından sonra yeni alıcıların sayısı azalınca arazi fiyatlarındaki artış durakladı. Buna, aynı yıl içerisinde Florida eyaletinde yaşanan kasırga felaketleri de eklenince bölgedeki toprak fiyatlarında hızlı bir düşüş gerçekleşti (Galbraith, 2009: 17-20).



yol açtı ve Amerikan merkez bankası Federal Reserve Bank (FED), bunu durdurmak için 1929'un yaz aylarında faizleri %7'den %15'e yükseltti. Faizlerdeki bu radikal artış, ekim ayına gelindiğinde piyasada bir durgunluk ortaya çıkardı ve zaten fiyatları aşırı yükselmiş olan hisse senetlerinde panik halinde satışlar başladı. Borsadaki çöküşü, bankaların iflası takip etti ve böylece tarihte Büyük Buhran olarak anılacak olan 1929 Dünya Ekonomik Krizi başladı. (Kazgan, 2005: 44). ABD'de başlayan krizin Avrupa'ya yayılması, Avrupa ülkelerinin savaşın getirdiği yıkım sonrasında kalkınmalarını destekleyen Amerikan yatırımlarının ve kredilerinin neredeyse durma noktasına gelmesi ile gerçekleşti. Kriz ABD'de ve dünya genelinde girişimcileri yatırım yapmaktan büyük oranda uzaklaştırdı. Örneğin, Almanya'da dış yatırımların toplanma merkezi Reichsbank'ın rezervleri 1929-1931 yılları arasında 512 milyon dolardan 58 milyon dolara geriledi (Berend, 2020: 83-84).

Büyük Buhran'ın dünya genelinde görülen etkilerinden biri uluslararası ticari faaliyetlerin zayıflaması oldu. Örneğin, 1929 yılında dünyadaki toplam ihracat yaklaşık 33 milyar dolar iken bu rakam 1933 yılına gelindiğinde 14,7 milyar dolar civarına düştü (United Nations Statistics Division, 1962: Tablo 1). Diğer yandan aşağıda Tablo 1'de görüleceği üzere kriz ile birlikte batılı ülkelerin sınai üretimlerinde önemli azalmalar yaşandı. Sanayi üretimi endeksleri ABD, Büyük Britanya ve Almanya'da geriledi. Ayrıca Tablo 2'de belirtildiği üzere bu üç ülkede işsizlik oranı hızla yükseldi.

**Tablo 1: Kriz Yıllarında Batılı Ülkelerde Sınai Üretim Endeksi (1929=100)**

	1929	1930	1931	1932	1933
ABD	100	83	69	55	63
Büyük Britanya	100	94	86	89	95
Almanya	100	86	72	59	68

Kaynak: Işık ve Duman, 2012: 245.

**Tablo 2: Kriz Yıllarında Batılı Ülkelerde İşsizlik Oranları**

	1929	1930	1931	1932	1933
ABD	% 3,2	% 8,9	% 16,3	% 24,1	% 25,2
Büyük Britanya	% 10,4	% 16,1	% 21,3	% 22,1	% 19,9
Almanya	% 13,3	% 22,7	% 34,3	% 43,8	% 36,2

Kaynak: Işık ve Duman, 2012: 247.

ABD ve Avrupa'da durum böyleyken 1929 Krizi'nin Türkiye'yi yakından ilgilendiren etkisi ise, tarımsal ürün fiyatlarında yaşanan sert

düşüşlerdi. Aşağıda Tablo 3'te verildiği üzere, 1929-1933 yılları arasında Türkiye'de birçok tarımsal ürünün fiyat endeksi hızla azaldı.

**Tablo 3: Kriz Yıllarında Türkiye'de Tarımsal Ürün Fiyatı Endeksi (1927=100)**

	Afyon	Arpa	Buğday	Pamuk
1929	104,6	108,6	103,5	101,1
1930	70	60,5	55,5	58,5
1931	35,3	45,7	29,9	47,8
1932	35,2	43,2	29,2	52,4
1933	31,2	29,6	29,2	39,1

Kaynak: Varlık, 1981: 89.

Tarım ürünü fiyatlarındaki bu durum, özellikle ihracata yönelik üretim yapan Çukurova ve Ege bölgelerindeki tarım kesimini derinden etkiledi. Tarım sektörünün içine düştüğü kriz, kent ekonomisine de olumsuz yansıdı ve ticaret sektöründe iflaslar yaşandı (Pamuk, 2017: 186). Diğer yandan 1929 Krizi'nin etkili olduğu yıllarda aşağıdaki Tablo 4'te görüleceği üzere Türkiye'nin ihracat ve ithalat değerleri de hızla azaldı.

**Tablo 4: Kriz Yıllarında Türkiye'nin Dış Ticareti (milyon TL)**

	1929	1930	1931	1932	1933
İhracat	191	187	157	114	101
İthalat	284	172	153	101	89
Dış Ticaret Hacmi	475	359	310	215	190

Kaynak: Tezel, 2015: 136.

Türkiye'nin ihracatında yaşanan düşüşte tarımsal ürün fiyatlarının gerilemesi önemli rol sahibiydi, zira Türkiye'nin ihracat malları büyük oranda tarımsal ürünlerden oluşuyordu. Ayrıca Türkiye'nin tarım ürün ihraç ettiği Batılı ülkelerin kriz nedeniyle alım güçlerinin düşmesinin ve ithalat vergilerini yükseltmelerinin de bunda payı vardı. Türkiye'nin ithalat değerlerinde yaşanan gerilemede ise, ihracat gelirlerinin azalması nedeniyle ithalat olanaklarının daralmasının ve 1929'dan sonra ithalattan alınan gümrük vergilerinin hızla yükseltilmesinin etkili olduğu söylenebilir. Son olarak, Türkiye'nin dış ticaret hacminin 1929-1933 yılları arasında 475 milyon TL'den 190 milyon TL'ye düşmüş olması, ülke ekonomisinin içe kapanma eğilimine girdiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

1929'dan sonra birçok ülke ekonomik kriz nedeniyle yaşanan fiyat düşüşlerini, yüksek gümrük tarifeleri ve ithalata getirdikleri kotalar ile durdurmaya çalışıyordu. Milletler Cemiyeti'nin merkezi Cenevre'de

hazırlanan iktisadi raporlara göre bu politika uzun vadede ihracatı da olumsuz etkiliyordu. Tüm ülkelerin ihracat yapmaya çalıştıkları ve ithalat yapmadıkları bir ortamda, uluslararası ticaret kilitleniyordu. Hükümetler mal alışverişinde normal ilişkilere geri dönmeliydiler. Birçok devletin 1929 Krizi'nden sonra benimsediği ithalat yasakları ve kotaları gibi önlemler aşamalı bir şekilde yürürlükten kaldırılmalıydı. Devletler, “aşırı tarifeler” içeren ekonomi politikalarını yeniden gözden geçirmeliler ve kendi aralarında anlaşmaya varmalıydılar. Ancak Milletler Cemiyeti'nin ekonomi raporlarındaki bu tavsiyelere rağmen dünya genelinde hükümetler dış ticaret kısıtlamalarından yana tavır almaya devam ediyorlardı. Örneğin, Büyük Britanya Tarım Bakanı Walter Elliot, Londra Para ve İktisat Konferansı öncesinde Mayıs 1933'te yapmış olduğu bir konuşmasında, hükümetin mevcut ekonomi politikasının temel iki noktasının üreticilerin örgütlenmeleri ve ithalatın kısıtlanması olduğunu söylüyordu. Britanya hükümeti olarak dış ticarete; gümrük tarifesi, ambargo ve kota gibi her çeşit kısıtlama yöntemine başvurmaya devam edeceklerdi (Samuel, 1933: 447-448).

Görüldüğü gibi, serbest ticaretin geleneksel temsilcisi Büyük Britanya dahi 1930'lu yıllarda dış ticaretin kısıtlanmasına yönelik politikaları benimsiyordu. Bunda şüphesiz, 1929 Krizi'nin getirdiği olağanüstü koşulların hükümetleri ekonomide farklı politikalar izlemeye zorlamasının ve dünya genelinde yükselen ekonomik milliyetçiliğin payı yüksekti. Yukarıda değinildiği üzere, dünyadaki ekonomik sistem bir merkez-çevre ilişkisi çerçevesinde ele alınırsa, merkezin ekonomi politikasında yaşanan değişimin çevrede de yansımaları olacaktı. Bu noktada Türkiye'nin 1920'li ve 1930'lu yıllar itibarıyla, tarıma dayalı ekonomisi ve sanayi ürünlerinde merkezdeki Batılı devletlere bağımlı olması gibi özellikleriyle bir çevre ülke statüsünde olduğu söylenebilir. Dolayısıyla dünyada yükselen ekonomik milliyetçilik eğiliminden Türkiye'nin de etkilenmesi doğal bir durumdu. Türkiye'de hükümet gerek hızlı sanayileşme arzusu nedeniyle gerekse uluslararası konjonktürün bağımsız iktisat politikaları izlemeye elverişli olmasının katkısıyla 1930'lu yıllarda ekonomide milliyetçiliğe yönelecekti. Ancak bu noktada belirtmekte fayda var ki, “devletçilik” uygulamaları her ne kadar tam anlamıyla 1930'lu yıllarda yürürlüğe girmiş olsa da, Türkiye'de hükümetin korumacı politikalara yönelik fikirleri, 1929 Krizi öncesine dayanıyordu.

Uzun savaş döneminin resmen sona erdiği 1923'ten sonra Türkiye'nin iktisat politikalarının ana hattını, yerli sermayeyi güçlendirmek ve böylece yabancı sermayeye bağımlılığı azaltmak oluşturuyordu. Bu noktada devlet, toplumda sermaye birikimini gerçekleştirecek kesimleri koruma amacıyla

gereken noktalarda bizzat destekte bulundu. Sadece sanayi değil tarım sektörünü korumaya yönelik de adımlar atıldı. Zira tarımsal kalkınmanın sağlanması, yerli sanayinin desteklenmesi için gerekli bir koşuld. Bu çerçevede Aşar Vergisi kaldırıldı ve Ziraat Bankası'nın faaliyetleri genişletildi. Sanayi sektörüne yönelik olarak ise; İş Bankası, Etibank, Sümerbank ve Türkiye Sanayi ve Maadin Bankası kurularak yerli sınıai kuruluşların finanse edilmesi amaçlandı. Ayrıca 1927'de Teşvik-i Sanayi kanunu kabul edildi ve sanayi sektöründe kullanılacak araç ve makinelerin ithalatı kolaylaştırılarak yerli girişimci desteklendi (Erdal, 2021: 66-74).

Bu bağlamda Türkiye'nin yerli sanayiye korumak için gümrük duvarlarını yükseltmeye başlaması da esasen 1929 Krizi'nden önce gerçekleşti. Daha önce Temmuz 1923'te imzalanmış olan Lozan Barış Antlaşması'na göre Türkiye, 1929 yılına kadar gümrük duvarlarında değişiklik yapmamayı kabul etmişti (Pamuk, 2017: 186). Bu arada Türkiye'nin Osmanlı'dan kalan dış borçları ödemeye başlaması da 1929 yılına denk geliyordu. Dolayısıyla 1929 Krizi'nden ve etkilerinden bağımsız olarak, 1929 yılı Türkiye'nin iktisadi tarihi açısından dönüm noktalarından biriydi. Büyük Buhran, bu durumu pekiştiren bir faktör oldu. Bu hususta vurgulamakta fayda var ki, hükûmetin yeni gümrük tarifeleriyle ilgili çalışmaları 1925 yılına kadar uzanıyordu (Boratav, 2019: 51). Sonunda Lozan'daki sınırlamanın süresi dolunca hükûmet, ithalattaki ortalama gümrük vergisi oranını %13'ten %46'ya çıkaran yeni tarifeyi ekonomik kriz başlamadan önce Ekim 1929'da yürürlüğe koydu. Sonraki yıllarda da gümrük vergilerinin arttırılmasına devam edildi. Tarifelerin son derece yüksek tutulduğu 1930'larda Türkiye'nin dış ticareti büyük oranda ikili ticaret anlaşmalarına dayanıyordu. Dış ticarete atılan korumacılık adımları ülkede yerli sanayinin gelişimini destekledi. Özellikle tekstil sektöründe yerli üretimin iç piyasadaki payı hızla yükseldi (Pamuk, 2017: 186-187).

Para politikalarında ise Cumhuriyet hükûmeti, "denk bütçe-sağlam para" siyasetini benimsiyordu. 1930'lu yıllarda bütçe denklğine özel bir önem verildi ve bu bağlamda Türk lirasının değeri korunmaya çalışıldı. Birçok ülke kriz yıllarında devalüasyona başvururken Türkiye'de hükûmet bu yolu tercih etmedi. Bunda, Birinci Dünya Savaşı yıllarında aşırı para basımı sonrasında yaşanan enflasyonun ülkenin iktisadi hayatını derinden sarsmış olması da etkiliydi (Pamuk, 2017: 191-192). Ayrıca 1920'lerin sonlarında, ödemeler dengesinde ortaya çıkan açıklar da hükûmeti döviz piyasalarını denetim altına almaya ve Türk lirasının değerini korumaya yöneltti. 1930'da Türk lirasının sterlin karşısındaki kuru 10,30 TL olarak saptandı. Bu tarihte sterlin altına bağlı bir para birimi olduğu için Türk lirası da dolaylı olarak

altın standardına dahil oldu. Fakat Büyük Britanya'nın 1931'de devalüasyona gitmesi ve altın standardından ayrıldığını ilan etmesi üzerine hükümet Türk lirasını, altın standardında olan Fransız frankına bağladı. Bu dönemde ülkedeki her türlü döviz işlemi hükümetin denetimine girdi ve bu doğrultuda Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası 1932'de faaliyetlerine başladı. Paranın değerinin korunmasına yönelik tüm bu çabalar sonucunda 1930-1939 yılları arasında dolar kuru 2,12 liradan 1,28 liraya, sterlin kuru ise 10,32 liradan 5,70 liraya geriledi (Tezel, 2015: 203-204). Türk lirasının 1930'lu yıllarda dolar ve sterlin karşısında aşırı değer kazanmasında, Türkiye'de hükümetin bu husustaki kararlı politikası kadar, Büyük Britanya'nın 1931'de ve ABD'nin 1934'te altın standardından ayrılmalarının ve para birimlerini devalüe etmelerinin de (Néré, 1980: 111) önemli pay sahibi olduğu söylenebilir.

#### **Londra Para ve İktisat Konferansı**

Yukarıda genel hatlarıyla ele alındığı üzere Büyük Buhran'ın hem küresel ekonomiye hem de ayrı ayrı ülkelerin iktisadi hayatlarına getirdiği; uluslararası ticaretin zayıflaması, sanayi üretiminin azalması, tarım ürünü fiyatlarının düşmesi ve işsizliğin son derece yüksek oranlara ulaşması gibi derin sorunlar bulunuyordu. Tüm bu problemlere uluslararası ortak çözümler bulunması amacıyla ekonomik kriz yıllarında bir dizi konferans toplandı. Bu amaca yönelik ilk girişim Büyük Britanya'dan geldi ve Mayıs 1932'de krallığa bağlı ülkeleri buluşturan Ottawa Konferansı toplandı. Büyük Britanya bu konferans ile, kraliyete bağlı ülkelerin birbirleriyle bütünleştikleri ve krallık dışına karşı korumaya alındıkları, kendine yeterli bir ekonomik alan kurulmasını amaçlıyordu. Britanya'nın planına göre; Avustralya, Yeni Zelanda, Hindistan, Kanada ve Güney Afrika gibi krallık ülkelerinin birbirlerine karşı uyguladıkları gümrük vergileri düşürülecek, ancak dışarıda kalan ülkelere karşı tarifeler yükseltilecekti. Ottawa Konferansı, her ne kadar toplanış şekli olarak uluslararası olsa da küresel ekonominin güçlendirilmesinden ziyade bunu zorlaştıran bir niteliğe sahipti (Tekeli ve İlkin, 2009: 306). Zira 1929 Krizi ile uluslararası ticaretin daralması, sadece Britanya ve ona bağlı ülkelerde değil, Batı dünyasının genelinde yaşanıyordu. Fakat İngilizlerin bu çözümü, sadece kraliyet ülkelerinin birbirleriyle olan ticaretini geliştirmeyi öngörüyor ve dışarıya karşı korumacılığı benimsiyordu. Dolayısıyla Ottawa Konferansı'nda ABD, Fransa, Almanya ve İtalya gibi uluslararası ticaretin önde gelen sanayileşmiş ülkelerini dışlayan bir durum söz konusuydu. Bu da küresel ticaretin güçlendirilerek Büyük Buhran'ın aşılması düşüncesine uygun değildi.

Uluslararası niteliğe sahip bir başka konferans Milletler Cemiyeti tarafından 15 Temmuz 1932 tarihinde Lozan'da toplandı. Lozan'da alınan karara göre, Londra'da devletlerin dış ticaret ve para politikalarına yönelik sorunların tartışılacağı uluslararası bir konferans toplanacaktı. Bu karar, dönemin siyaset çevreleri tarafından ABD, Büyük Britanya ve Fransa arasındaki iktisadi konulardaki anlaşmazlıkların çözüme kavuşturulması için ümit verici bir gelişme olarak yorumlanıyordu. Londra Para ve İktisat Konferansı'nın organizasyon kurulu; ABD, Büyük Britanya, Fransa, Almanya, İtalya, Belçika, İsviçre, Çekoslovakya, Macaristan, Lehistan, Finlandiya, Japonya, Çin, Hindistan ve Arjantin tarafından belirlenen iktisatçı ve maliyecilerden, ayrıca Milletler Cemiyeti ile Uluslararası Ödemeler Bankası temsilcilerinden oluşuyordu. Organizasyon kurulu, Ocak 1933'te toplantının gündemini açıkladı. Gündemde para politikaları, emtia fiyatları, kambiyo sınırlamaları ve uluslararası ticaret olacaktı. Konferans sonunda para politikalarına ilişkin ulaşılmak istenen amaç, altın standardının bazı düzenlemeler yapılarak uluslararası alanda yeniden tesis edilmesiydi. 1929 Krizi ile düşmüş olan emtia fiyatları ise, malların üretim ve ticaretine getirilecek düzenlemeler ile yeniden yükseltilmeliydi. Fiyatların yükseltilmesi, dünya genelinde iktisadi bir iyileşmenin başlayabilmesi için ilk büyük adım olacaktı. Bununla birlikte dünya ekonomisinde amaçlanan iyileşme için ülkelerin döviz sınırlamalarını kaldırmaları ve piyasalarını yabancı sermayeye açmaları gerekiyordu. Organizasyon kurulu son olarak, uluslararası ticaretin serbestlik derecesinin yetersiz olduğunu belirtiyordu. Devletlerin ihracatlarını arttırmak ancak ithalatlarını azaltmak istemeleri ve buna yönelik düzenlemelere gitmeleri, dünya genelindeki ticari faaliyetleri "felce" uğrattıyordu (Tekeli ve İlkin, 2009: 306-309).

Konferanstaki tartışma konularının başında ticaretin serbestliği meselesi geliyordu. ABD'ye göre bu hususta atılacak ilk adım, tüm devletlerin katılacağı bir tarife ateşkesinin hayata geçirilmesiydi (BCA, 30.10.0.0.228.534.19). Tarife Ateşkesi, konferans toplanmadan önce ABD Dışişleri Bakanlığının ekonomi danışmanlarından Herbert Feis tarafından ortaya atılmıştı. Ona göre Londra Para ve İktisat Konferansı'nda bir Tarife Ateşkesi imzalanmalıydı. Bu ateşkes ile diğer ülkelerin ABD mallarına yönelik ithalat vergilerini arttırmalarının önüne geçilecekti (Moore, 1971: 56-57). Konferans öncesinde toplanan Konferans Organizasyon Komitesi'nde gündeme gelen Tarife Ateşkesi'ne Avrupa başlangıçta şüpheyle yaklaştı. Zira bu anlaşma, değer kaybeden dolara karşı alınacak önlemleri engelleyecekti. Doların değer kaybetmesi, ABD'nin ihracatını, bir başka deyişle diğer ülkelerin ABD'den yapacakları ithalatı arttıracaktı.

Avrupa devletleri ise yaşanabilecek bu ithalat artışına karşı önlem alma haklarını korumak istiyorlardı. Fransa, bazı malların tarife ateşkesinden muafiyetini ve para birimi istikrarsız olan ülkelerden gelen malları vergilendirmeyi talep ediyordu. Büyük Britanya ise, Londra Konferansı'nda bir pazarlık aracı olarak kullanacağı "tarifeleri arttırmama" kozunu bir tarife ateşkesi ile kaybetmek istemiyordu (Moore, 1971: 158-159).

Fransa'nın ve Britanya'nın tarife ateşkesini zayıflatmaya yönelik talepleri, anlaşmayı bilinçli bir şekilde geciktirmeleri ve kendi meclislerinde tarife artışı kanunlarını hızla kabul etmeleri üzerine ABD'nin tutumu sertleşti. Amerikan hükümeti Fransa ve Britanya'yı, dolara hızla değer kaybettirmek ve konferansta uzlaşmaya varmamak ile tehdit etti. Bunun üzerine ABD, Britanya, Fransa ve Almanya arasında konferans başlamadan önce 12 Mayıs 1933 tarihinde Tarife Ateşkesi imzalandı. Anlaşma ile imzacı devletler tarifelerini daha fazla yükseltmemeyi taahhüt ettiler. Ancak Avrupalı devletlerin ateşkese yönelik çekimsiz yaklaşımları, anlaşmanın etkinliğini azaltıyordu. Fransa ve Britanya bazı muafiyetler elde ettiler. Almanya ise "Alman halkının hayati çıkarlarının tehlikeye girmesi" durumunda ateşkesi derhal feshedeceğini bildirdi. Sonuç olarak ABD, uluslararası ticaretteki sorunların çözümü için iş birliğini öngören Tarife Ateşkesi girişiminden beklediği verimi alamadı (Moore, 1971: 159). Avrupalı devletlerin, Tarife Ateşkesi'ne temkinli yaklaşımları üzerine dönemin ABD Başkanı Franklin Roosevelt, Londra Konferansı'nın açılışında yaptığı konuşmasında, ABD olarak uluslararası ticari ilişkilere önem verdiklerini fakat güçlü bir ulusal ekonomi kurmanın kendileri için daha öncelikli bir sorun olduğunu söyledi. Uluslararası alanda atılacak adımlar ile küresel ticareti yeniden inşa etmek için çaba harcanacaktı. Öte yandan Roosevelt, ülkenin içeride yaşadığı ekonomik sorunların uluslararası ticaretteki problemlerden daha acil olduğunu da vurguluyordu (Morrison, 1993: 310).

ABD'nin ekonomik krize yaklaşımı bu şekildeyken, dönemin ekonomistleri uluslararası ticaretin 1929 Krizi öncesindeki "normal ve istikrarlı" seyrine geri dönmesi için para birimlerine ilişkin sorunların çözülmesini öncelikli bir şart olarak görüyorlardı (Samuel, 1933: 446). Bu hususta Fransa, İtalya, Belçika, Hollanda, İsviçre, Polonya ve Çekoslovakya, altın standardına bağlı kalınmasından ve para değerlerinin korunmasından yanaydılar. Bu devletlere göre para istikrarı sağlanmadıkça konferansın başarıya ulaşması mümkün değildi. Konferansta bu görüşün öncülüğünü Fransızlar yapıyorlardı. Fransa'nın tezi, iktisadi kalkınmanın devalüasyona gidilmeden de gerçekleşebileceği yönündeydi. Fransa'ya göre Büyük

Buhran'a yönelik alınacak tedbirlerin öncelikli amacı, para değerinin istikrarını sağlamak olmalıydı. Buna yönelik olarak ülkeler arası altın alışverişi kolaylaştırılmalı ve özellikle tarım ürünleri konusunda üretim ile tüketim arasında denge kurulmalıydı. Ayrıca piyasaya sürülmemiş ve kenarda bekleyen sermayenin kamu yararı gözetilerek kullanılmasını hedefleyen uluslararası bir program tesis edilmeliydi (BCA, 30.10.0.0.228.534.19). Fransızlar, küresel ticaretin canlandırılması için atılacak adımların, önde gelen para birimlerinin istikrarı sağlanmadan sonuçsuz kalacağını savunuyorlardı. Fransa heyeti, para konusunda bir uzlaşmaya varılmadan gümrük duvarlarının indirilmesi hakkında tartışmayı anlamsız buluyordu. Fransa'nın para birimlerinin istikrarından yana ısrarcı tavrının arka planında iki temel neden yer alıyordu. Bunlardan biri, dolar ve sterlinin değer kaybetmesinin, ABD'nin ve Britanya'nın ihracatlarını kolaylaştırması ve bunun da uluslararası ticarete Fransa'nın ihracatını sınırlamasıydı. Diğer neden ise, uluslararası bir altın standardı sisteminin yokluğunda, Fransa hükûmeti ulusal para birimi frankı, altın karşısında devalüe etmek zorunda kalacaktı. Bu da daha önce 1919-1926 yılları arasında yaşandığı gibi Fransız ekonomisini zorlayabilirdi (Edwards, 2017: 436).

Fransa'nın para politikalarına ilişkin tezlerine katılan ülkelerden biri de Hollanda idi. Hollanda'ya göre, ekonomik krizin kesin olarak atlatılabilmesi için dünya genelinde altın standardına geri dönülmesi gerekiyordu. Fakat bunun mümkün olmaması durumunda, ulusal para birimlerinin değerlerindeki dalgalanmalar, hükûmetler arasında yapılacak anlaşmalarla sınırlandırılabilirdi. Bunun yanı sıra paranın istikrarının sağlanabilmesi için ülkeler arasındaki emtia geçişlerinin serbestleştirilmesi de bir zorunluluktu. Hollanda ile beraber Belçika da altın standardı sistemini destekliyordu. Ayrıca Polonya'ya göre de atılması gereken ilk adım büyük devletlerin para birimlerinin değerlerinin korunmasıydı. Kambiyo sınırlamalarının kaldırılması, yalnızca mali ve iktisadi sorunların çözülmesiyle birlikte, aşamalı bir şekilde gerçekleştirilebilirdi. Fransa, Hollanda, Belçika ve Polonya gibi altın standardından yana devletlerin görüşleri böyleyken diğer yandan ABD, konferansta para birimlerinin istikrarından yana bir tavır sergilemiyordu. Bunda, Amerikan meclisinde enflasyon taraftarlarının baskın oluşları etkiliydi. Amerikalı vekillerin çoğunluğu, uluslararası ticaretin önündeki engeller kaldırılmadan ve kambiyo işleri düzene girmeden önce altın standardının dünya genelinde yeniden tesis edilmesini uygun bulmuyorlardı. ABD'ye göre krizin aşılabilmesi için öncelikle iş imkanlarının geliştirilerek tüketicinin alım gücünün artırılması gerekiyordu.



Böylece piyasadaki talebin artması ile fiyatlar yeniden yükselebilecekti. ABD, altın standardı sisteminin ancak bu adımlar atıldıktan sonra gündeme gelebileceğini düşünüyordu (BCA, 30.10.0.0.228.534.19).

Büyük Britanya ise Fransa ve ABD'nin görüşlerinin ortasında bir konumda bulunuyordu. Britanya Hükûmeti hem ABD'nin enflasyonist politikalarına hem de Fransa'nın paranın istikrarına katı bir şekilde bağlılığına temkinli yaklaşıyordu. Britanya, ABD'nin izlediği bayındırlık işlerini finanse etme politikasını benimsemeyecekti. Bununla birlikte, Fransa'nın savunduğu altın standardı sistemine de geri dönmeyecekti. Britanya hükûmeti krediler aracılığıyla ılımlı bir enflasyonist politika takip edecekti. Fakat bunun ötesinde Britanyalıların odaklandıkları mesele uluslararası ticaretti. Hükûmet, dünya genelindeki yüksek gümrük vergilerinin düşürülmesini istiyordu ve sanayi ürünü ihraç eden ülkelerin lehine olan "en çok gözetilen ulus"<sup>4</sup> ilkesinde de ısrarcıydı. ABD ve Fransa ise, gümrük vergilerinin düşürülmesine sıcak bakmıyorlardı. Zira bu ülkeler, iç fiyatlarındaki dengeyi korumacı gümrük tarifeleri aracılığıyla sağlıyorlardı (Moore, 1971: 197-199). Öte yandan 1930 yılından beri Britanya kamuoyunda altın standardına olan güven kaybolmuştu. Dolayısıyla hükûmet, altın standardına geri dönüşmeden önce belli şartların sağlanması gerektiğini düşünüyordu. Bu şartlar; fiyatların yükseltilmesi, serbest ticaretin önündeki engellerin kaldırılması, ülkeler arası sermaye akımının arttırılması ve kambiyo işlemlerinin kolaylaştırılması idi (BCA, 30.10.0.0.228.534.19).

Kanada da ABD ile Büyük Britanya ile yakın görüşlere sahipti. Kanada, para istikrarının sağlanmasının, öncelikle uluslararası anlaşmalar yoluyla genel fiyat düzeyinin yükseltilmesine bağlı olduğunu düşünüyordu. Fiyatların yükseltilmesi ise, piyasadaki para arzının arttırılmasını öngören ucuz para politikalarıyla sağlanabilir ve bu hususta bayındırlık işleri bir araç olarak kullanılabilirdi. Amerikan-İngiliz görüşlerine yakın diğer devletlerden Güney Afrika'ya göre, meselenin özünde dünyada genel fiyat düzeyinde yaşanan düşüş vardı ve bu fiyatların tekrar yükseltilmesi için çaba gösterilmeliydi. Öte yandan Japonya da altın standardına dönüşte aceleci davranmanın, olumsuz sonuçlar verebileceği fikrindeydi. Japonlar,

---

<sup>4</sup> En Çok Gözetilen Ulus İlkesi veya bir başka deyişle En Ziyade Mazharı Müsaade Millet Ahkâmı (The Most Favoured Nation Clause), uluslararası ticarete bir devlete verilmiş olan ayrıcalıkların diğer tüm devletlere de sağlanmasını öngören bir ilkedir (İktisat Terimleri Çalışma Grubu, 2011: 139). Bu ilkenin uygulanması, devletlerin kendi aralarında ikili ticaret anlaşmaları yaparak birbirlerine özel imtiyaz tanımlarının önüne geçiyordu. Bu açıdan En Çok Gözetilen Ulus İlkesi'nin uluslararası serbest ticareti destekleyici bir yönü vardı.

uluslararası alanda ucuz para politikasının takip edilmesinden taraftı. Almanya ise her şeyden önce devletler arasındaki siyasi sorunların çözülmesi gerektiğini düşünüyordu. Bunun ardından da kredi meselesi üzerine uzlaşma sağlanmalıydı. Uluslararası ticaretteki problemler ancak bu adımlardan sonra çözüme kavuşturulabilirdi. Almanlar ayrıca, ülkeler arasındaki altın alışverişinin serbestliği sağlanmadıkça altın standardına dayalı para uygulamasının anlamsız olduğu fikrindeydiler (BCA, 30.10.0.0.228.534.19).

Devletlerin paranın istikrarı ve altın standardı konularındaki görüşleri bu şekildeyken konferanstaki Fransa heyeti para istikrarıyla ilgili 27 Haziran 1933 tarihli bir Ortak Bildiri hazırladı. Fransızlar, dolar ile sterlinin istikrarının sağlanması ve altın standardının uygulanması için ABD ile Büyük Britanya'nın iş birliği yapmalarını istiyorlardı. Bu plana göre dolardaki düşüş durdurulacak ve döviz spekülasyonunun önüne geçilecekti. Bildiriye İtalya, Belçika ve Hollanda da destek verdiler. Ancak bu bildiri ABD tarafından 30 Haziran'da reddedildi. Bu kararın gerekçesi, Fransa'nın bu önerisinin ABD'deki fiyatları daha da düşüreceğinin öngörülmesiydi. Konferansın seyrini belirleyen olay ise, ABD Başkanı Roosevelt'in 3 Temmuz tarihinde yaptığı, görüşmelerin ortasına atılan bir "bomba" olarak anılacak açıklamalarıydı. Roosevelt, hükümetlerin geniş kapsamlı ekonomi programlarını değerlendirmeye almaları gerektiğini, para meselesinde gerçekleştirilecek "yapay istikrarın" bir yanığı olduğunu ve ülkelerin "kendi imkanları dahilinde" yaşamaları gerektiğini söyledi. ABD Başkanı'na göre para istikrarı, eski uluslararası bankacıların bir saplantısıydı (Moore, 1971: 214-218). Amerikan hükümeti doların değerini, halkın satın alma ve borç ödeme gücüne uygun bir seviyeye düşürmek istiyordu. ABD'ye göre bu hedef, dünyadaki diğer uluslar için de sterlin veya frank cinsinden sadece birkaç ay sürecek bir kur sabitlemesinden daha yararlı olacaktı. Roosevelt, "geçici döviz kuru sabitlemesi doğru cevap değil" diyordu (Edwards, 2017: 442). ABD, Fransa'nın önerdiği para istikrarının tam tersi yönünde hareket ederek doların değerini düşürecekti. Böylece kriz ile düşmüş olan genel fiyat düzeyinin yükselmesi amaçlanıyordu. Roosevelt, diğer ülkelerin de devalüasyona gitmelerini ve bayındırlık işleri aracılığıyla hükümet harcamalarını arttırmalarını bekliyordu. Diğer ülkeler bu siyaseti benimsemeseler dahi, ABD hükümeti kendi belirlediği politikaları izlemeye devam edecekti. Roosevelt'in açıklamaları üzerine aynı gün, 3 Temmuz'da Fransa, Belçika, İtalya, Hollanda, İsviçre ve Polonya Altın Bloku'nu kurmaya karar verdiler. Devalüasyondan yana ABD-İngiltere bloğu ile başını Fransa'nın çektiği istikrardan yana Altın Bloku arasındaki para

politikasındaki bu derin ayrılık, ekonomik krize karşı uluslararası iş birliği umutlarını zayıflattı. Londra Para ve İktisat Konferansı bitme noktasına geldi (Moore, 1971: 218-221).

Büyük devletler arasında paranın istikrarına dair yaşanan anlaşmazlık, konferansın fiilen işlememesine neden oldu. Yine de ABD ve İngiltere görüşmelerin devam etmesinden yanaydılar. ABD heyetine göre, “bütün dünyanın ümidi” bu konferanstaydı. İskandinavya devletleri başlangıçta çekimser kalsalar da daha sonra konferansın devamını desteklemeye başladılar. Ayrıca Japonya ve Britanya dominyonları da ABD’den yana tavır aldılar. Öte yandan Fransa’nın başını çektiği paranın istikrarından yana olan devletler konferansın bir işlevinin kalmadığını öne sürerek görüşmelerin sona ermesini istiyorlardı (BCA, 30.10.0.0.228.534.19). Sonuç olarak 7 Temmuz 1933 tarihinde yapılan oylamada aralarında ABD, Büyük Britanya, Japonya, Kanada, Brezilya, Arjantin, Çin ve Hindistan’ın bulunduğu 25 ülke konferansın devam etmesi lehinde; içlerinde Fransa, İtalya, Almanya, Hollanda, Polonya, Belçika, İsviçre ve Türkiye’nin bulunduğu 15 devlet ise konferansın sonlandırılması yönünde oy kullandılar. SSCB oylamada çekimser kalmayı tercih etti (League of Nations, 1933, 25: 160-162). Sonuç olarak konferans çalışmalarını bir süre daha devam ettirecekti ancak çalışmanın üçüncü bölümünde ele alınacağı üzere büyük devletlerin fikir ayrılıklarında bir uzlaşma sağlanamayacaktı.

### **Londra Para ve İktisat Konferansı’nda Türkiye**

Londra Para ve İktisat Konferansı’nın genel seyri ve büyük devletlerin konferanstaki gümrük ve para politikaları meselelerine yaklaşımları bu şekildeyken, Türkiye de 1929 Krizi’nin etkisi altında ve hızla sanayileşmek isteyen bir ülke olarak konferansın katılımcıları arasında yer alıyordu. Türkiye, Kasım 1932’de Milletler Cemiyeti tarafından Londra Konferansı’na davet edildi ve hükümet 19 Aralık 1932 tarihli toplantısında daveti kabul etti (BCA, 30.18.01.02.32.79.6). Hükümet tarafından, konferansa hazırlık yapılması için “Dünya İktisadi Konferansına Hazırlık Komisyonu” adı altında bir komisyon kuruldu. Komisyon 18 Ocak-28 Nisan 1933 tarihleri arasında çalışmalar yaptı ve hazırlanan raporlarda, 1929 Krizi’nin sebepleri ile Türkiye’nin konferansta tartışılacak meselelere ilişkin nasıl bir duruş sergileyeceğine dair öneriler yer aldı. Bu öneriler arasında, Türkiye’nin Londra’daki konferansın toplanmasından önce hızlı bir şekilde uygulamaya koymasına gereken bazı iktisadi tedbirler bulunuyordu. Bunlardan bir tanesi, gümrük tarifelerinin derhal arttırılması yönündeydi. Zira konferans sonunda gümrük tarifelerinin arttırılmaması ortak bir kabul görebilir ve bu gelişme

Türkiye'yi zor duruma düşürebilirdi. Hükûmet bu öneriyi dikkate alarak 21 Mayıs 1933'te gümrük tarifelerini yükseltti (Tekeli ve İlkin, 2009: 310-311).

Konferansa hazırlık komisyonunun raporlarında, “laissez faire laissez passer” (bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler) görüşüne dayanan liberalizmin, hükûmetin “milli” tezine tamamen aykırı olduğu ifade ediliyordu. Ayrıca serbest ticareti teşvik eden En Çok Gözetilen Ulus İlkesi'nin uygulanması da Türkiye'nin yapacağı ikili ticaret anlaşmalarından verim alamamasına neden olacaktı. Bu noktada Türkiye'nin iktisadi durumu, yaptığı ihracattan daha fazlasını ithal etmeye elverişli değildi. Dolayısıyla devlet, ihracat-ithalat ilişkilerini ikili ticaret anlaşmaları yoluyla kurmak, ihracat yaptığı devletlerden ithalat yapmak mecburiyetindeydi (Cemal Ziya Bey, 1933: 13). Türkiye, gümrük duvarlarının yerli sanayiye koruyucu etkilerini sürdürmeyi hedefliyordu. Hükûmete göre gümrük tarifelerinde, ancak ikili anlaşmalar yoluyla karşılıklı bir şekilde indirim yapılabilirdi. Diğer yandan devlet, mevcut durumda izlediği sanayileşme politikasının, uluslararası ticareti geliştirmeye katkıda bulunduğu görüşüne sahipti. Zira sanayileşme çabaları, Türkiye'nin ithalat olanaklarını arttırıyordu. Bununla birlikte Türkiye, Osmanlı döneminden beri kurulu olan, sanayi ürünlerinin ithalatına ve tarım ürünlerinin ihracatına dayalı sabit dış ticari ilişkilerin devam etmesine karşıydı. Dolayısıyla ülkede yerli üretimi destekleme yönünde adımlar atılmaya devam edilecekti (Tekeli ve İlkin, 2009: 311-312). Konferansa hazırlık komisyonunda Türkiye'nin para politikalarına ilişkin görüşlerine de yer verildi. Türkiye, her ne kadar fiilen altın standardına dahil olmasa da bu sistemi destekleyen ülkelerle benzer para politikaları benimsiyordu. Fakat diğer yandan hükûmete göre, altın standardı mevcut haliyle uygulanabilir bir sistem değildi. Devletlerin tedavüldeki paranın miktarına karşılık olarak merkez bankalarında tutmaları gereken altın oranının, her ülkenin iktisadi durumu göz önünde bulundurularak belirlenmesi gerekiyordu (Cezmi Bey, 1933: 5). Türkiye paranın değerinin korunmasına hayati bir önem atfediyordu. Hükûmete göre milletlerin “mukadderatı” paralarının durumuna bağlıydı. Türkiye, paranın istikrarının sağlanması yolunda birtakım tedbirleri ekonomik krizin etkilerine rağmen uygulamaya devam ediyordu. Bütçenin denkliliğine özen gösteriliyor, dış borçların ödenmesinin kolaylaştırılması için çaba sarf ediliyor ve ihracatın arttırılmasını amaçlayan önlemler alınıyordu (Cemal Ziya Bey, 1933: 15).

Hazırlık komisyonunda gündeme gelen konular bu şekildeyken, Türkiye'nin Londra Para ve İktisat Konferansı'na katılacak heyeti, 1 Haziran 1933'te hükûmet tarafından çıkarılan bir kararname ile açıklandı. Buna göre konferansa gönderilecek heyetin başkanı Hariciye Vekili Tevfik Rüştü

(Aras) Bey, ikinci başkanı İktisat Vekili Celal (Bayar) Bey ve delegesi Londra Büyükelçisi Münir (Erteğün) Bey olacaktı. Heyetin diğer üyeleri ise; Maliye Vekaleti Varidat Umum Müdürü Cezmi (Emiroğlu)<sup>5</sup> Bey, Maliye müfettişlerinden Halit Nazmi, Hariciye Vekaleti Ticaret İşleri Umum Müdürü Bedi Bey, Hariciye Vekaleti özel kalemlerinden Refik Amir Bey, Hariciye Vekaleti memurlarından İzzettin Tuğrul Bey, Gümrük ve İnhisarlar Vekaleti Müsteşarı Adil Bey, Cumhuriyet Merkez Bankası Umum Müdürü Salahaddin (Çam) Bey, Cumhuriyet Merkez Bankası Mali Müşaviri Namık Zeki Bey, İş Bankası Umum Müfettişi Sami Bey ve İş Bankası memurlarından Huldi Bey idi (BCA, 30.18.1.2.37.41.12). Ayrıca daha sonra 4 Haziran 1933'te ilan edilen bir kararnameyle CHP Bolu Mebusu Falih Rıfki (Atay) Bey'in de heyete danışman olarak katılması kararlaştırıldı (BCA, 30.18.1.1.2.37.42.4).

12 Haziran 1933 tarihinde açılışı yapılan Londra Para ve İktisat Konferansı'nın başlangıcında, Türkiye'nin de imzaladığı bir Gümrük Ateşkesi yapıldı. Ateşkes, konferans başlamadan önce 12 Mayıs 1933 tarihinde ABD, Büyük Britanya, Fransa, Almanya, İtalya, Belçika, Norveç ve Japonya hükümetleri tarafından konferansın hazırlık komisyonuna sunulmuştu. Adı geçen hükümetler, Londra Konferansı'nın başarılı olabilmesi için bu anlaşmanın konferansın başlangıcında -12 Haziran tarihinden itibaren- diğer katılımcı devletlerin de imzasına açılması gerektiği üzerinde uzlaşmışlardı (League of Nations, 1933, 39: 225). Konferans başladıktan sonra ise, Konferans Başkanlığı tarafından Gümrük Ateşkesi ilan edildi ve Türkiye 14 Haziran 1933 tarihinde imzacı devletler arasına katıldı (BCA, 30.10.0.0.229.538.7). Gümrük Ateşkesi'ne göre imzacı devletler; yeni gümrük vergileri koymamayı, mevcut tarifeleri "hissedilir bir derecede" yükseltmemeyi, ihracat mallarına yeni yasaklar getirmemeyi ve mevcut yasakları ağırlaştırmamayı taahhüt ediyorlardı (Cumhuriyet, 18 Haziran 1933). Konferans sona ermeden bir gün önce, 26 Temmuz 1933 tarihi itibarıyla aralarında ABD, Büyük Britanya, Fransa, Almanya, İtalya, Sovyet Rusya, Belçika, Bulgaristan, Yunanistan ve Japonya'nın da bulunduğu toplam 60 devlet Gümrük Ateşkesi'ne katılmış bulunuyordu (League of Nations, 1933, 39: 225).

---

<sup>5</sup> Adı geçen Cezmi Bey, Emiroğlu soyadının yanı sıra Erçin soyadını da kullanmakta ve literatürde Cezmi Erçin olarak da bilinmektedir. Ayrıca Lemi Atalay'ın araştırmasına göre Cezmi Bey'in Ertuğrul soyadını da kullanmış olması yüksek bir ihtimaldir (Atalay, 2017: 1200-1203).

Gümrük Ateşkesi'ne katılımın ardından konferansın ilk günlerinde, 15 Haziran 1933 tarihli oturumda Türkiye heyetinin baş delegesi ve Hariciye Vekili Tefik Rüştü Bey bir konuşma yaptı. Tefik Rüştü, konferanstaki nutkuna Büyük Buhran'dan bahsederek başladı ve krizin her ülkede kendisini farklı bir şekilde gösterdiğini belirtti. Buhran, kimi ülkelerde genel fiyat düzeyinin -özellikle de tarımsal ürün fiyatlarının- düşüşüne, kimi ülkelerde ise işsizliğin hızla artmasına neden oluyordu. Dahası, ekonomik kriz, halihazırda servet birikiminden yoksun durumda olan ülkelerin ekonomik koşullarını diğer ülkelere göre daha da zorlaştırıyordu (League of Nations, 1933, 6: 37). Türkiye'de hükümet, yıllar süren savaşların ardından ülkeyi yeniden inşa etme görevini üstlenmiş durumdayken bunun üzerine küresel çapta yaşanan bir krizin etkileriyle de mücadele etmek zorundaydı. Türkiye, mevcut durumda ticareti ve iç pazarı yeterince gelişmemiş ve dış ticareti ekonomisinde büyük paya sahip olan bir ülkeydi. Kriz öncesinde devletin bütçe gelirlerinin en önemli kaynağı gümrük vergileriydi. Ayrıca kamu harcamaları, ülke içerisindeki ticarete büyük bir talep oluşturuyordu. Türkiye, bütçe dengesinin kurulmasının zorlaştığı, dış ticaret açığının endişe verici olduğu ve birçok ülkeden daha acil bir şekilde yeniden yapılanma ihtiyacı duyan bir ülkeydi. Dolayısıyla ödemeler dengesi sorunu, Türkiye için hayati öneme sahipti (BCA, 30.10.0.229.538.8).

Hariciye Vekili konuşmasına Türkiye'nin dünya genelinde tüm ülkelerin refahına ve uluslararası iş birliğine önem verdiğini vurgulayarak devam etti. Ancak ülkelerin iktisadi dengelerinin yeniden sağlanması meselesi, eşit bir çıkar ilişkisi çerçevesinde ele alınmalıydı. Krizin başlangıcında bazı ülkelerin almış oldukları önlemler, "ticareti engellemeyi seven kaprisli bir eğilimin" ifadesi değillerdi. Dolayısıyla bu önlemlerin kaldırılması sorunu, ilgili ülkelerin içerisinde buldukları iktisadi koşullar ile beraber ele alınmalıydı. Cumhuriyet hükümeti, ihracat yaptığı devletler ile birçok ikili ticaret anlaşması yapmış ve yeni anlaşmalar yapmaya da devam edecekti. Ekonomik izolasyonun ülkeler için olumsuz sonuçlar getirmesi kaçınılmazdı ve bu noktada ideal olan, ülkenin ekonomi politikalarına rehberlik edecek bir uluslararası iş birliğinin kurulmasıydı. Fakat iktisadi ve mali dengenin sağlanması için hükümetler tarafından gümrüklere ilişkin geçmiş yıllarda alınmış tedbirlerin özensiz bir şekilde kaldırılması, birçok ülkenin ekonomik durumunu daha da kötüleştirebilirdi. Zira ödemeler dengesinde açık veren bir ülke, aşırı serbest bir uluslararası ticaret ortamında diğer devletlerin gölgesinde kalabilirdi. Ayrıca, uluslararası ticaret en basit tanımıyla ülkeler arasında bir artık alışverişiydi ve bu alanda yapılacak ödemelerin aynî (mal)

olarak gerçekleşmesi, ödemeler dengesinin kurulmasına katkı sağlıyordu (BCA, 30.10.0.0.229.538.8).

Türkiye’de “Kemalist rejim”, bütçe harcamalarının düşürülmesi ve hazinenin güçlendirilmesi yoluyla yeni bir mali ve iktisadi yapılanmaya gidiyordu. Dış borçların ödenmeye devam etmesi noktasında ise, döviz kurunun dengelenmesi, bir başka deyişle Türk lirasının yabancı para birimlerine karşı değerinin istikrarının sağlanması, hükûmetin borçlarını ödemesine katkı yapıyordu. Ayrıca bayındırlık işleri aracılığıyla ülkede istihdam olanakları arttırılıyordu (League of Nations, 1933, 6: 38). Tevfik Rüştü, konuşmasında sanayi meselesine de değindi. Türkiye, ihraç edemediği pamuk ve ipek gibi ürünleri kendi iç piyasasında kullanıyordu. Hariciye Vekili sözlerine, “ülkenin özelliklerine uygun sanayiler geliştirmeye özen gösteriyoruz ama herhangi bir otarşiyi hedeflemekten uzağız” şeklinde devam ediyordu. Zira ülkelerin refahı ve gelişimi, tüketimin artması ile üretimi de ileri taşıyordu. Bu da hem ulusal hem de uluslararası alanda iktisadi açıdan olumluydu. Türkiye, ekonomide milliyetçi bir siyaset izliyordu ancak uluslararası iş birliğine kapalı değildi ve konferansın bu husustaki çalışmalarına uyum sağlamaya hazırdı. Tevfik Rüştü konuşmasının sonunda, sorunların yalnızca uluslararası bir iş birliği ile çözülebileceğini ve toplanan konferansların başarısının tüm ülkelere eşit bir şekilde yaklaşılmasına bağlı olduğunu belirtiyordu (BCA, 30.10.0.0.229.538.8).

Konferansın devamında, 22 Haziran 1933 tarihli toplantılarda, Türkiye heyetinin başkanı Tevfik Rüştü Bey tekrar söz aldı (League of Nations, 1933, 12: 85-86). Tevfik Rüştü konuşmasında, Türkiye heyetinin dış ticaret meselelerine yönelik görüşlerini açıkladı. Halihazırda dış ticaret açığını kapatabilmek için gerekli altyapıya sahip olmayan devletler, ihracat gelirlerini yüksek seviyede tutabilmek amacıyla diğer ülkelerle ikili ticaret anlaşmaları imzalıyorlardı. Türkiye, uluslararası ticari ilişkilerde devletler arasında kesin bir eşitliğin tesis edilmesinin zorluğunun farkındaydı. Ancak hükûmet, temelinde adalet ve mütekabiliyet olmayan ticari ilişkilerin kurulmasını da destekleyemezdi. Türkiye ayrıca, uluslararası ekonominin içinde bulunduğu mevcut şartlarda, “normal ticarî münasebetler tesisine doğru bir iki adım bile atmanın” mümkün olmadığını düşünüyordu. 1929 Krizi öncesinde, dış ticaret tarifelerinde uygulanan “klasik himaye mekanizması”, buhran yıllarındaki “anormal vaziyette” ticari ilişkilerin düzenlenmesi için yeterli değildi (Cumhuriyet, 2 Temmuz 1933). Konferansta kararlar alınırken, ulusların iktisadi hayatlarının gerçekleri hesaba katılmazsa ve bu kararlar zorla kabul ettirilmek istenirse, birçok ülke

kendisini yüksek gümrük tarifelerinin ötesinde, dış ticareti tekelleştirmeye yönelik daha genel bir politika ile savunmaya başlayacaktı (League of Nations, 1933, 12: 86). Zira Tefvik Rüştü'ye göre “bu milletler her halde ölmeğe karar veremezler” idi. Yaşanmakta olan ekonomik krizin etkileri, küresel çapta genel bir nitelik taşıyordu. Fakat buhranın birçok farklı nedeni bulunuyordu ve bunlar ülkeden ülkeye değişiyordu. Bu nedenle, tüm ülkelere aynı şartlar altında kabul ettirilecek mutlak bir kararın istenilen sonucu vermemesi kuvvetle muhtemeldi (Cumhuriyet, 2 Temmuz 1933). Fiyatları arttırmaya yönelik para politikaları, tüm ülkelerde aynı etkiyi yaratmayabilirdi. Hatta ekonomisi tarıma dayalı devletlerin iktisadi şartları göz önünde bulundurulduğunda fiyatların yapay bir şekilde artırılması yeni dengesizliklere yol açabilirdi. Birçok tarım ülkesinin ekonomisi “herhangi bir devalüasyon deneyine” dayanacak durumda değildi. Devalüasyon önerileri, Türkiye gibi rezervleri yetersiz olan ve para biriminin istikrarının sürdürülmesine ihtiyaç duyan devletler için krize bir çözüm olamazdı (League of Nations, 1933, 12: 86-88).

Konferansın sonraki günlerinde, 29 Haziran 1933 tarihli toplantılarda, Türkiye delegasyonundan Sami Bey, hükûmetin gümrük siyasetine yönelik görüşlerini geniş çaplı bir şekilde diğer ülkelere ilan etti. Türkiye'ye göre, gerek dış ticaret kontenjanlarının tedricî bir suretle azaltılması, gerekse döviz işlemlerindeki sınırlandırmaların kaldırılması hususlarında somut ve kalıcı sonuçlar ancak iki taraflı anlaşmalar yoluyla elde edilebilirdi. Türkiye, “satın almadan her zaman satmak” arzusunun fiili olarak mümkün olmadığı ve dahası, bunun zararlı olduğu görüşündeydi. Bundan dolayı hükûmet hem ihracat hem de ithalat faaliyetlerini kapsamına alan ikili ticaret anlaşmaların yapılmasından taraftardı ve bu doğrultuda adımlar atıyordu (League of Nations, 1933, 18: 124-125). Türkiye, “satılabilmek için satın almak” zorunda olan bir ülkedydi. Dolayısıyla ithalat ve ihracat ilişkilerinin karşılıklılık esasına göre kurulması bir mecburiyetti. Mevcut şartlar altında, iktisadi hayata yönelik “klâsik” (liberal) düşünceler ise Türkiye'nin sorunlarını çözmesine yardımcı olamazdı. Türkiye heyetine göre 1929 Krizi'nin etkileri, buhran öncesine ait hükümler ile çözülemezdi. Bunlardan bir tanesi de En Çok Gözetilen Ulus İlkesi idi. Uluslararası ticarete genel kabul gören bu ilkenin gözden geçirilmesi ve iki taraflı anlaşmaları kolaylaştıracak şekilde yeni bir zemin hazırlanması gerekiyordu (Cumhuriyet, 11 Temmuz 1933).

Türkiye'nin konferans heyetine göre, gümrük tarifelerindeki hareket serbestliği, devletlerin siyasi bağımsızlıklarıyla da yakından ilişkiliydi. Bu tarifeler, keskin sınırları olan bir sistemden ziyade ülkelerin dönem dönem değişen ihtiyaçlarına göre şekil alıyordu. Dolayısıyla gümrük tarifelerine



uluslararası bir müdahale yapılmamalıydı. Bu hususta yapılacak değişiklikler sadece karşılıklı uzlaşmaya dayalı ikili ticaret anlaşmaları yoluyla gerçekleştirilebilirdi. Hükümet, Gümrük Ateşkesi'ni güçlendirmek amacıyla gümrük vergilerinde ancak "cüz'i" bir indirimi destekleyebilirdi. Zira tüm dünya genelinde uygulanacak büyük orandaki bir tarife indirimi, bütçe gelirinin önemli bir kısmı gümrük vergilerine dayanan Türkiye gibi ülkeleri zor durumda bırakacaktı. Bu görüşü konferans sırasında Japonya heyeti de daha önce dile getirmişti. Tüm bunların yanı sıra Türkiye, tarife meselesinin konferansta konuşulan diğer konulardan ayrı tutulamayacağı görüşündeydi. Dünya genelinde maliye ve para meselelerinde bir istikrar sağlanmaksızın gümrük vergilerinin düşürülmesi anlamsız bir hamle olacaktı. Sami Bey'e göre, Türkiye'de hükümetin gümrük siyaseti dört amaca hizmet ediyordu ve sonraki yıllarda da bu politika değişmeyecekti: tarım sektörünün himaye edilmesi, yerli sanayinin korunması, bütçe gelirinin artırılması ve dış borçların ödenmesinin kolaylaştırılması. Bu noktada hükümete göre, ülkenin kendi tarımsal ürünlerine dayanan ve ülkenin temel ihtiyaç maddelerini üreten sanayilerin kurulması ve dışarıya karşı korunması, aşırı milliyetçilik olarak tasvir edilemezdi. Türkiye heyeti bu hususta, mevzubahis olan sanayi kuruluşlarının ihracata yönelik olmadığını ve iç piyasanın ihtiyaçlarına hizmet ettiğini de özellikle belirtiyordu. Ayrıca Türkiye gibi "iktisadî ve içtimaî tekâmül halinde" olan ülkeler, gelişmeye devam edebilmeleri için ithalata ihtiyaç duyuyorlardı. Dolayısıyla otarşi fikri, hükümetin dış ticaret politikalarının şekillenmesinde hiçbir şekilde etkili değildi (Cumhuriyet, 11 Temmuz 1933).

Türkiye heyetinin bu açıklamaları üzerine, 30 Haziran 1933 tarihli toplantıda Almanya temsilciliği Türkiye'nin sanayileşme politikasına yönelik bazı eleştiriler yöneltti (League of Nations, 1933, 19: 132-133). Daha önce Türkiye delegasyonu tarafından konferansta yapılan sunumlarda, ülkenin temel ihtiyaçlarının karşılanması hususunda Türkiye'nin -tam bir otarşiyi amaçlamaksızın- ham madde işleyen sanayi kuruluşları tesis ettiği açıklanmıştı (Tekeli ve İlkin, 2009: 318). Yeni fabrikaların tesis edilmesi ile ekonominin dengelenmesi ve ülkedeki iş imkanlarının artırılması da amaçlanıyordu. Fakat Almanya heyetinden M. Posse'nin Türkiye'nin bu görüşlerine karşı yaklaşımı olumsuzdu. Konuya ilişkin olarak konferansın toplantı tutanaklarında "M. Posse'nin görüşüne göre böyle bir eylem felaket olurdu; sanayileşmiş devletler ihracat ticaretinde rekabeti düzenlemek için anlaşmalar yapana kadar tatmin edici bir anlaşmaya varılamazdı" ifadeleri yer alıyordu (League of Nations, 1933, 19: 133). Diğer yandan konferansı takip etmek üzere Londra'da bulunan ve gelişmeleri Türkiye'ye yazdığı

mektuplarla ileten Falih Rıfki Bey (Atay), Posse'nin "Türkiye'nin iktisadi inkişafının seyrine uyararak bazı ziraî mahsullerini işleyecek sanayi yapması ve himaye etmesi, dünya buhranını şiddetlendirecek bir felakettir" ifadelerini kullandığını yazıyordu. Falih Rıfki, Almanya delegesinin "böyle memleketlere karşı sanayi memleketlerinin ihracat rekabetini keserek harekete geçmeleri lüzumunu" hatırlattığını da belirtiyordu (Atay, 2019: 39). Almanya delegasyonunun bu çıkışı üzerine 3 Temmuz 1933 tarihli toplantıda Türkiye'nin Londra Elçisi Münir Bey söz aldı (League of Nations, 1933, 21: 138). Münir Bey, öncelikle M. Posse'nin açıklamalarının sanayi ülkeleri arasında bir cephe kurulmasını hedefler bir nitelikte olduğunu söyledi ve bu noktada konferansın var oluş nedeninin katılımcı devletler arasında ortak bir anlaşmaya varmak olduğunu hatırlattı (Cumhuriyet, 5 Temmuz 1933). Sonrasında ise, ekonomik bağımsızlığın en az siyasi bağımsızlık kadar önem arz ettiğini ve uluslararası iktisadi ilişkilerin yalnızca karşılıklı saygı temeli üzerinde gelişebileceğini belirtti. Ayrıca Münir Bey'e göre, diğer tarım ülkeleri Almanya'nın bu söylemlerinden etkilenmeden kendi politikalarını izlemeye devam etmeliydiler. Bunun üzerine Almanya temsilcilerinden Sarrow, sanayileşmiş devletlerin tarım ülkelerine karşı bir cephe teşkil etmelerini önermediklerini söyledi (Tekeli ve İlkin, 2009: 318).

Türkiye ve Almanya heyetleri arasındaki tartışma sonrasında, çalışmanın bir önceki bölümünde değinildiği üzere, 7 Temmuz 1933 tarihinde Londra Konferansı'nın devamına dair bir oylama yapıldı ve oy çokluğuyla çalışmaların kaldığı yerden devam etmesi kararlaştırıldı. Ancak 7 Temmuz sonrasındaki süreçte devletlerin genel politikalarında kayda değer bir değişiklik olmadı. 14 Temmuz'da yapılan toplantıda, merkez bankaları arasında uluslararası iş birliğinin devam etmesi kararlaştırıldı. 20 Temmuz tarihli toplantıda da yine aynı karar tekrarlandı ve ülkeler arasındaki altın alışverişinin kolaylaştırılması için çaba gösterilmesi gerektiği ifade edildi (Emiroğlu, 1933: 30-31). Bu gelişmelerin ardından 27 Temmuz tarihinde konferansın çalışmalarına ara vermesi kararlaştırıldı. Fakat daha sonra konferans tekrar bir araya gelmedi. Böylece 12 Haziran 1933'te başlamış olan Londra Para ve İktisat Konferansı 27 Temmuz 1933'te sona ermiş oldu (İlkin ve Tekeli, 2009: 316). Londra Para ve İktisat Konferansı sonunda, konferanstaki tartışma konularına yönelik benimsedikleri görüşler açısından dört farklı ülke grubu ortaya çıktı. Bunlardan birincisi, Batı yarımküre ülkeleri, ABD'nin politikalarını izlediler. İkinci grup, Büyük Britanya ve onu takip eden imparatorluk ülkeleri ile Japonya'dan meydana geliyordu. Üçüncü grup, Fransa'nın öncülüğünde Altın Bloku'nda birleşti. Dördüncü

grup ise, birbirleriyle iş birliği içerisinde olmayan çeşitli devletlerden oluşuyordu. Dördüncü gruptaki ülkelerin öne çıkan özellikleri; dış borçlarının yüksek olması, 1929 Krizi'nin neden olduğu ihracatta yaşanan çöküşten derin bir şekilde etkilenmeleri, dış ticaretlerine kısıtlama getirmeleri ve kalkınmaları için dış yardıma ihtiyaç duymalarıydı. Bu dört grubun dışında ise Almanya ve SSCB bulunuyordu. Her iki devlet de siyasi açıdan izole durumdaydılar ve iç ekonomik sorunlarla meşgulydüler. Özellikle Almanya, yüksek işsizlik ve dış borç ile baş etmek zorundaydı. Uluslararası bir yardımın da söz konusu olmadığı Almanlar ve Sovyetler için geriye tek seçenek ekonomide aşırı milliyetçilik, bir başka deyişle iç kapanma ve korumacılık kalıyordu (Moore, 1971: 199-200). Bu noktada Türkiye'nin, dördüncü gruba dahil olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Türkiye ekonomisi, çalışmada ele alındığı üzere 1920'li ve 1930'lu yıllar itibarıyla yukarıda dördüncü grup ülkeler için sayılan özellikleri taşıyordu.

Konferans sonu itibarıyla, para politikalarında herhangi bir uzlaşma sağlanamadı ancak gümrük duvarlarına yönelik bir Gümrük Ateşkesi imzalandı. Fakat Gümrük Ateşkesi uzun ömürlü olmadı. Konferanstan kısa bir süre sonra ABD'de bazı tarımsal ve endüstriyel ürünlerde oranlar yükseltildi ve bunun üzerine Fransa öncülüğündeki Altın Bloku ülkeleri de ateşkesten ayrıldılar. Ardından 7 Kasım 1933 tarihinde Büyük Britanya ve onunla birlikte Kanada gibi kraliyet ülkeleri de Gümrük Ateşkesi'ni feshedince anlaşmanın fiili bir karşılığı kalmadı (Moore, 1971: 238). Konferanstan yaklaşık bir yıl sonra, Türkiye de 30 Mayıs 1934 tarihinde aldığı kararla ateşkesi feshetti. Hükümet buna gerekçe olarak, birçok imzacı devletin ateşkesi feshetmiş olmasını ve gelecekte devletin gümrük tarifelerine yönelik yapabileceği değişikliklere bir engel teşkil etmesini gösterdi (BCA, 30.18.1.2.45.38.19). Böylece 1933 yılının haziran ve temmuz aylarında toplanan Londra Para ve İktisat Konferansı, sadece para politikalarında değil, görünürde bir anlaşmaya varılmış olan gümrük duvarları meselesinde de kalıcı çözümler üretememiş oldu. Artık uluslararası ekonomide devletler, 1929-1930 yıllarından beri olduğu gibi birbirlerinden bağımsız iktisat politikaları izlemeye devam edecekler ve kendi iç piyasalarına odaklanacaklardı. Küresel ekonomideki merkez ve çevre veya bir başka deyişle sanayi ve tarım ülkeleri arasındaki iş bölümü dengesinde, Birinci Dünya Savaşı ile başlayan ve 1929 Krizi ile hızlanan değişim süreci, 1933 Londra Konferansı ile resmiyete dökülmüştü. Dünya ekonomisi artık yeni bir döneme girmişti.

### Sonuç

Çalışma sonucunda elde edilen bulguların başında, sanayi ve tarım ülkeleri arasındaki ekonomik dengede Birinci Dünya Savaşı ve 1929 Krizi ile başlayan değişimin, Londra Para ve İktisat Konferansı'nda artık gün yüzüne çıkmış olması gelmektedir. Bu değişim, kendisini tarım ülkelerinin sınai üretime, sanayi ülkelerinin ise tarımsal üretime yönelmeleri ve dünya geneline yayılan ekonomik milliyetçilik ile gösteriyordu. Londra Konferansı'nın başlıca toplanma amacı, 1929 Krizi ile dengesi alt üst olan küresel ekonominin, devletler arasında uzlaşma sağlanarak yeniden canlandırılmasıydı. Fakat konferans süreci göz önünde bulundurulduğunda, ABD ve Fransa arasında özellikle para politikalarına dair derin bir görüş ayrılığının yaşandığı görülmektedir. ABD, katı bir şekilde devalüasyondan ve ucuz para politikalarından yana bir tavır sergilerken, Fransa ise devalüasyona karşı kararlı bir tutum içerisindeydi. Büyük Britanya ise her iki uca temkinli yaklaşmakla beraber, konferanstan önce 1931 yılında devalüasyon kararı almış ve Fransa'nın savunuculuğunu yaptığı altın standardı sisteminden ayrılmıştı. Dolayısıyla Britanya da ucuz para politikasından yanaydı.

Bu makale çalışmasının ortaya koyduğu üzere, konferans boyunca devletlerin görüşlerinde bir değişiklik olmadığı, dahası fikir ayrılıklarının derinleştiği anlaşılmaktadır. Zira konferans esnasında ABD Başkanı Roosevelt'in para birimlerinin istikrarına karşı yaptığı konuşma ve bu konuda uzlaşma yolunu kapatması üzerine Fransa öncülüğündeki çeşitli Avrupa devletlerinin katıldığı bir Altın Bloku kurulmuştu. Bu olaydan sonra konferansın seyrini değiştirecek nitelikte önemli bir gelişme yaşanmamış, toplantılar fiilen bitme noktasına gelmişti. Konferansın bir başka tartışma konusu olan gümrük duvarları meselesinde ise, her ne kadar konferansın ilk gününde bir Gümrük Ateşkesi ilan edilmişse de birçok katılımcı devlet konferanstan sonra ateşkesten ayrılmıştı. Bu noktada belirtmekte fayda var ki, Gümrük Ateşkesi Haziran 1933 gibi oldukça geç bir tarihte imzalanmıştı. Bu tarihe kadar Türkiye de dahil birçok devlet gümrük duvarlarını arzu ettikleri seviyeye yükseltmiş bulunuyorlardı. Dolayısıyla Londra Konferansı'nın sadece para politikalarında değil, gümrük tarifeleri meselesinde de başarısızlığa uğradığını söylemek yanlış olmayacaktır. Konferansın hem para hem de gümrük meselelerinde istenen sonuçları vermemesinin arka planında devletler arasındaki uzlaşmazlıklar bulunmaktadır. Bu uzlaşmazlıkların çözülememesinde, dünya ekonomisinde bir "lider devlet" eksikliğinin rol oynadığı söylenebilir. Lider devlet olmaya aday ülkelere Büyük Britanya ve Fransa, Birinci Dünya Savaşı'nın

getirdiği yıkım ve iç meseleleriyle mücadele ederlerken, ABD ise siyasi ve iktisadi açılardan içe kapanma eğilimindeydi. Diğer yandan, konferansın 1933'ün yaz ayları gibi geç bir tarihte toplanmış olmasının da sorunların çözülememesinde etkili olduğu değerlendirilmesi yapılabilir. Zira Büyük Buhran'ın başlangıcından konferansın toplanma tarihine kadar geçen yaklaşık 3,5 yıllık sürede devletler ekonomik krize karşı birbirlerinden bağımsız bir şekilde, farklı yaklaşımlarla mücadele etmişlerdi. 1933 yılı itibariyle artık bu politikalar geri dönölmez bir noktaya gelmişti. Ayrıca konferanstaki gelişmelere bakıldığında hükümetlerin iktisat politikalarını değiştirmeye karşı son derece isteksiz oldukları da anlaşılmaktadır.

Çalışma ile ulaşılan bir başka sonuç da 1933 yılına gelindiğinde uluslararası konjonktürde, Türkiye gibi ekonomisi tarıma dayalı ve endüstriyel ürünlerde dışa bağımlı çevre ülkelerin, sanayileşmeye yönelik bağımsız iktisat politikaları izlemelerine uygun bir zemin oluştuğu yönündedir. Bu noktada 1933 Londra Para ve İktisat Konferansı'nda yaşanan gelişmeler bu görüşü doğrulamaktadır. Yukarıda ele alındığı üzere büyük devletler arasında iktisat politikalarına dair derin görüş ayrılıkları mevcuttu ve bu durum konferans sonunda da değişmemişti. Dolayısıyla merkezdeki büyük devletler, küresel ekonomiye yönelik ortak bir politika belirlenmesini ve bunun çevredeki ülkelere empoze edilmesini sağlayacak bir iş birliğinden uzaktılar. Bu da Türkiye gibi, tarım ekonomisinden sanayi ekonomisine geçmek isteyen ve bunu gerçekleştirebilmek için bağımsız iktisat politikaları izlemek mecburiyetinde olan çevre ülkelerin lehine bir ortam hazırlıyordu. Bunun getirdiği avantajla konferanstaki Türkiye heyeti, hükümetin benimsediği gümrük duvarlarının yükseltilmesi ve para biriminin değerinin korunması politikalarının gerekçelerini açıklamıştı. Gümrük duvarlarının yükseltilmesinde, yerli sanayinin korunması ve böylece yurt içinde istihdamın artırılması amaçlanıyordu. Para politikalarında ise Türk lirasının değerinin yabancı para birimlerine karşı korunmasına son derece özen gösteriliyordu. Bunda, Cumhuriyet kadrolarının Osmanlı Devleti'nin son döneminde yaşanan enflasyona canlı bir şekilde tanıklık etmiş olmaları önemli pay sahibiydi. Ayrıca Türk lirasının değer kaybetmesi engellenerek, Osmanlı döneminden kalan dış borç yükünün daha da ağırlaşmaması hedefleniyordu. Dolayısıyla Türkiye devalüasyona başvurmamıştı. Bu noktada görölmektedir ki, Türkiye'nin izlediği para politikaları, ABD ve Büyük Britanya'nın devalüasyondan yana ekonomi siyasetinden ayrılıyor ve Fransa'nın ulusal para birimlerinin istikrarından yana görüşü ile örtüşüyordu. Diğer yandan Türkiye, gümrük duvarlarında her ne kadar korumacı bir politika izlese de hükümet bu konuda karşılıklılık esasına dayanmak üzere

uluslararası iş birliğine açıktı. Son olarak, Türkiye'nin konferans boyunca sergilediği tutum, bir taraftan hükümetin bağımsız iktisat politikaları izlemedeki kararlılığını, diğer yandan ise kendisini dışarıya karşı izole etmek gibi bir arzusunun olmadığını göstermektedir.

### KAYNAKÇA

#### Devlet Arşivleri

- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), *Londra Konferansı'nda Çeşitli Devletlerin İleri Sürdükleri Tezlerin Özetleri* (30.10.0.0.228.534.19).
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), *Londra'da Toplanacak Dünya İktisat ve Para Konferansı'na Katılmanız Hakkında Kararname* (30.18.01.02.32.79.6).
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), *Londra'da Toplanacak Milletlerarası İktisat Konferansı'na Bolu Milletvekili Falih Rifkî'nin Müşavir Olarak Katılması* (30.18.1.1.2.37.42.4).
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), *Londra'da Toplanacak Olan Milletlerarası İktisat Konferansı'na Hariciye Vekili Dr. Tevfik Rüştü'nün Başkanlığında Gidecek Heyet Üyelerine Harcırah ve Siyasi Pasaport Verilmesi* (30.18.1.2.37.41.12).
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), *Londra'da Toplanan Para ve İktisat Konferansı'na Katılan Devletler Arasında Yapılan, Gümrük Mütarekesi'nin Feshi* (30.18.1.2.45.38.19).
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), *Londra Para ve İktisat Konferansı'na Katılan Murahhaslarımıza Türkiye'nin de Gümrük Mütarekesine Katılmasını Teklif Ettiği ve Bununun Da Kabul Edildiği* (30.10.0.0.229.538.7).
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi (BCA), *Londra Para ve İktisat Konferansı'nda, Baş Delegemiz Tevfik Rüştü'nün Yaptığı Konuşma* (30.10.0.0.229.538.8).

#### Sürelî Yayınlar

- (1933, 18 Haziran), "Küçük Devletler Sızlanıyorlar: İktisat Konferansına Büyüklerin Tahakküm Ettiğinden Şikâyet Ediliyor", *Cumhuriyet*.
- (1933, 2 Temmuz), "Londrada İşler Karışıyor: Beş Devletin Amerika'ya Yaptıkları Teklif", *Cumhuriyet*.

- (1933, 5 Temmuz), “Konferansta Faaliyet Durdu: Murahhasımız Münir Bey, Alman Heyetinin Mütaleasına Cevap Vererek Bu Heyetin Beyanatını Protesto Etti”, *Cumhuriyet*.
- (1933, 11 Temmuz), “Gümrük Tarifelerinde Tezimiz: İktisat Konferansında Heyetimiz Noktai Nazarını Etraflı Surette İzah Etti” *Cumhuriyet*.
- League of Nations (1933), *Journal of the Monetary and Economic Conference*, 6.
- League of Nations (1933), *Journal of the Monetary and Economic Conference*, 12.
- League of Nations (1933), *Journal of the Monetary and Economic Conference*, 18.
- League of Nations (1933), *Journal of the Monetary and Economic Conference*, 19.
- League of Nations (1933), *Journal of the Monetary and Economic Conference*, 21.
- League of Nations (1933), *Journal of the Monetary and Economic Conference*, 25.
- League of Nations (1933), *Journal of the Monetary and Economic Conference*, 39.

#### Araştırma Eserler

- ATALAY, Lemi (2017), “Bürokrat, Akademisyen, Siyasetçi Kimliğiyle Cezmi Erçin ve Ekonomik Görüşleri”. Yay. Haz. Erdem ÜNLEN, *Türkiye Cumhuriyeti'nin Ekonomik ve Sosyal Tarihi Uluslararası Sempozyumu*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 1197-1220.
- ATAY, Falih Rıfki (2019), *Londra Konferansı Mektupları*, Pozitif Yayınevi, İstanbul.
- BEREND, Ivan T. (2020), *20. Yüzyıl Avrupa İktisat Tarihi*, Çev. Serpil ÇAĞLAYAN, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- BORATAV, Korkut (2019), *Türkiye İktisat Tarihi: 1908-2015*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- CEMAL ZİYA BEY (1933), “Dünya İktisat Konferansı Hazırlık Komisyonunda İktisat Vakâleti Namına Şirketler ve Sigortalar Müdürü Cemal Ziya Bey Tarafından Dünya Buhranı Ve İktisadî Ve Nakdî Vaziyetimiz Hakkında Yapılan İzah” Haz. T.C. Hariciye Vekâleti, *Dünya Para ve İktisat Konferansı İhzarî Komisyonunda Muhtelif Vekâletler Delegationları Tarafından İktisadî Vaziyet Hakkında Yapılan Tahliller ve Vaşington Mükâlemeleri Etrafında Düşüncelerimizi Muhtevi Muhtıra*, Hariciye Vekâleti Matbaası, Ankara, 7-15.
- CEZMİ BEY (1933), Dünya İktisadi Konferansına Hazırlık Komisyonunda Maliye Vakâleti Namına Varidat Umum Müdürü Cezmi Bey Tarafından Para Politikası Hakkında Yapılan İptidaî İzah. T.C. Hariciye Vekâleti, *Dünya Para ve İktisat Konferansı İhzarî Komisyonunda Muhtelif Vekâletler Delegationları Tarafından İktisadî Vaziyet Hakkında Yapılan Tahliller ve*

*Vaşington Mükâlemeleri Etrafında Düşüncelerimizi Muhtevi Muhtıra*, Hariciye Vekâleti Matbaası, Ankara, 1-6.

- EDWARDS, Sebastian (2017), “The London Monetary and Economic Conference of 1933 and the End of the Great Depression”, *Open Economies Review*, 28.3, 431-459.
- EICHENGREEN, Barry (2008), *Globalizing Capital: A History of the International Monetary System*, Princeton University Press.
- EMİROĞLU, Cezmi (1933), *Londra Para ve İktisat Konferansı*, Damga Matbaası.
- ERDAL, İbrahim (2021), *Türkiye Sanayi ve Maadin Bankası: Cumhuriyetin Milli Burjuva Oluşturma Girişimi*, İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul.
- GALBRAITH, John Kenneth (2009), *Büyük Kriz 1929*, Çev. Elif Nihan AKBAŞ, Pegasus Yayınları, İstanbul.
- GÖZCÜ, Alev (2013), *1929 Dünya Ekonomik Buhranı ve Türkiye*, Libra Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul.
- IŞIK, Nihat ve DUMAN, Erhan (2012), “Reel ve Finansal Göstergeler Açısından 1929 Dünya Ekonomik Buhranı ve 2008 Küresel Krizi: Karşılaştırmalı Bir Analiz”, *Manisa Celal Bayar Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Yönetim ve Ekonomi Dergisi*, 19.2, 239-260.
- İktisat Terimleri Çalışma Grubu (2011), *İktisat Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- KAZGAN, Gülten (2005), *Türkiye Ekonomisinde Krizler (1929-2001): “Ekonomi politik açısından bir irdeleme”*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- MOORE, James Ray (1971), *A History of the World Economic Conference London*, Doktora Tezi, State University of New York, New York.
- MORRISON, Rodney J. (1993), “The London Monetary and Economic Conference of 1933: A Public Goods Analysis”, *The American Journal of Economics and Sociology*, 52.3, 307-321.
- NÉRÉ, Jacques (1980), *1929 Krizi*, Çev. Vamık TOPRAK, Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları, Ankara.
- ORAN, Baskın (2018), *Merkez, Çevre, Yarı-Çevre Kavramları*. Baskın ORAN (Ed.). *Türk Dış Politikası: Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar (Cilt 1: 1919-1980)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 36.
- PAMUK, Şevket (2017), *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.



- POTTER, W. I. (1933), “The World Economic Conference”, *The Australian Quarterly*, 5.18, 33–46.
- SAMUEL, Herbert (1933), “The World Economic Conference”, *International Affairs*, 12.4, 439–459.
- TEKELİ, İlhan ve İLKİN, Selim (2009), *Uygulamaya Geçerken Türkiye’de Devletçiliğin Oluşumu*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- TEZEL, Yahya Sezai (2015), *Cumhuriyet Dönemi’nin İktisadi Tarihi (1923-1950)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- VARLIK, Bülent (1981), “Ahmet Hamdi Başar’da Buğday Meselesi”, *Ekonomik Yaklaşım Dergisi*, 2.6, 85-105.

#### **İnternet Kaynakları**

- United Nations Statistics Division (1962), *International Trade Statistics 1900-1960*.  
Erişim Adresi: <https://unstats.un.org/unsd/trade/imts/Historical%20data%201900-1960.pdf>

## OSMANLI CAMİLERİNİN MİHRAPLARINDA YER ALAN TEKFUR SARAYI ÇİNİ ÖRNEKLERİ\*

*Examples of Tekfur Palace Tiles in the Mihraps of Ottoman Mosques*

**Dilek ÇAKIR\*\***

**ÖZ:** Dini yapılarda iç mekânın en önemli elemanı olan mihraplar, cami ve mescitlerde namaz sırasında dönülecek kible yönünü gösteren hücreye denilmektedir. Mihraplar, yapıldıkları dönem ve bölgesel özellikler dikkate alındığında malzeme, form, teknik ve süsleme özellikleri açısından farklılık göstermektedirler. Özellikle İslam mimarisinde mihrap ve mihrap duvarını süslemek bir gelenektir ve süsleme elemanı olarak taş, alçı, çini, tuğla ve ahşap gibi farklı malzemeleri görmek mümkündür. Önemli bir geçmişe sahip olan çini bezemenin mihraplar üzerindeki uygulamaları oldukça eskiye dayanmakta, çinili mihraplarda farklı teknik ve kompozisyonların kullanıldığı örnekler karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı mimarisinde İznik ve Kütahya üretimi sıralı tekniğinde çinilerin çok fazla kullanıldığı görülmektedir. Özellikle mihrapların bezemesinde bu çinilerin 16. yüzyıldan itibaren daha çok tercih edildiği, 17. yüzyılda da benzer uygulamaların devam etmekte olduğunu anlaşılmaktadır. 18. yüzyıla gelindiğinde ise Tekfur Sarayı atölyesinde üretilen sıralı tekniğindeki çinilerin mihraplar üzerindeki örneklerine rastlanmaktadır. Lale Devri olarak bilinen 18. yüzyılda, Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, İznik çiniciliğini yeniden canlandırmak istemiş ve İstanbul'da Eyüp semti yönündeki eski Bizans yapısı olan Blakhernai Sarayı kompleksinin bir parçası durumundaki Tekfur Sarayı'nın yakınında bir çini atölyesi kurduymaya karar vermiştir. Fermanlardan çini imalatı için İznik kadısından atölyede çalışmak üzere çini ustaları, malzeme ve fırınların planlarının gönderilmesini istediği anlaşılmaktadır. Yapılan çalışmalarda, Tekfur Sarayı çini atölyesi hakkında bilgiler verilmiş, çinilerin teknik, motif ve kompozisyon özellikleri genel hatlarıyla ele alınmıştır. Osmanlı camilerinin mihraplarında görülen Tekfur Sarayı imalatı çiniler üzerine derinlemesine bir araştırma yapılmamıştır. Amacımız, Tekfur Sarayı üretimi çinilerin, mihraplar üzerindeki yerleşim düzenleri ile renk, motif ve kompozisyon özelliklerini inceleyip değerlendirmektir.

\* Bu makale, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Zekiye UYSAL Danışmanlığında hazırlanmakta olan "Osmanlı Camilerinde Çinili Mihraplar" başlıklı doktora tezinden oluşturulmuştur.

\*\* Doktora Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Çanakkale, dilekckr17@gmail.com, ORCID: 0009-0006-6548-2604.



**Anahtar Kelimeler:** Tekfur Sarayı Çinileri, Çini, Mihrap, Osmanlı, 18. Yüzyıl

**ABSTRACT:** Mihrabs, which are the most important elements of the interior of religious buildings, are called cells that show the direction of qibla to turn during prayer in mosques and masjids. Mihrabs differ in terms of materials, forms, techniques and ornamental features, considering the period in which they were built and regional characteristics. Especially in Islamic architecture, it is a tradition to decorate the mihrab and the mihrab wall, and it is possible to see different materials such as stone, plaster, tile, brick and wood as decoration elements. The applications of tile decoration on altars, which has an important history, go back to ancient times, and we see examples where different techniques and compositions are used on tiled altars. It is seen that tiles in the underglaze technique produced in Iznik and Kütahya were used extensively in Ottoman architecture. It is understood that these tiles have been preferred especially in the decoration of mihrabs since the 16th century, and similar practices continued in the 17th century. In the 18th century, examples of underglaze tiles produced in the Tekfur Palace workshop can be seen on mihrabs. In the 18th century, known as the Tulip Era, Grand Vizier Nevşehirli Damat İbrahim Pasha wanted to revive Iznik tile making and decided to establish a tile workshop near Tekfur Palace, which is a part of the Blakhernai Palace complex, an old Byzantine structure in the Eyüp district of Istanbul. It is understood from the edicts that the Iznik judge requested the tile masters, materials and plans of the kilns to be sent to work in the workshop for tile production. In the studies, information was given about the Tekfur Palace tile workshop, and the technical, motif and composition features of the tiles were discussed in general terms. No in-depth research has been conducted on the Tekfur Palace-made tiles seen on the mihrabs of Ottoman mosques. Our aim is to examine and evaluate the layout of the tiles produced in Tekfur Palace on the mihrabs and their color, motif and composition features.

**Keywords:** Tekfur Palace Tiles, Tile, Mihrap, Ottoman, 18th Century

**Cite as / Atf:** ÇAKIR, D. (2024). Osmanlı Camilerinin Mihraplarında Yer Alan Tekfur Sarayı Çini Örnekleri. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 14(27), 243-279. <https://doi.org/10.33207/trkede.1355165>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Taraflı Kör Hakemlik
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.

<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

### Giriş

Dini yapılarda iç mekânın en önemli elemanı olan mihraplar, cami, mescit ve namazgahlarda, namaz sırasında dönülecek yönü yani kible istikametini gösteren, namaz kılarken cemaatin önünde duran imama ayrılmış olan hücreye denilmektedir (Arseven, 1966: 1247; Bakırer, 1976: XXVII).

Mihrapların yapıldıkları dönem ve bölgesel özellikler dikkate alındığında malzeme, form, teknik ve süsleme özellikleri açısından farklı uygulamalarının olduğu görülmektedir. Özellikle İslam mimarisinde mihrap ve mihrap duvarını süsleme elemanlarıyla bezemek bir gelenektir (Yenişehirlioğlu, 1982: 30). Mihraplarda süsleme elemanı olarak taş, alçı, çini, tuğla ve ahşap malzemeler kullanılmıştır.

Yüzeyleri genellikle zengin süslemelerle kaplı olan mihraplarda çini bezemenin de farklı teknik ve kompozisyonlarda yapılmış örnekleri karşımıza çıkmaktadır.

Türk süsleme sanatlarında mimariye renk katan çininin çok eski tarihlerde kullanıldığı bilinmektedir. Çininin mihraplardaki en erken örneğine ise Kayrevan Seydi Ukbâ Cami'nin 9. yüzyıla tarihlenen mihrabındaki lüster tekniğinde çinilerde rastlanmaktadır (Diez, 1960: 298; Bakırer, 1976: 4-24; Creswell, 1989: 324-325; Arık, 2007: 28). Bütünüyle lüster çinilerle kaplı mihraplar 13. yüzyılda İran'da yapılmıştır (Bakırer, 1976: 4-5).

Anadolu çini sanatında, özellikle 13. yüzyılda Selçukluların bulduğu çini mozaik tekniği mihraplarda yoğun olarak uygulanmıştır (Öney, 1976: 27-32; Aslanapa, 1984: 318; Yetkin, 1986: 193). Erken Osmanlı dönemi mimarisinde, 15. yüzyıldan 16. yüzyıl ortalarına kadar renkli sır (Cuerda Seca) tekniğinde çiniler görülmeye başlanır ve bu teknik mihraplarda da karşımıza çıkmaktadır (Öney, 1976: 64-65). Ancak Klasik Osmanlı yapılarında, özellikle 16. yüzyıldan itibaren eserlerde çok fazla kullanılan çiniler sıraltı tekniğindeki örneklerdir (Öney, 1976: 66-70; Turan Bakır, 2007: 294-297; Demirsar Arlı ve Altun, 2008: 23-27). İznik ve Kütahya atölyelerinde üretilen sıraltı tekniğinde çinilerin mihraplarda çok fazla örneği bulunmaktadır. 18. yüzyıla gelindiğinde ise Tekfur Sarayı atölyesinde üretilen sıraltı tekniğinde çiniler karşımıza çıkmakta ve bu çinilerin mihraplar üzerinde de farklı örneklerine rastlanmaktadır.

Dini ve sivil yapıların süslemesinde önemli bir yer tutan çini bezemenin, mihrapların tamamının veya bir bölümünün bezemesinde de tercih edildiği görülmektedir. Bunun sebebi, mihrabı süsleme geleneğinin yanı sıra çini malzemenin süslemeye uygun olması ve bu dönemde bezeme elemanı olarak yoğun kullanılmasından kaynaklı da olabilir.

Mihraplar hünkâra veya cemaate yakın olan herkesin görebileceği alanlardır. Bu yüzden çinilerin genellikle bu özel alanlara uygun olarak tasarlandığı görülür. Bu sebeple Tekfur Sarayı çinilerinin de motif ve kompozisyonlarındaki karakteristik özellikleri anlamak için mihraplar üzerindeki örnekleri önem arz etmektedir.

Tekfur Sarayı üretimi çinilerle ilgili yapılan çalışmalarda (Öney, 1976; Sönmez, 1997; Yenişehirlioğlu, 2007; Sönmez, 2008; Theunissen, 2023), genellikle Tekfur Sarayı çini atölyesi hakkında bilgiler verilmiş ve çinilerin teknik özellikleri üzerinde durulmuştur. Yapılarda görülen çinilerin renk,

motif ve kompozisyon özellikleri genel hatlarıyla ele alınmıştır. Osmanlı camilerindeki mihraplarda görülen Tekfur Sarayı çinileri üzerine derinlemesine bir araştırma yapılmamıştır.

Çalışmamızda sadece Osmanlı camilerinin mihraplarında görülen Tekfur Sarayı atölyesi imalatı çiniler üzerinde durulacaktır. Bu özelliklere sahip altı cami tespit edilmiştir. Bu yapılar, İstanbul Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii, İstanbul Ferruh Kethüda Camii, İstanbul Üsküdar Yeni Valide Camii, İstanbul Kandilli Camii, İstanbul Topkapı Sarayı Ağalar Camii (Yeni Kütüphane) ve Mısır Fakahani Camii'dir. Çiniler bazı yapılarda mihrapların çevresine, niş, kavsara, köşelik ve sütunce gibi birçok bölümüne, bazı yapılarda ise sadece bir bölümüne uygulanmıştır. Amacımız, Tekfur Sarayı üretimi çinilerin, mihraplar üzerindeki yerleşim düzenleri ile renk, motif ve kompozisyon özelliklerini inceleyip değerlendirmektir.

#### **Tekfur Sarayı Çini Atölyesi**

Lale Devri olarak bilinen 18. yüzyılda, Sultan III. Ahmed'in sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa İznik çiniciliğini yeniden canlandırmak istemiş ve İstanbul'da surların Eyüp semti yönündeki eski Bizans yapısı olan Blakhernai Sarayı kompleksinin bir parçası durumundaki Tekfur Sarayı'nın yakınında bir çini atölyesi kurdurmaya karar vermiştir (Öney, 1976: 71; Eyice, 1994: 233-234; Sönmez, 1997: 215,218; Yenişehirlioğlu, 2007: 251; Sönmez, 2008: 37,39; Theunissen, 2023: 4). Tekfur Sarayı çini imalatı ile ilgili kaynaklardan, Sultan'ın 1718 yılında İznik kadısına gönderdiği fermanla buradan atölyede çalışmak üzere çini ustaları, malzeme ve fırınların planlarının gönderilmesini istediği anlaşılmaktadır (Ahmet Refik, 1932: 48-49; Öney, 1976: 71; Atasoy ve Raby, 1989: 288; Sönmez, 1997: 215; Yenişehirlioğlu, 2007: 351; Sönmez, 2008: 39). Tekfur Sarayı'nda yapılan kazılarda atölye, fırın ve fırın malzemeleri, çiniler ile seramikler, lüleler, cam, porselen ve madeni parçalar gibi farklı ürünler ele geçirilmiştir (Yenişehirlioğlu, 2003: 329-344).

Tekfur Sarayı çini atölyesi aslında bir zorunluluk olarak kurulmuştur. Bunun sebebi, 18. yüzyılın başlarında İznik atölyelerindeki çini üretiminde bir düşüş başlaması hatta üretimin durma noktasına gelmesidir. Böylece kurulan Tekfur Sarayı atölyelerinde geleneksel İznik çinileri türünde imalat yapılması amaçlanmıştır (Sönmez, 1997: 216; Yenişehirlioğlu, 2007: 351; Sönmez, 2008: 37). 18. yüzyılda kurulan bu atölyenin yeri olarak Damat İbrahim Paşa'nın Tekfur Sarayı'nı seçmesi tesadüf değildir. Kaynaklara göre, sarayın altında bir sarnıç olduğu bu sebeple burada suya rahatlıkla ulaşıldığı ifade edilir. Ancak bu su kaynağının sarayın hangi bölümüne denk geldiği

belli değildir. Ayrıca yapının dışında günümüze ulaşamayan bir kuyunun bulunduğu ve 15. yüzyılda burada bir kâşi atölyesinin yer aldığından bahsedilmekte, bu durumun kurulacak yeni atölye için kolaylık sağlamış olduğu belirtilmektedir (Necipoğlu, 1990: 139; Yenişehirlioğlu, 2007: 352).

Tekfur Sarayı çini atölyelerinde ilk üretimin ne zaman başladığı kesin olarak bilinmemektedir. Ancak en erken örnek olarak İstanbul Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii'ne eklenen 1725 tarihli çini ve yanındaki İznikli Osman bin Ahmed isminin yer aldığı Kâbe tasvirli çini pano gösterilmektedir (Öney, 1976: 71; Sönmez, 1987: 32; Sönmez, 1997: 219-220; Yenişehirlioğlu, 2007: 351; Sönmez, 2008: 39; Theunissen, 2023: 58). Tekfur Sarayı atölyesindeki çini imalatının 18. yüzyılın ortalarına kadar devam ettiği düşünülmektedir (Yenişehirlioğlu, 2007: 351). Üretimin kısa süreli olmasında, atölyelerde kullanılan temel malzemenin İstanbul dışından sağlanmasının ve batılılaşma dönemiyle birlikte dekorasyonda görülen değişiklikler sonucu çini malzemenin pek tercih edilmemesinin etkili olduğu belirtilmektedir (Sönmez, 1997: 217-218; Sönmez, 2008: 39; Yenişehirlioğlu, 2007: 351).

Sıraltı tekniğinde üretilen Tekfur Sarayı çinilerinde, karolar üzerine çizilen desenler boyandıktan sonra şeffaf sırla sırlanıp fırınlanır. Çinilerin ebatları İznik çinilerinin ölçüleri örnek alınarak yaklaşık 25×25 cm. bordürler 25×12 cm. ve kalınlıkları da 15 mm. olacak şekilde üretilmişlerdir. Hamur rengi pembeye çalan sarı renktedir. Pişme derecesinin yaklaşık 850-900 derece arasında olduğu düşünülür. Sır rengi gri, gri-yeşil görünümünde ve çok parlak değildir. Yer yer benekli bir görünüme sahip olan sırlarda çatlaklar bulunmaktadır (Sönmez, 1997: 219; Sönmez, 2008: 40). Tekfur Sarayı çinilerinde kobalt mavisi, mavi, turkuaz, daha çok kahverengiye dönük soluk bir kırmızı, yeşil, siyah ve sarı kullanılmaktadır. Sarı renk Tekfur Sarayı çinilerinde ayırıcı bir özelliktir. Renklerde bazen akmalar ve birbirine karışmalar olduğu görülmektedir.

Tekfur Sarayı üretimi çinilerde görülen motif ve kompozisyonlar genellikle İznik çinilerinin aynısıdır veya büyük benzerlik göstermektedir. Hatayi üslubunda çiçekler ve saz üslubunda yapraklar benzer kompozisyon şemalarıyla burada da yapılmıştır. Ayrıca Batılılaşmayla birlikte süsleme sanatlarında etkisini gösteren Barok etkili çiçekler, iri güller, buğday başağına benzeyen ince laleler ve üç boyutlu perspektif anlayışıyla işlenmiş Kâbe tasvirleri bu dönemde etkili olan motiflerdir (Öney, 1976: 71; Sönmez, 1997: 220; Yenişehirlioğlu, 2007: 354-355). Kâbe tasvirlerini İznik ve Kütahya çini örneklerinde de görmek mümkündür ancak Tekfur Sarayı

çinileri diğerlerinden daha detaylı işlenmiştir ve bütün Mekke şehri, etrafındaki tepeler ve çeşitli yapılar stilize şekilde gösterilmiştir (Öney, 1976: 115). Ayrıca birbirine paralel iki dalgalı çizgiden oluşan kaplan postu motifi ve çintemani motifi de bu dönemde çok tercih edilen motifler arasında yer almaktadır (Yenişehirlioğlu, 2007: 355).

Tekfur Sarayı atölyesi imalatı çinilerin, sadece bu dönemde inşa edilen yapıların bezemesinde değil, daha önceki dönemlerde inşa edilmiş yapılara da uygulandığı örneklerden anlaşılmaktadır.

Bu dönemde üretilen Tekfur Sarayı çinilerinin, İstanbul Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii, İstanbul Ferruh Kethüda Camii, İstanbul Eminönü Yeni Camii, İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa Camii, İstanbul Üsküdar Kaptan Paşa Camii, İstanbul Çarşamba Mehmet Ağa Camii, İstanbul Kandilli Camii, İstanbul Üsküdar Yeni Valide Camii, Mısır Fakahani Camii ile Sultan III. Ahmet Çeşmesi, Ayasofya Kütüphanesi ve Topkapı Sarayı'nın Hırka-i Saadet Dairesi, Valide Taşlığı, Ağalar Camii (Yeni Kütüphane), Harem Mescidi ve Çeşmeli Sofa gibi bölümlerinde kullanıldığı görülmektedir (Öney, 1976: 71-72; Sönmez, 1997: 220-221; Yenişehirlioğlu, 2007: 351; Theunissen, 2023).

#### **İstanbul Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii**

İstanbul'da Fatih semtinde yer alan cami, I. Selim ve Kanuni devirleri vezirlerinden Cezeri Kasım Paşa tarafından 1515'te yaptırılmıştır (Koçu, 1965: 3539; Eyice, 1993: 507).

Avlu içine inşa edilen cami, merkezi ana kubbe ile örtülmüştür. Yapının duvarlarında tuğla ve kesme taş kullanılmıştır. Caminin kuzeyinde üç bölümlü son cemaat yeri bulunmaktadır. Harim kapısı ortada değil, son cemaat yerinin en sağındaki bölümün hizasındadır. Kuzeybatı köşesinde minare yer alır. Avluda, ahşap sütunlu saçağı ile şadırvan ve on iki kenarlı havuz bulunmaktadır (Koçu, 1965: 3539; Aslanapa, 1986: 185; Eyice, 1993: 507; Cantay, 2002: 117-121).

Yapının süslemelerinin önemli grubunu mihrap ve mihrap duvarında yer alan 18. yüzyıla ait sıraltı tekniğinde Tekfur Sarayı üretimi çiniler oluşturmaktadır. Bu çiniler 1726 yılında yenilenen alçı mihrap nişinin içine sonradan ilave edilmiştir (Öney, 1976: 93). Mihrabın sağ tarafındaki pencere üzerinde yer alan sıraltı tekniğinde yapılmış Kâbe tasvirli bir çini panoda, "Sahib'el hayrat ve'l hasenat İznikli Osman ibn-i Mehmet" (İznikli Mehmet oğlu Osman tarafından H. 1138/M.1726 tarihinde vakfedilmiştir) şeklinde yazı bulunmaktadır (Özsayiner, 2004: 86). Bu çini pano 2003 yılında



çalınmış (Özsayiner, 2004: 86; Altaş, 2010: 149; Çobanoğlu ve Kaplan, 2018: 241), ancak 2008 yılında Londra’da bulunarak Ankara’ya getirilmiştir. Şuan Ankara Vakıf Eserleri Müzesi’nde yer almaktadır (Altaş, 2010: 149; Çobanoğlu ve Kaplan, 2018: 241).

Yapının ahşap minberi sade işçiliktir. Caminin harim ve son cemaat yeri kubbe içlerinde kalemî bezemeler görülmektedir.

### **Mihrap Çinileri**

Caminin kible duvarının ortasında yer alan alçı mihrabının sadece niş kısmında sıraltı tekniğinde çiniler yer almaktadır (Resim 1).

Mihrap nişinin dışında kalan iki kenarda, hatayi üslubu motiflerin yer aldığı çift dal üzerine gelişen kompozisyon şemasında bordür bulunmaktadır (Resim 2). Burada ince dallar üzerinde, aynı yönde ilerleyen oval formlu ve sivri yapraklı hatayiler görülmektedir. Hatayilerin yaprakları aralardaki boşluklara doğru kıvrılarak bordürün zeminini doldurmaktadır. Bordürün kobalt mavisi renk zemini üzerinde motifler beyaz yapılmış, yaprakların iç dolgularında kırmızı, çiçeklerin ortalarında yeşil renk kullanılmıştır.

Mihrap nişinin içi, beşi bütün yanlardaki ikisi yarım olmak üzere yedi adet ince uzun panoyla kaplanmıştır. Çiniler mukarnaslı kavsaranın altında, sivri kemer şeklinde son bulmaktadır.

Panolardaki hatayi üslubu motiflerden oluşan ulama desen, çift dal üzerinde gelişen serbest kompozisyon şemasına sahiptir (Resim 3,4). Boyuna gelişen kompozisyonda, kıvrık ince dallar üzerinde farklı formda iki hatayi motifi görülmektedir. Hatayilerden biri sivri yapraklı diğeri ise yuvarlak yapraklı olarak çizilmiştir. Genellikle aynı formdaki iki hatayi üst üste gelecek şekilde ve aynı yöne bakar konumda dönüşümlü olarak yerleştirilmiştir. Ancak tam ortadaki panonun dört ve beşinci karolarının hatalı yerleştirildiği görülmektedir. Birbirinin yerine konulan iki karoda desenlerin yönleri de hatalıdır. Mavi renk olan hatayilerin ortaları turkuaz, dolguları kırmızı renk yapılmış, yapraklarda ise mavi ve yeşil renkler kullanılmıştır. Çiçeklerin mavi rengi üzerine, kobalt mavisi ile tarama ve noktalamalar yapılarak motifler hareketlendirilmiştir. Dallar üzerinde mavi renk penç ve gonca motifleri yer alır. Hatayilerin üstünden çıkan içleri çiçek bezeli iri saz yapraklar aradaki boşluklara doğru kıvrılmaktadır. Yeşil renk olan yaprakların dolgularında kırmızı ve turkuaz renkler kullanılmıştır. Nişin içini dolduran bu çiniler motif ve kompozisyon özellikleri açısından İznik çinileri ile büyük benzerlik göstermektedir.

Panoların aralarında zikzak motifli ince bordürler yer almaktadır (Resim 5). Yanlardan turkuaz cetvelle sınırlandırılan bordürdeki desen siyah kontur çizgileriyle belirlenmiştir. Desende mavi, beyaz ve turkuaz renk zeminler dönüşümlü olarak uygulanmıştır. Mavi zemin üzerine kobalt mavisi ile noktalamalar yapılmış, beyaz zemin üzerine ise kırmızı renk çizgi yapılarak desen hareketlendirilmiştir.

Kavsaranın dördüncü sırasının tam ortasındaki küçük bir çini parçasının üzerinde yazı görülmektedir (Resim 6). Karo dıştan kobalt mavisi cetvel ve köşelerden kartuşla sınırlandırılmıştır. Zemini beyaz olan karonun içindeki siyah renk yazıda, 22 Recep 1138 (26 Mart 1726) tarihi okunmaktadır. Yazının kenarlarında, turkuaz renk yaprakları olan küçük kırmızı çiçekler yer almaktadır.



**Resim 1:** Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii mihrabı (Theunissen, 2023)



**Resim 2:** Bordür (Sönmez, 2008)



**Resim 3:** Mihrap nişindeki panolar (Theunissen, 2023)



**Resim 4:** Panolardan detay (Theunissen, 2023)



**Resim 5:** Panoların arasındaki bordür  
(Sönmez, 1997)



**Resim 6:** Yazılı karo  
(Sönmez, 2008)

### **İstanbül Ferruh Kethüda Camii**

İstanbül'da Fatih semtinde yer alan yapı, Vezîriâzam Semiz Ali Paşa'nın kethüdası Ferruh Ağa tarafından 1562-63'de Mimar Sinan'a yaptırılmıştır (Koçu, 1960: 1965; Tanman, 1992: 7).

Caminin ahşap çatı ile örtülü harimi zaviyeli (ters T) plana sahiptir. Yapının önünde enine dikdörtgen bir son cemaat yeri bulunmaktadır. Harimin kuzey duvarı boyunca altta bir maksure, üstte bir mahfil uzanır. Yapının duvarları bir sıra kesme küfeki taşı ve iki sıra tuğla ile almaşık teknikte örülmüştür. Harimin kuzeybatı köşesinde küfeki taşından örülü minaresi yer almaktadır (Koçu, 1960: 1965; Tanman, 1992: 7).

Yapının mermer mihrabında, 18. yüzyıla ait Tekfur Sarayı imalatı sıraltı tekniğinde çiniler bulunmaktadır (Öney, 1976: 96). Pencereilerin içlerinde ve zeminde beyaz mermere renkli taş kakılarak yapılmış dikdörtgen levhalar görülmektedir.

### **Mihrap Çinileri**

Mihrap kible duvarının ortasında, kaval silmeli çerçeve içinde yer almaktadır. Mukarnaslı kavsarası ahşaptan olan mermer mihrap nişinin içi çinilerle kaplıdır (Resim 7).

Nişin içi, beş tam yanlardaki ikisi yarım olacak şekilde yedi kenarlıdır. Hatayi üslubu motiflerin yer aldığı panolarda, boyuna gelişen serbest kompozisyon şeması görülmektedir. Panolar üstte bir kemerle sonlanır (Resim 8).

Mihrap nişinin içini dolduran panolarda, birbirinden farklı form ve ebatlardaki hatayiler ince kıvrık dallar üzerinde yukarı doğru ilerlemektedir (Resim 9). Kobalt mavisi çiçeklerin iç dolgularında kırmızı, turkuaz, yeşil ve sarı renkler kullanılmıştır. Hatayilerin aralarındaki boşluklarda, ana daldan ayrılan yan dallar üzerinde küçük hatayiler, pençler, goncalar ve iri saz yapraklar yer almaktadır. Küçük yapraklar yeşil ve kobalt mavisi renk yapılmış, dolgularında kırmızı renk kullanılmıştır. İki farklı formda yapılan saz yapraklardan ilki panonun alt ve üst kısmında görülmektedir. Turkuaz renk olan yaprakların aralarında kobalt mavisi yapraklar ve sırt kısmında da penç motifi bulunmaktadır. Panonun ortasında yer alan turkuaz renk diğer yaprakların içlerine beyaz çiçekler yerleştirilmiş, yaprağın ortasındaki kırmızı zemin üzerine beyaz bulut motifleri işlenmiştir.

Panoları birbirinden ince bir bordür ayırır (Resim 10). Yanlardan turkuaz cetvelle sınırlandırılan bordürün kobalt mavisi zemini üzerinde beyaz kıvrık dal ve yaprakların yer aldığı boyuna gelişen kompozisyon görülmektedir.

Dış hattı sarı ile sınırlandırılan köşeliklerin kırmızı zemini üzerinde beyaz renk rumi kompozisyon yer alır (Resim 11). Ancak burada kemerin üst kısmı bulunmamaktadır. Panoların üstünde iri bir palmet motifinin yan yana tekrarlanmasıyla meydana gelen bordür görülür. Palmetlerin aralarındaki boşluklarda yine aynı formda palmet dizisi oluşmuştur. Zemin rengi kobalt mavisi olan palmetlerin içlerinde sarı, yeşil ve kırmızı renklerin kullanıldığı stilize yaprak ve çiçek motifleri görülmektedir. Palmetlerin üst kısmından çıkarak iki yana ayrılan ince dallar üzerinde yeşil yapraklar bulunmaktadır. Aralardaki boşluklarda oluşan beyaz renk palmetlerin içinde ise ortada kırmızı ve yeşil renk bir palmet motifi yer alır. Palmetlerin üstünde, panoların aralarında yer alan bordür görülmektedir. Bunun üstünde ise altta yer alan kırmızı kemerin üst kısmı ve kemer aralarına denk gelen penç motifinin bir bölümü bulunmaktadır.

Bu panolarda, kemerin üst bölümü ve aralardaki ince bordürün eksik olduğu görülmektedir. En üstte olması gereken palmet bordürün arada ve ters şekilde olduğu, üstte ise kemerin üst kısmının ve panoları çevreleyen ince bordürün bulunduğu dikkate alındığında bu alandaki karoların ters yerleştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır (Resim 12).



**Resim 7:** Ferruh Kethüda  
Camii mihrabı



**Resim 8:** Mihrap nişindeki  
panolar



**Resim 9:** Panolardan detay



**Resim 10:**  
Bordür





**Resim 11:** Nişin üst kısmı



**Resim 12:** Nişin üst kısmından detay

### **İstanbul Üsküdar Yeni Valide Camii**

İstanbul'da yer alan cami, Sultan III. Ahmet'in annesi Gülnuş Emetullah Sultan tarafından 1708-10 yıllarında yaptırılmıştır (Konyalı, 1976: 310).

Kareye yakın plana sahip olan cami merkezi ana kubbe ve dört ekhedra ile örtülmüştür. Kubbenin iki yanı, ortada birer aynalı çapraz tonoz ve köşelerde dört küçük kubbe ile genişletilmiştir. Üst kat mahfiller yapıyı üç yönden dolanmaktadır. Son cemaat yeri beş bölümlü olarak düzenlenmiştir. Revaklı avlunun ortasında şadırvan yer alır (Aslanapa, 1986: 427; Gündoğdu, 2012: 117).

Caminin sadece mihrap çevresinde 18. yüzyıla ait Tekfur Sarayı üretimi sıralı tekniğinde çiniler yer almaktadır (Öney, 1976: 71; Sönmez, 1997: 220; Demirsar Arlı ve Altun, 2008: 318). Bu çinilerin Tekfur Sarayı atölyesinin ilk ürünleri arasında yer aldığı düşünülmektedir (Sönmez, 1997: 220)

Mermer mihrap, kavsarası, kabarıkları ve palmet motifli üçgen alınlığıyla ince işçilik eseridir. Caminin iç mekânının yoğun biçimde kalem işleriyle bezeli olduğu görülmektedir.

### **Mihrap Çinileri**

İki duvar payesi arasında yer alan mermer mihrabın etrafını, üçüncü kat pencerelerinin altına kadar sıralı tekniğinde çiniler kuşatmaktadır (Resim 13).

Mihrabın çevresi ulama kompozisyonlu karolarla bezenmiştir (Resim 14). Bu karolar içten ve dıştan hatayı üslubu motiflerden oluşan ulama kompozisyonlu bir bordürle çevrelenmiştir (Resim 15). Zemini kobalt mavisi

olan bordür üzerinde hatayi ve penç motifleri dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Motiflerin alt ve üst kısmından çıkan dallar iki yana ayrılır ve uçları birer yaprakla sonlanır. Aşağı ve yukarı doğru bakacak şekilde çizilen iri yapraklar helezonik şekilde kıvrılarak iç içe geçmektedir. Beyaz olan motiflerin iç dolguları kırmızı, sarı ve yeşil renkte yapılmıştır. Bordür yanlardan yeşil renk zemin üzerine dolguları kırmızı renk olan beyaz zencerek motifli ince bir bordürle sınırlandırılmıştır. Renklerde akmalar olduğu görülmektedir.

Mihrap çevresini kaplayan beyaz zeminli ulama karoların üzerine (Resim 16), ortada bütün köşelerde dörtte bir olacak şekilde penç motifleri yerleştirilmiştir. Çiçeklerde kobalt mavisi, yeşil ve az miktarda kırmızı kullanılmıştır. Karoların kenarlarına kobalt mavisi renkte ortaları beyaz bırakılmış yarım daire formunda motif yapılmıştır. Motifin bazılarının dış hattı dilimli yapılarak çiçek formu oluşturulmuş bazılarında ise düz bırakılmıştır. Bu çiniler mihrap tacının arkasındaki alanı da kaplamaktadır.



**Resim 13:** Üsküdar Yeni Valide Camii mihrabı



**Resim 14:** Mihrap çevresindeki çiniler



**Resim 15:** Bordür



**Resim 16:** Karolardan detay

### **İstanbul Kandilli Camii**

İstanbul'un Üsküdar semtinde yer alan cami, ilk olarak 1632 yılında inşa edilmiş, 1751 yılında I. Mahmud tarafından yeniden yaptırılmıştır (Aslanapa, 1986: 453; Çelebi, 1994: 410).

Kareye yakın dikdörtgen planlı cami, ahşap tavanla örtülüdür. Kuzey cephede kadınlar mahfili bulunmaktadır. Sade bir görünüme sahip olan yapının kuzeybatı köşesinde taş minare ve avluda ufak bir şadırvan yer almaktadır (Konyalı, 1976: 176; Çelebi, 1994: 410).

Yapı, bir yangın sonrası 1931 yılında yenilenmiştir (Öney, 1976: 94). Yenileme sırasında alçı malzeme ile yapılmış, rumi ve palmet taç ile sonlanan çini mihrap Okmeydanı'ndaki Yemen Fatihî Sinan Paşa'nın harap olan camisinden buraya getirilmiştir (Konyalı, 1976: 176). Yapının mihrabında, 18. yüzyıla ait Tekfur Sarayı imalatı sıraltı tekniğinde çiniler bulunmaktadır (Öney, 1976: 94; Demirsar Arlı ve Altun, 2008: 328).

Harimin bütün duvarları hatayi ve rumi kompozisyonlarından oluşan kalemişi süslemelerle bezelidir. Mihrap yanlarında bitkisel ve yazı bezemeli revzen pencereler yer almaktadır.

### **Mihrap Çinileri**

Caminin kible duvarının ortasında yer alan mihrabının alçıdan yapılmış taç kısmı hariç tamamı sıraltı tekniğinde çinilerle kaplıdır (Resim 17).

**Mihrap Yanı Panolar:** Mihrabın iki yanında, etrafı bordürle çevrili bitkisel kompozisyonlu panolar ile üzerinde yazı istifleri yer almaktadır.



Panoları çevreleyen bordür, çift dal üzerinde gelişen kompozisyon şemasına sahiptir (Resim 18). Boyuna gelişen kompozisyonda, kıvrık ince dallar üzerinde farklı formda iki hatayı motifi görülmektedir. Hatayilerden biri sivri, diğeri yuvarlak yapraklıdır. Hatayilerden ayrılan ve aradaki boşluklara doğru kıvrılan yan dallar üzerinde penç motifleri yer almakta ve bu dallar içleri çiçekli iri yapraklarla sonlanmaktadır. Zemini kobalt mavisi olan bordürde motifler beyaz bırakılmış, dolgularında kırmızı ve turkuaz renkler kullanılmıştır.

Mihrap yanlarındaki ince uzun panolarda boyuna gelişen kompozisyon enine simetrik olarak yapılmış ve üstte bir kemerle sonlandırılmıştır (Resim 19). Beyaz zeminli panoların alt kısmında ince ve uzun boyunlu, şişkin gövdeli büyük birer vazo yer almaktadır. Gövdesi kırmızı renk enine şeritlerle süslenmiş olan mavi renk vazunun boyun kısmında kırmızı renk palmet motifleri yer alır. Vazonun iki yanında, küçük mavi birer vazo ve içinden çıkan ortada mavi bir lale, yanlarında sarı nergisler ve onların yanında mavi stilize çiçeklerden oluşan buket bulunmaktadır. Vazonun boyun kısmındaki boşluklarda ise turkuaz dallar üzerinde mavi renk sümbüller görülür. Vazonun içindeki mavi renk yaprak kümesinden çıkarak "S" şeklinde kıvrılan dallar ortada birleşip tekrar ayrılarak yukarı doğru ilerlemektedir. Dallar üzerinde, mavi renk karanfiller, zambaklar, laleler, güller ve goncaları turkuaz renk yapraklarıyla birlikte panonun zemini doldurmaktadır. Kobalt mavisi dallar üzerindeki çiçekler mavi renk yapılmış, dolgularında kırmızı renk kullanılmıştır. Kompozisyonun ortasında yer alan iki lale motifi sarı renk boyanmıştır. Panodaki vazo ve çiçeklerin mavi rengi üzerine kobalt mavisi ile tarama ve noktalamalar yapılarak motifler hareketlendirilmiştir. Kobalt mavisi cetvelle sınırlandırılan köşeliklerde rumi kompozisyon yer alır. Ortadaki hatayı motifinden ayrılan rumiler köşeliğin zeminini doldurur. Kırmızı zemin üzerinde motifler beyaz bırakılmış, dolgularında kobalt mavi kullanılmıştır (Resim 20).

Panoların üst kısmında sülüs hatlı yazılar görülmektedir (Resim 21). Dış hattı turkuaz renk cetvelle sınırlandırılmış olan beyaz zeminli panonun içinde kobalt mavi ile sağda "Allah", solda "Muhammed" yazılıdır. Sağdaki karonun köşesinde sarı renk bir gonca motifi yer alır. İki yazıda da bir harfin yukarı doğru kıvrılan ucu kırmızı renk rumi formunda motifle sonlandırılmıştır. Mihrap yanındaki bordür, pano ve yazılar bir bütün olarak düşünülüp aynı karolar üzerine tasarlanmıştır.

Panoların üzerinde beyaz zemin üzerine kobalt mavisi renk vazodan çıkan çiçek motiflerinin görüldüğü ikişer cam pano yer almaktadır. Bunlar

mihrap kavсарasının içinde görülen çinilerle büyük benzerlik göstermektedir. Bu cam panoların alt ve üst kısmında farklı kompozisyonlara sahip bordürler bulunur (Resim 22).

Üst kısmındaki beyaz zeminli bordürde, “S” şeklinde kıvrılarak birbirine bağlanana kobalt mavisi yapraklar yer almaktadır. Yaprakların kıvrımlarındaki boşluklarda, yeşil dallar üzerinde kobalt mavisi, kırmızı ve sarı renk çiçekler bulunur. Benzer bir kompozisyon mihrap nişinin çevresinde ve niş ile kavşara arasında yer alan bordürde de görülmektedir.

Cam panoların altında farklı kompozisyona sahip iki sıra bordür yer almaktadır. İlk bordürde, beyaz zemin üzerindeki kobalt mavisi renk ince uzun yapraklar “S” şeklinde kıvrılarak birbirine bağlanmaktadır. Yaprak aralarındaki boşluklarda yeşil dallar üzerinde kobalt mavisi çiçek motifleri yer almaktadır. Bu bordür mihrabın üst kısmında da devam etmektedir.

Altındaki bordürde ise, içleri çiçekli iri saz yapraklar kıvrılarak ortada bir gonca motifiyle birbirine bağlanmaktadır. Aralardaki boşlukları kıvrık yaprak motifleri doldurmaktadır. Beyaz zemin üzerindeki motifler kobalt mavisi yapılmış, dolgularında yeşil renk kullanılmıştır.

**Köşelik:** Mihrabın köşeliklerinde beyaz zemin üzerine hatayı üslubunda çiçeklerden oluşan kompozisyon yer almaktadır. Ortadaki bir hatayiden ayrılan yapraklar yanlara doğru kıvrılır. Alt tarafta içleri çiçekli iri yapraklar ve goncalar görülür. Beyaz zemin üzerine kobalt mavisi renkteki motiflerin iç dolguları yeşil renk yapılmıştır. Çiniler kesilerek bu alana uygun şekilde yerleştirildiği için karolardaki desenin bir kısmı görülmemektedir.

**Kavşara:** Mihrap kavşarası, nişin hemen üstünden başlayarak enine dört bölüme ayrılmıştır (Resim 23). En altta yer alan beyaz zeminli bordür üzerinde “S” şeklinde kıvrılan kobalt mavisi iri yapraklar yer almakta, yaprakların uçları kıvrılarak birbirine bağlanmaktadır. Aralardaki boşluklara, turkuaz dallar üzerinde kobalt mavisi ve sarı renk çiçek demetleri yerleştirilmiştir.

Bordürün üzerinde, naturalist üslupta çiçeklerin görüldüğü simetrik kompozisyon yer almaktadır. Süpürgelik çinisi olarak tanımlanan bu çinilerin kompozisyonu tek karo içine tasarlanmıştır. Beyaz zeminli karoların ortasında kobalt mavisi renk ince boyunlu bir vazo yer alır. Vazonun gövdesi üzerine beyaz ve kırmızı renklerde çiçek motifleri, boyun kısmına beyaz lale motifleri yerleştirilmiştir. Vazonun içinden beş karanfil ve bunların altından iki lale motifi çıkmaktadır. Karanfiller kobalt mavisi, laleler kırmızı renkte yapılmış, dal ve yapraklarında turkuaz renk

kullanılmıştır. Vazonun yanlarında zeminden çıkan kırmızı nergis çiçekleri görülür. Karoların iki kenarında yeşil selvi ağaçları ve üst kısımdan çıkan kırmızı bahar dalı motifi yer almaktadır.

Hemen üstte kobalt mavisi zemin üzerine hatayi üslubu motiflerin görüldüğü bordür bulunmaktadır. Kıvrık ince dallar üzerinde hatayiler ve goncalar yer almakta, bunlardan ayrılarak aradaki boşluklara doğru kıvrılan dallar içleri çiçekli iri yapraklarla sonlanmaktadır. Ancak karoların yerleştirilmesinde hatalar olduğu için kompozisyondaki bütünlük bozulmuştur.

En üstte ise hemen altta yer alan süpürgelik çinilerinden oluşan karolar görülmektedir. Burada, kavsaranın üst kısmındaki daralma sebebiyle karolar kesilerek yerine uygun hale getirilmiştir. Ayrıca karışık olarak yerleştirilmiş parçalar bulunur. Bu sebeple kompozisyonun özelliğini yitirdiği görülmektedir.

**Niş:** Yarım daire planlı mihrap nişinin iç kısmında, kavsaranın üst noktasına kadar devam ederek nişi yanlardan sınırlayan bir bordür yer almaktadır. Bu bordür, mihrap yanındaki panoların en üstünde yer alan “S” şeklindeki kıvrık dallardan oluşan bordür ile aynıdır (Resim 24).

Nişin alt kısmında ise kavsara içinde yer alan kobalt mavisi zemin üzerine hatayi kompozisyonlu bordür görülmektedir.

Mihrap nişinin içinde, boyuna gelişen enine simetrik kompozisyona sahip bir pano yer almakta ve panonun üst kısmı bir kemerle sonlanmaktadır. Nişin ortasında iri saz yapraklar, hatayiler ve naturalist üslupta çiçeklerden oluşan bir kompozisyon bulunmaktadır. Bunun yanlarında ve alt kısmındaki boşluklarda ise bu kompozisyonun benzeri daha küçük ölçekli olarak yapılmıştır (Resim 25).

Beyaz zeminli panonun ortasında ayaklı, geniş çanaklı ve düz ağızlı bir kâse yer almaktadır. Kâsenin yüzeyi simetrik kompozisyonlu rumi motifleriyle bezenmiştir. Zemini kobalt mavi olan kâsenin üzerinde rumiler beyaz bırakılmış, dolgularında kırmızı renk kullanılmıştır. Kâsenin iki yanından çıkarak “S” şeklinde kıvrılan içleri çiçekli iri saz yapraklar ortada ve yanlarda birer çiçek motifleriyle birleşerek yukarı doğru ilerlemektedir. Kobalt mavisi yaprakların içlerindeki çiçekler beyaz bırakılmıştır. Kâsenin içindeki yaprak kümesinden çıkan çiçeklerde iki farklı üslup bir arada görülmektedir. İlk olarak ortada batı sanatı etkisinin görüldüğü küçük bir çiçek demeti yer almaktadır. Burada turkuaz renk yaprakların içinden çıkan kırmızı, sarı ve mavi renklerde katmerli olarak yapılmış güller yer

almaktadır. İkinci olarak ise hatayi üslubunda çiçekler görülmektedir. Kâsenin yanlarından çıkan iri saz yaprakların aralarındaki boşluklara doğru kıvrılan hatayi dalları yukarı doğru ilerleyerek zemini doldurur. İki farklı hatayi çiçeğinden biri dairesel formlu, diğerrinin ise dış hatları yaprak formunda ve içi çiçek bezeli olarak yapılmıştır. Mavi renk hatayilerin iç dolguları turkuaz, kırmızı ve sarı renk, yaprakları turkuaz ve sarı renk yapılmıştır. Panoyu sınırlayan kemerin altındaki karolardan soldakinde farklı bir çini kullanıldığı görülmektedir. Burada aynı renklerin hakim olduğu dairesel hatlı ulama kompozisyon görülür. Kenarlardaki yarım penç motiflerinin altından geçerek dairesel şekilde içe doğru kıvrılan ince dallar içleri çiçekli birer yaprakla sonlanmaktadır. Çinide kobalt mavi, kırmızı ve yeşil renklerin kullanıldığı, boyalarda akmalar ve solmalar olduğu görülmektedir (Resim 26, 27).

Panonun çevresinde benzer bir kompozisyon bulunmaktadır (Resim 28). Boyuna gelişen kompozisyon enine simetrik olarak yapılmış vazunun yanlarından başlayarak yukarı doğru ilerleyip kemerin altında sonlanmıştır. Ortadaki ve yanlardaki penç motifleriyle birbirine bağlanan saz üslubundaki yapraklar “S” şeklinde kıvrılarak ilerlemektedir. Aralarındaki boşluklarda ise kıvrık dallar üzerinde hatayi ve çiçekler yer almaktadır. Mavi renk motiflerin iç dolgularında turkuaz ve kırmızı renk kullanılmıştır.

Panonun sarı renk cetvelle sınırlandırılmış köşeliklerinin içine hatayi ve rumi motiflerinden oluşan kompozisyon yapılmıştır (Resim 29). Desen köşeden merkeze birleşen eksenin üzerinde simetrik olarak başlamış, uçları köşeliğin şekline göre tasarlanmıştır. Hatayilerden ayrılan rumi dalları kıvrılarak ortada ve yanlarda hatayilerle birleşerek köşeliğin zeminini doldurmuştur. Aralardaki boşluklara doğru kıvrılan dallar üzerinde penç ve gonca motifleri görülmektedir. Kobalt mavisi zemin üzerinde motifler beyaz bırakılmış, çiçek ve rumilerin dolgularında kırmızı ve sarı renk kullanılmıştır.

**Sütunce:** Mihrabın sütunceleri kobalt mavi ve beyaz renk diyagonal şekilde bölümlere ayrılmıştır (Resim 30). Beyaz zeminli bölümde, kahverengi dallar üzerine yerleştirilmiş mavi ve sarı renk çiçekli buketler bulunmaktadır. Çiçeklerin yeşil renk yapraklarında tonlamalar ve üzerlerine taramalar yapılmıştır. Daha resimsel işlenen bu motiflerde barok etkileri hissedilmektedir.

Mihrap çinilerinin yüzeylerinde bozulmalar ve çatlaklar bulunmakla birlikte bazı alanlarda hatalı yerleştirmeler olduğu görülmektedir.



**Resim 17:** Kandilli Camii mihrabı



**Resim 18:** Bordür



**Resim 19:** Mihrap yanı panolar



**Resim 20:** Panolardan detay



OSMANLI CAMİLERİNİN MİHRAPLARINDA YER ALAN  
TEKFUR SARAYI ÇİNİ ÖRNEKLERİ



**Resim 21:** Mihrap yanı yazılı pano



**Resim 22:** Yazılı panoların üstü



**Resim 23:** Mihrap kavsarası ve köşelikler



**Resim 24:** Bordür



**Resim 25:** Mihrap nişi



**Resim 26:** Nişin alt bölümü



**Resim 27:** Nişin üst bölümü





**Resim 28:** Nişin yanlarındaki pano



**Resim 29:** Nişin köşelikleri



**Resim 30:** Sütunceler

### **Topkapı Sarayı Ağalar Camii (Yeni Kütüphane)**

Topkapı Sarayı'nın üçüncü avlusunda yer alan cami, II. Mehmet tarafından Enderun Ağaları'nın namaz kılması için yaptırılmıştır. İlk adı Hünkâr Camii olan yapı, 1925 yılında yapılan tamirat sonrası kütüphane haline getirilmiştir (Koçu, 1958: 247; Ayverdi, 1973: 310; Eyice, 1998: 464; Ortaylı, 2010: 115). Çeşitli onarımlar geçiren cami, mihraplı ve büyük dikdörtgen planlı bir ibadet mekânından oluşmaktadır. Bu ibadet yerinin arka tarafındaki üç pencere Harem Mescidi'ne açılmaktadır. Yapının dar kenarlarında iki mekân yer alır. Has Oda tarafında bulunan ve kütüphanenin okuma odası olarak kullanılan küçük odanın kendi mihrabı bulunmaktadır ve çinilerle kaplıdır (Ayverdi, 1973: 310; Eyice, 1998: 464; Necipoğlu, 2007: 162). Yapının içinde 17. yüzyıl başına ait İznik çinileri ile 18. yüzyıla ait Tekfur Sarayı üretimi çinilerin olduğu belirtilmektedir (Topkapı Sarayı Müzesi Rehberi, 2013: 50).

Yapıya girilemediği ve yapının çini mihrabının bulunduğu bölümün fotoğrafı olmadığı için caminin bezemesi ile ilgili genel düzenleme hakkında bilgi sahibi değiliz. Verdiğimiz bilgiler tamamen kaynaklara ve mihrabın bir bölümünün görüldüğü az sayıda resimlere dayanmaktadır. Mihrabın çini bezemesiyle ilgili değerlendirmeler elde edilen bu resimler üzerinden yapılmıştır.

### **Mihrap Çinileri**

Caminin mihrabının alınlık kısmı hariç tamamı sıralı tekniğinde çinilerle kaplıdır.

**Bordür:** Mihrabın çevresini, nişini ve kavsaranın çevresini çift dal üzerinde gelişen kompozisyon şemasına sahip bordür dolanmaktadır (Resim 31). Boyuna gelişen kompozisyonda, kıvrılarak ilerleyen ince dallar üzerinde hatayi ve penç motifleri görülmektedir. Bir aşağı bir yukarı bakar şekilde yerleştirilen hatayilerin arasında penç motifleri yer alır. Aradaki boşluklara doğru kıvrılan yan dallar üzerinde penç motifleri görülür ve bu dallar içleri lale motifiyle bezeli bir yapraklar sonlanır. Aynı bordür mihrap nişini de çevrelemektedir. Zemini kobalt mavisi olan bordürde motifler beyaz bırakılmış, detaylarında kırmızı ve turkuaz kullanılmıştır. Bordürün yanlış yerleştirilmesinden kaynaklı olarak, bazı karolardaki birleşme yerlerinde kompozisyon tamamlanmamaktadır.

Alınlığın etrafında iki farklı kompozisyona sahip bordür yer alır. Alınlığın yanlarındaki boyuna gelişen bordürde, içleri lale motifi bezeli saz yapraklar arasında karanfiller ve çiçekler görülmektedir. Karoların birleşim yerlerinde içleri çiçekli birer palmet motifi yer alır. Alınlığın üzerindeki bordürde ise, yine içleri lale motifi bezeli saz yapraklar görülür, aralarında ise gonca motifleri bulunmaktadır. İki bordürde de kobalt mavisi zemin üzerine motifler beyaz yapılmış, iç dolgularında kırmızı ve turkuaz kullanılmıştır.

**Köşelik:** Mihrap köşelikleri yeşil renk sırlı, düz çini karolarla kaplanmıştır.

**Kavsara:** Mihrap kavsarası öne doğru çıkıntı yapmakta ve bu kısımda ince bir bordür yer almaktadır. Kıvrık ince dallar üzerinde siyah çiçek ve yaprak motiflerinin görüldüğü bordür turkuaz renk sır ile sırlanmıştır.

Mihrap kavsarasının içi, çintemani motifinin yer aldığı ulama kompozisyonlu karolar ile kaplanmıştır. Tek bir karonun içine tasarlanan kompozisyonda, beyaz zemin üzerine kobalt mavi iki dalgalı çizgiden oluşan kaplan postu motifi köşelerden çıkarak ortada birleşir. Karoların kenarlarında kobalt mavi ve kırmızı renklerde çintemani motifleri yer almakta, bunların etrafında ise yeşil ve kırmızı renklerde bulut motifleri bulunmaktadır. Karolar birleştiğinde kaplan postu motifleri, çintemani ve bulut motiflerini çevreleyen bir madalyon oluşturur. Çintemani motifi kenarlara bir veya iki bütün ya da bir bütün bir yarım yerleştirilerek, karolar yan yana geldiklerinde birbirini tamamlayacak şekilde tasarlanmışlardır. Fakat mihrap kavsarasının üste doğru daralması sebebiyle muhtemelen karoların ebatları küçültülmüştür. Bu sebeple bazı karolarda çintemaniler görünmez.



**Niş:** Nişin üst kısmında yer alan bordür, alt ve üst kısımdan kırmızı renk zemin üzerine beyaz zencerek motifli ince bir bordürle sınırlandırılmıştır (Resim 32). Bordürde hatayi üslubunda motiflerden oluşan kompozisyon yer alır. Çift dal üzerinde ilerleyen kompozisyonda, iki farklı hatayi motifi dönüşümlü olarak yerleştirilmiştir. Dallar üzerinde küçük penç ve gonca motifleri görülür. Aradaki boşluklara doğru kıvrılan yan dallar içleri çiçek bezeli yaprak motifleriyle sonlanır. Bordürün kobalt mavi renk zemini üzerinde motifler beyaz yapılmış, iç dolgularında kırmızı ve turkuaz renk kullanılmıştır. Nişin içi uzun ince panolarla bölümlere ayrılmış ve üstte bir kemerle sonlandırılmıştır. Dış hattı kırmızı cetvelle sınırlandırılan kemerin içi simetrik rumi kompozisyonludur. Köşeliğin turkuaz renk zemini üzerinde rumiler beyaz bırakılmış, dolgularında kobalt mavisi kullanılmıştır. Nişin zemini beyazdır. Kemerlerin iç kısmında çiçek buketleri yer alır. Buketlerin ortasında üstünden kıvrık yeşil yapraklar çıkan mavi bir çiçek görülür. Yanlarda buğday başağına benzeyen ince kırmızı lale motifleri ve bunların yanında mavi çiçekler yer alır. Çiçeklerin dal ve yaprakları yeşil renk yapılmış, altta kırmızı bir palmet motifiyle bağlanmıştır. Çiçek buketlerinin nişin alt kısmına doğru aynı şekilde yerleştirildiği görülür. Alttaki karoların köşelerinde kobalt mavi ve yeşil renkli bir penç motifinin dörtte biri yer almaktadır. Ancak kemerli olan karo ile alttaki karonun birbirine uygun olmadığı görülür. Üstteki kemerin ucu alttaki karoda eksiktir ve bu bölümün nasıl sonlandığı belli değildir. Alttaki karonun kemerin ucuna denk gelen köşelerinde ise penç motiflerinin bir bölümü görülür. Bu durum muhtemelen yanlış yerleştirmeden kaynaklanmaktadır.



**Resim 31:** Topkapı Sarayı Ağalar Camii mihrap kavsarası (Erdoğan, 2021)



**Resim 32:** Mihrap nişi (turkishculturalfoundation.org)

### **Mısır Fakahani Camii**

Mısır Kahire’de yer alan cami, Mustahfazan Harputlu Ahmed Kethüda tarafından 1735 yılında yaptırılmıştır (Bayhan, 1997: 382).

Cami, ortada revaklarla çevrilmiş dikdörtgen şeklindeki avlu ve mihraba paralel neflerden meydana gelmektedir. Avlu etrafında dört mekân yer alır. Güneydeki mekân kible duvarına paralel üç neften oluşmaktadır ve mekanlar avluya sivri kemerlerle açılmaktadır. Düzgün kesme taştan yapılmış dikdörtgen planlı eserin altında dükkanlar yer almaktadır. Minare kuzey cephesinin ortasında bulunmaktadır (Bayhan, 1997: 382-383; Khedr, 2016: 270).

Camide fazla süsleme bulunmamaktadır. Yapıda bezeme olarak 18. yüzyıla ait sıraltı tekniğinde Tekfur Sarayı imalatı çiniler kullanılmıştır. Çiniler mihrapta ve kuzeybatı ile kuzeydoğu kapısı üzerindeki alınlıklarda yer almaktadır. Mihrap nişinde renkli taş süslemeler görülmektedir (Theunissen, 2023: 330-340).

#### **Mihrap Çinileri**

Caminin kible duvarının ortasında yer alan mihrap nişi kırmızı, siyah ve beyaz mermerden yapılmıştır. Mihrap nişinin içinde renkli taşların dik ve baklava şeklinde yerleştirilmesiyle oluşan bezemeler yer alır. Mihrabın kavsara hizasından başlayan, köşelikleri ve mihrap üstü penceresinin etrafını kuşatan oyma tekniğinde yapılmış zencerek motifli bir bordür bulunmaktadır. Bu bordürle sınırlandırılan köşelikler ve pencere ile kavsara sıraltı tekniğinde çinilerle kaplıdır (Resim 33).

**Köşelik:** Mihrabın üçgen köşeliklerinin çevresini hatayi üslubu motiflerin görüldüğü ulama kompozisyonlu bordür çevrelemektedir (Resim 34). Çift dal üzerinde gelişen kompozisyon şemasına sahip bordürdeki dallardan birinde hatayi motifi, diğerinde penç motifi yer almaktadır. İlerleyen dallardan ayrılan yan dallar aradaki boşluklara doğru kıvrılarak, iri yapraklar ve gonca motifleriyle sonlanır. Kobalt mavisi zemin üzerinde motifler beyaz yapılmış, hatayilerin iç dolgularında kırmızı ve kobalt mavisi, penç ve goncaların iç dolgularında kırmızı ve turkuaz, yapraklarda ise turkuaz renk kullanılmıştır.

Köşeliklerin iç kısmında, köşelikleri çevreleyen bordür parçaları ile mihrap üzerinde yer alan pencerenin çevresindeki çini karoların düzensiz şekilde yerleştirilerek bir arada kullanıldığı görülmektedir.

**Kavsara:** Dikdörtgen mihrap, iç içe iki sivri kemerli ve yarım daire planlı bir niş şeklindedir (Resim 35). Kemer yüzeyleri ve kavsaranın içi ulama kompozisyonlu çinilerle bezenmiştir. Çinilerdeki desen tek bir karo içine tasarlanmış ve katlanarak çoğaltılmıştır. Karoların beyaz zemini üzerinde kobalt mavisi renk birbirini çapraz kesen kaplan postu deseni görülmektedir.

Aralardaki boşluklara denk gelecek şekilde, karşılıklı kenarlara yarım olarak çizilmiş büyük ve küçük penç motifleri görülmektedir. Kobalt mavisi pençlerin iç dolgularında kırmızı renk kullanılmıştır. Pençlerden çıkan ince dallar spiral şekilde kıvrılarak aralardaki boşlukları doldurmaktadır. Kobalt mavisi dalların uçları buğday başağına benzeyen ince lale motifi ve küçük çiçeklerle sonlanır. Laleler kobalt mavisi, çiçekler kırmızı renk yapılmıştır. Çiçeklerin yapraklarında turkuaz renk kullanılmıştır.

Kavsaranın kenarına ve niş ile birleşen kısmına, mihrap köşeliklerini çevreleyen bordür çinileri yerleştirilmiştir. Kavsaranın sivri kemerini içten dolanan bordür, niş ve kavsaranın birleştiği yerde ulama oluşturacak şekilde değil dik olarak yan yana yerleştirilmişlerdir. Aynı bordür çinilerinden iki parçanın kavsara ortasına da dik olarak yerleştirildiği görülür.

**Alınlık:** Mihrap kemerinin tam üstünde sülüs hatla “maşallah” ve “1141” tarihinin yazılı olduğu çini karo yer almaktadır. Turkuaz renk cetvelle sınırlandırılmış karonun kobalt mavisi zemini üzerinde yazılar beyaz bırakılmış, yazı aralarına turkuaz renk kıvrık yaprak motifleri yapılmıştır (Resim 36).

**Mihrap Üstü Pencere Çevresi:** Mihrap üzerinde yuvarlak bir pencere yer almaktadır (Resim 37,38). Pencerenin çevresi hatayı üslubu ve rumilerin bir arada görüldüğü ulama kompozisyonlu çinilerle kaplıdır. Boyuna gelişen kompozisyon enine simetrik olarak yapılmıştır. Alttaki penç motifinden çıkan rumi dalları kıvrılarak üstteki penç motifiyle birleşir. Rumilerin aralarında oluşan boşluklarda birer hatayı yer almaktadır. Hatayinin üzerinden çıkan çiçekli dallar yukarı ve yanlara doğru kıvrılmaktadır. Yukarı doğru ilerleyen dallar penç motifinin etrafından geçip üstteki hatayı motifiyle birleşirken, yana kıvrılan dallar kenarlardaki yarım hatayı motifleriyle sonlanır. Beyaz zeminli karolardaki penç, hatayı ve çiçekler kobalt mavisi yapılmış, iç dolgularında turkuaz ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Rumiler kobalt mavisi, iç dolguları turkuaz renk yapılmıştır.

Mihrap çinilerinin yüzeylerinde bozulmalar, boyalarda akmalar ve bazı alanlarda hatalı yerleştirmeler olduğu görülmektedir.

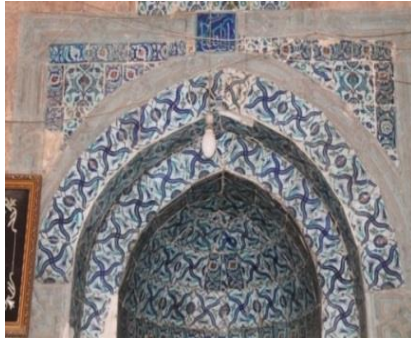
OSMANLI CAMİLERİNİN MİHRAPLARINDA YER ALAN  
TEKFUR SARAYI ÇİNİ ÖRNEKLERİ



**Resim 33:** Mısır Fakahani Camii mihrabı (Khedr, 2016)



**Resim 34:** Köşelik (Khedr, 2016)



**Resim 35:** Kavsara (Khedr, 2016)



**Resim 36:** Alınlık (Khedr, 2016)



**Resim 37:** Mihrap üstü pencere çevresi (Khedr, 2016)



**Resim 38:** Pencere çevresi detay (Khedr, 2016)

### Değerlendirme ve Sonuç

İznik üretiminin devamı olarak kurulan Tekfur Sarayı atölyeleri hiçbir zaman İznik'le aynı seviyeye ulaşamamıştır. Malzemesi İstanbul dışından gelen sıralı tekniğindeki bu çini imalatına çok fazla talep olmamış ve üretim kısa sürmüştür (Öney, 1976: 71; Sönmez, 1997: 220).

Tekfur Sarayı üretimi çiniler Osmanlı döneminde yapılmış olan İstanbul Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii, İstanbul Ferruh Kethüda Camii, İstanbul Üsküdar Yeni Valide Camii, İstanbul Kandilli Camii, Topkapı Sarayı Ağalar Camii (Yeni Kütüphane) ve Mısır Fakahani Camii mihraplarının bezemelerinde karşımıza çıkmaktadır. Örnekler incelendiğinde bu çinilerin sadece 18. yüzyılda inşa edilmiş olan yapılarda değil, daha erken tarihli olan yapılara da uygulandığı görülmektedir. Örneğin, 16. yüzyılda inşa edilmiş olan Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii ve Ferruh Kethüda Camii'nin mihrapları ile Tekfur Sarayı atölyelerinde üretim başlamadan kısa süre önce inşa edilen Üsküdar Yeni Valide Camii'nde karşımıza çıkan çini bezemeler sonraki dönemlerde hazırlanarak yapılara ilave edilmişlerdir.

Mihraplardaki çinilerin yerleştirilmesinde farklı düzenlemeler bulunmaktadır. Bazı örneklerde mihrabın tamamının, bazılarında ise bir bölümünün çini ile kaplandığı görülmektedir.

Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii ve Ferruh Kethüda Camii'nin yedi kenarlı mihrap nişinin içi tamamen çini ile kaplanmış ve bu çiniler kavsara altında son bulmuştur. Üsküdar Yeni Valide Camii'nde ise mermer mihrabın etrafı tamamen çini ile kaplanmıştır. Mihrabında en yoğun çini bezemenin görüldüğü yapılar Kandilli Camii ve fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla Topkapı Sarayı Ağalar Camii'dir. Bunlarda mihrabın nişi, kavsarası ve mihrabın yanlarındaki panolar çini ile bezenmiştir. Mısır Fakahani Camii'nde ise çiniler mihrap kavsarası, köşelikler ve mihrap üzerinde yer alan yuvarlak pencerenin etrafına yerleştirilmiştir.

Bazı yapılardaki çinilerde görülen, özellikle hatayi üslubundaki motif ve kompozisyonlar İznik çinilerinin etkilerini taşımakla birlikte, bazı motifler çinilerin tamamen Tekfur Sarayı üretimi olduğunu göstermektedir.

Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii'nin mihrap çinilerinde görülen hatayi üslubundaki kompozisyonlarda motiflerin detaylı işlenmiş olması ve renk kullanımı İznik çinilerinde görülen motiflerle büyük benzerlik göstermektedir (Resim 39-40).

Ferruh Kethüda Camii'nde de yine nişin içindeki panolarda hatayi ve rumi üslubunda motifler kullanılmıştır. Hatayi, penç ve saz üslubundaki

yaprakların işlenmesindeki detaylar ile rumi kompozisyonlu köşelikler burada da İznik çinilerinin etkisini göstermekte (Resim 39,40), ancak bordürlerdeki barok tarzı kıvrık dallar farklı bir üretimin olduğuna dair değişimi hissettirmektedir. Renklerde İznik renklerinin yanı sıra, Tekfur Sarayı çinilerinde kullanılan sarı rengin uygulanmaya başlandığı görülmektedir. Ayrıca, Eyüp Cezeri Kasım Paşa ve Ferruh Kethüda Camii'nin mihrap nişindeki çini düzenleme, 16. yüzyıl çinileriyle kaplı olan İstanbul İvaz Efendi Camii'nin mihrap nişindeki panolardan oluşan düzenlemeye de benzerlik göstermektedir (Resim 41).

Üsküdar Yeni Valide Camii'nin çinilerinin Tekfur Sarayı imalatının ilk örneklerinden olduğu düşünülmektedir. Bordür çinilerinde yer alan hatayı üslubundaki kompozisyonda İznik çinilerinin etkisi görülmektedir (Resim 39,40).

Kandilli Camii'nin mihrabında, birçok üslup ve motif bir arada kullanılmıştır. Bunlar arasında, hatayı, rumi ve naturalist üslup ile stilize haldeki çiçek motifleri, soyut şekilde işlenmiş kıvrık dallar, yazı istifleri, kâse ve vazo gibi kap formları yer almaktadır. Bu kompozisyonlarda hatayı ve rumi üslubunda motifler ile naturalist üsluptaki motiflerin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Çinilerin büyük kısmı klasik motiflerden oluşmakta ve İznik çinilerinin etkilerini taşımaktadır. Bunları özellikle mihrap nişi ve kavsarası ile mihrabı çevreleyen bordürlerde (Resim 39,40), mihrap yanı panolarındaki vazodan çıkan çiçeklerde (Resim 42) ve kavsara içine yerleştirilmiş olan vazodan çıkan çiçek motiflerinin görüldüğü süpürgelik çinilerinde (Resim 43) görmek mümkündür. Aynı süpürgelik çinileri Topkapı Sarayı Harem Mescidi'nin duvarlarında karşımıza çıkmaktadır. Ancak mihrap nişinin ortasındaki vazodan çıkan güller ve mihrabın sütuncelerinde görülen çiçek buketleri Tekfur Sarayı çinilerine has motiflerdir. Benzer bir örnek İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa Camii'ndeki ayet kuşağında yer alır.

Topkapı Sarayı Ağalar Camii'nin mihrabında da İznik karakteri taşıyan kompozisyonlar daha çok bordürlerde karşımıza çıkmaktadır (Resim 39,40). Ayrıca mihrap kavsarasının altındaki siyah renk kıvrık dallardan oluşan kompozisyona sahip turkuaz renk sırlı ince bordür, Hürrem Sultan Türbesi'ndeki mihrap köşeliklerini dolanan bordür ile aynı özellikleri taşımaktadır. Mihrabın çevresini dolanan bordür İstanbul Üsküdar Kaptan Paşa Camii, mihrap kavsarasının içindeki bordür ise Kandilli Camii'nin (Resim 18) mihrap yanı panolarını çevreleyen bordür ile aynıdır. Mihrap kavsarasının içindeki çintemanili kompozisyonun 16.-17. yüzyıl çinilerinde



de kullanıldığı ancak daha farklı şekilde tasarlandığı görülmektedir (Resim 44). Topkapı Sarayı Ağalar Camideki çinilerin benzerleri, İstanbul III. Ahmet Çeşmesi, İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa Camii ve Ayasofya Kütüphanesi'nde karşımıza çıkmaktadır. Mısır Fakahani Camii'ndeki çinilerde, hatayi, rumi, natüralist üslup ile yazı ve iki dalgalı çizgiden oluşan kaplan postu deseninin kullanımına rastlanmaktadır. Mihrabın köşelikleri ve üst kısmındaki pencerenin çevresinde daha çok klasik motifler kullanılmıştır. Ancak mihrap kavsarasında gördüğümüz birbirini çapraz kesen kaplan postu deseni benzer şekilde 16. yüzyılda da uygulanmış olmasına rağmen (Resim 45), bu desen ile birlikte kullanılan ve helezonik şekilde kıvrılan dalların aralarında yer alan buğday başağına benzeyen ince laleler Tekfur Sarayı atölyelerinin üretimi olarak dikkat çekmektedir. Aynı kompozisyon İstanbul Hekimoğlu Ali Paşa Camii'nin çinilerde de karşımıza çıkmaktadır.



**Resim 39:** Edirne Selimiye Camii



**Resim 40:** İstanbul Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camii



**Resim 41:** İstanbul İvaz Efendi Camii



**Resim 42:** İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii



**Resim 43:** İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii



**Resim 44:** İstanbul Sultan Ahmet Camii



**Resim 45:** İstanbul Rüstem Paşa Camii

Tekfur Sarayı imalatı çinilerin mihraplar üzerindeki örneklerinde farklı kompozisyon şemaları ile karşılaşılmaktadır. Bunları ulama karolar, bordür çinileri, panolar ve süpürgelik çinileri olarak gruplamak mümkündür.

Ulama kompozisyonlu karolar yan yana geldiklerinde birbirini tamamlayacak şekilde tasarlanmışlardır ve genellikle geniş alanların bezemesinde kullanılırlar. Bu kompozisyonun örnekleri İstanbul Üsküdar Yeni Valide Camii mihrap çevresi (Resim 16) ile Topkapı Sarayı Ağalar Camii'nin kavsarasındaki (Resim 31) ulama kompozisyonlu çinilerde görülmektedir. Ayrıca Mısır Fakahani Camii'nin kavsara içindeki (Resim 35) dairesel hatlı ulama kompozisyonunda ve mihrap üstü penceresinin çevresindeki (Resim 37,38) boyuna gelişen kompozisyon şemasındaki çinilerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Bordür çinileri de yan yana geldiklerinde sürekliliği olan bir desen oluşturur ve kompozisyonu sınırlandırarak etrafında bir çerçeve meydana getirirler. Bütün mihraplarda bordür çinisi bulunmaktadır. Bu bordürler bazen mihrabın çevresini, bazen nişin çevresini, bazen de mihrap üzerinde veya yanında yer alan panoların çevresini dolanmaktadır. Bordürlerde çeşitli kompozisyonlara rastlanmakta, ancak genellikle kıvrık dallardan oluşan örnekler karşımıza çıkmaktadır. Tek veya çift dal üzerinde ilerleyen kompozisyonlarda daha çok hatayı üslubunda çiçeklerin yer aldığı görülür (Resim 2,15,18,31,34). Ayrıca Ferruh Kethüda Camii'nde olduğu gibi nişin üstünde palmetlerden oluşan bir bordür (Resim 11) veya Kandilli Camii'ndeki gibi kıvrık dallardan oluşan barok karakterli bordürler de (Resim 24) karşımıza çıkmaktadır.



Serbest veya simetrik kompozisyonlu olarak hazırlanan panolar mihrapların nişinde ve çevrelerinde görülmektedir. Genellikle panolar üstten bir kemerle sınırlandırılır. Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii (Resim 3) ve Ferruh Kethüda Camii'nin (Resim 8) nişindeki panolar serbest kompozisyonlu olarak tasarlanmıştır. Topkapı Sarayı Ağalar Camii (Resim 32) ile Kandilli Camii'nin (Resim 19,25,28) mihrap yanı ve nişindeki büyük panolarda ise simetrik kompozisyonların tercih edildiği görülmektedir. Kandilli Camii'nin nişindeki pano kendi içinde farklı kompozisyonlardan oluşan bölümlere ayrılmış, her kompozisyon yine simetrik olarak tasarlanmıştır. Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii'ndeki hariç diğer panoların üstü bir kemerle sınırlandırılmıştır ve köşeliklerinde rumi kompozisyon yer almaktadır.

Yapılardaki çini kaplı alanların en alt bölümünde yer alan çinilere süpürgelik çinileri denilmektedir. Genellikle iki yandan ulanarak bordür şeklinde devam eden bu kompozisyonun mihraplar üzerindeki örneğini Kandilli Camii'nin (Resim 23) mihrap kavsarasında görmekteyiz.

Mihraplarda yer alan çinilerin kompozisyonları incelendiğinde, özellikle Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii, Ferruh Kethüda Camii, Kandilli Camii ve Topkapı Sarayı Ağalar Camii'nin nişinin içindeki panoların özel olarak hazırlanmış olduğu anlaşılmaktadır. Çinilerdeki kompozisyonların yerleştirilmeleri ve bütünlüğü bunların mihraba uygun olarak tasarlandıklarını göstermektedir. Ancak Üsküdar Yeni Valide Camii, Topkapı Sarayı Ağalar Camii'nin kavsarası ve Mısır Fakahani Camii'nde seri üretime dayalı ulama çinilerin kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Mihraplar üzerindeki çini panoların bazı alanlarındaki desenlerin yerleştirme düzenlerinde karışıklık olduğu görülmektedir. Çinilerin kompozisyonlarında oluşan bu karışıklık desen üretimindeki bir problem değildir, karoların hatalı şekilde yerleştirilmesinden kaynaklanan bir durumdur. Bunun örneğini de Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii (Resim 1), Ferruh Kethüda Camii (Resim 11,12) ve Topkapı Sarayı Ağalar Camii'nde (Resim 32) görmekteyiz. Ancak bazen de Mısır Fakahani Camii'nin (Resim 34) mihrap köşeliklerinde olduğu gibi farklı kompozisyonlara ait parçaların belirli bir düzen gözetmeksizin karışık olarak yerleştirilmesiyle alanların doldurulduğu görülür. Burada desenler bütünlüğünü kaybetmiştir ve bu durum kompozisyonların tespit edilmesini güçleştirmektedir.

Mihraplar üzerindeki Tekfur Sarayı üretimi çinilerde, İznik çinilerinde olduğu gibi kobalt mavisi, turkuaz, kırmızı, yeşil ve siyah renklerin kullanıldığı görülmektedir. Ancak kırmızı burada çok canlı değildir, bazen

de kahverengiye dönük soluk bir kırmızı renk olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Tekfur Sarayı çinilerde bir yenilik ve ayırıcı bir özellik olarak kullanılan sarı rengin mihrap çinilerinde de kullanıldığı görülmektedir. Bazı çinilerin renklerinde akmalar ve birbirine karışmalar karşımıza çıkar. Sır rengi daha griye dönüktür, bazı yerlerde benekler ve çatlaklar bulunmaktadır.

Tekfur Sarayı çinilerine has karakter taşıyan motifler, farklı eser grupları üzerinde de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Lale Devri'ne adını veren en önemli motiflerden buğday başağına benzeyen ince lale motifi ve Batılılaşma etkisiyle Osmanlı süsleme sanatına dahil olan iri gül motiflerini hem buket hem de vazodan çıkar şekilde görmek mümkündür. Bunlar 18. yüzyıla ait tezhip eserler üzerinde (Demiriz, 2005), Topkapı Sarayı III. Ahmet Kütüphanesi'nin hünkâr eyvanını örten tonozun alçı bezemelerinde (Uysal, 2019: 346), Topkapı Sarayı III. Ahmet'in yemiş odasında ahşap üzerine kalemişi olarak (Bağcı, 2009: 755-756), mezar taşlarında (Theunissen, 2023: 318), Nevşehir Damat İbrahim Paşa Medresesi dershane-kütüphane mekanı duvarlarında kalemişi olarak, minberde ve mescit girişinde taş üzerine (Atak, 2019: 84-86) işlenmiş şekilde yer almaktadır. Ayrıca, Barok etkili kıvrık dallar tezhip sanatında (Demiriz, 2005: 230), I. Mahmut Çeşmesi'nde taş üzerine (Theunissen, 2023: 285) ve Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Küçüksu Kasrı gibi Batılılaşma dönemi etkisinde bezenen yapıların duvarlarındaki kalemişlerinde görmek mümkündür.

Sonuç olarak, Tekfur Sarayı üretimi çinilerin özellikle ilk örnekleri, İznik çinilerindeki motif, kompozisyon ve renk özelliklerini yansıtmakta, daha sonraki üretimlerde bunların yanı sıra Tekfur sarayı atölyesine has motif, kompozisyon ve renklerin daha çok uygulanmaya başlandığı tespit edilebilmektedir. Bu motifler özellikle buğday başağına benzeyen ince laleler ve iri güllerdir. Ayrıca 16.-17. yüzyıllarda da kullanılan iki dalgalı çizgiden oluşan post motifi ve Çin bulutu motifi, 18. yüzyıl Tekfur Sarayı üretimi çinilerde farklı kompozisyonlarda karşımıza çıkmaktadır. Özellikle post motifiyle birlikte kullanılan Çin bulutu veya buğday başağına benzeyen lale motifinin görüldüğü çini örnekleri, Tekfur Sarayı atölyelerine has farklı tasarımların meydana getirildiğini göstermektedir. Kurulma amacına bağlı olarak daha çok İznik çinileri tarzında üretim yapması planlanan Tekfur Sarayı atölyesi ürünleri, teknik ve üslup açısından istenilen kaliteye ulaşamamıştır. Ancak motif, kompozisyon ve renk açısından farklı bir tarz yakalamış olan atölye Türk çiniciliğinde önemli bir yere sahip olan ürünler meydana getirmiştir.

### KAYNAKÇA

- Ahmet Refik (Altınay) (1932), “İznik Çinileri”, *Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası*, VIII., 36-53.
- ALTAŞ, Naciye (2010), “Vakıflar Genel Müdürlüğünün Kaçakçılıkla Mücadele Çalışmaları -Yurtdışından Getirilen Vakıf Kültür Varlıkları-”, *Vakıflar Dergisi*, 33, 145-158.
- ARIK, Oluş (2007), “Çininin Tarihçesine Kısa Bakış”, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul, 25-36.
- ARSEVEN, Celal Esad (1966), “Mihrab”, *Sanat Ansiklopedisi*, 3, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1247.
- ASLANAPA, Oktay (1984), *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ASLANAPA, Oktay (1986), *Osmanlı Devri Mimarisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- ATAK, Erkan (2019), *Anadolu Camilerinde Lâle Devri Üslubu*, Gece Akademi, Ankara.
- ATASOY, Nurhan ve RABY, Julian (1989), *İznik Seramikleri*, Alexandrian Press, Londra.
- AYVERDİ, Ekrem Hakkı, (1973), *Osmanlı Mi'mârisinde Fâtih Devri 885-886 (1453-1481) III. Baha Matbaası*, İstanbul.
- BAĞCI, Serpil (2009), “Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar”, Haz. Halil İNALCIK ve Günsel RENDA, *Osmanlı Uygarlığı 2*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 737-757.
- BAKIRER, Ömür (1976), *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrablari*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- BAYHAN, Ahmet Ali (1997), *Mısır'da Osmanlı Devri Mimarisi*, Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- CANTAY, Gönül (2002), “Cezeri Kasım Paşa Külliyesi”, *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüp Sultan Sempozyumu V. Tebliğler*, Eyüp Belediyesi Yayınları, İstanbul, 116-121.
- CRESWELL, K.A.C. (1989), *A Short Account of Early Muslim Architecture*, Cairo: The American University in Cairo Press.
- ÇELEBİ, Rezan (1994), “Kandilli Camii”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 4, Kültür Bakanlığı ve Tarık Vakfı Yayınları, İstanbul, 410.
- ÇOBANOĞLU, Ahmet Vefa ve KAPLAN, Gülcan (2018), “Üsküdar Ahmediye Camii ve Kaybolan Kâbe Tasvirli Çini Panosu”, *Uluslararası Üsküdar*

- Sempozyumu X, (19-20-21 Ekim 2018), Bildiriler III, Üsküdar Belediyesi, İstanbul, 235-265.*
- DEMİRİZ, Yıldız (2005), *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*, Yorum Sanat, İstanbul.
- DEMİRSAR ARLI, Belgin ve ALTUN, Ara (2008), *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul.
- DİEZ, Ernst (1960), “Mihrab”, *İslam Ansiklopedisi*, 8, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 294-295.
- ERDOĞAN, Göksel (2021), “Topkapı Sarayında Bulunan Mescitler ve Namazgâhlar”, *Milli Saraylar Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi*, 20, 117-135.
- EYİCE, Semavi (1993), “Cezeri Kasım Paşa Camii”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 7, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 507-508.
- EYİCE, Semavi (1994), “Tekfur Sarayı”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 7, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 233-235.
- EYİCE, Semavi (1998), “Ağalar Camii”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 1, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 464.
- GÜNDOĞDU, Hamza (2012), “Osmanlı Klasik Dönem Sonu Külliye Anlayışı Bağlamında Üsküdar Yeni Valide Külliyesi”, *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu VII, (2-4 Kasım 2012)*, Üsküdar Belediyesi, İstanbul, 115-137.
- KHEDR, Mohamed Abouseif Abdelazeim (2016), *İstanbul'daki Paşa Camilerinin Mihrapları (Kahire'deki Osmanlı Dönemi Mihraplarından Seçilen Örneklerle Karşılaştırılması)*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- KOÇU, Reşad Ekrem (1958), “Ağalar Camii”, *İstanbul Ansiklopedisi*, 1, İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, İstanbul, 247.
- KOÇU, Reşad Ekrem (1960), “Balat Camii”, *İstanbul Ansiklopedisi*, 4, İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, İstanbul, 1965-1966.
- KOÇU, Reşad Ekrem (1965), “Cezeri Kasım Paşa Camii”, *İstanbul Ansiklopedisi*, 7, İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, İstanbul, 3539.
- KONYALI, İbrahim Hakkı (1976), *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi 1*, Türkiye Yeşilay Cemiyeti Yayınları, İstanbul.
- NECİPOĞLU, Gülru (1990), “From International Timurid To Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles”, *Muqarnas*, 7, 136-170.

- NECİPOĞLU, Gülrü (2007), *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ORTAYLI, İlber (2010), *Mekânlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı*, Bank Asya Kültür Hizmetleri, İstanbul.
- ÖNEY, Gönül (1976), *Türk Çini Sanatı*, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, İstanbul.
- ÖZSAYINER, Zübeyde Cihan (2004), “Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camiindeki Kabe Tasvirli Çini Pano Bağlamında Kabe Tasvirleri”, *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüp Sultan Sempozyumu VIII, Tebliğler*, Eyüp Belediyesi Yayınları, İstanbul, 84-89.
- SÖNMEZ, Zeki (1987), “Türk Çiniciliğinde Tekfur Sarayı İmalatı Çinileri”, *Antika*, 27, 29-35.
- SÖNMEZ, Zeki (1997), “Türk Çiniciliğinde Tekfur Sarayı İmalatı Çiniler”, Ed. Ara ALTUN, *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, Creative Yayıncılık, İstanbul, 215-236.
- SÖNMEZ, Zeki (2008), “Tekfur Sarayı Denemesi”, Ed. Selmin KANGAL, *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi*, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul, 37-44.
- TANMAN, Baha (1992), “Balat Camii ve Tekkesi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 5, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 7-8.
- THEUNİSSEN, Hans (2023), *Tekfur Sarayı A History of an Ottoman Tile Workshop (c. 1719-52)*, Leiden.
- Topkapı Sarayı Müzesi Rehberi* (2013), Bilkent Kültür Girişimi Yayınları, İstanbul.
- TURAN BAKIR, Sitare (2007), “Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri”, Ed. Gönül ÖNEY ve Zehra ÇOBANLI, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 279-308.
- UYSAL, Zekiye (2019), “Topkapı Sarayındaki III. Ahmet Kütüphanesi'nin Alçı Bezemeleri”, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, 26, 331-376.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz (1982), “XVI. YY. Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimari Süsleme Programlarında Mimar Sinan'ın Katkısı Var Mıdır?”, *Mimarlık Dergisi*, 5-6, 29-35.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz (2003), “Tekfur Sarayı Çini Fırınları Kazısı 1995-2001”, *24. Kazı Sonuçları Toplantısı (22-31 Mayıs 2002)*, 1, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 329-344.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz (2007), “Tekfur Sarayı Çinileri ve Eyüp Çömlekçiliği”, Ed. Gönül ÖNEY ve Zehra ÇOBANLI, *Anadolu'da Türk Devri Çini ve*

OSMANLI CAMİLERİNİN MİHRAPLARINDA YER ALAN  
TEKFUR SARAYI ÇİNİ ÖRNEKLERİ

*Seramik Sanatı*, T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul,  
349-361.

YETKİN, Şerare (1986), *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul  
Üniversitesi Edebiyat Fakùltesi Yayınları, İstanbul.

Topkapı Sarayı Ağalar Camii, (2023, Şubat 14), Erişim Adresi:  
<http://www.turkishculturalfoundation.org/pages.php?ID=82>



## A TOMB STELE FROM THE CENTRAL KARACAÖREN VILLAGE (HADRIANI)

*Merkez Karacaören Köyünden (Hadriani) Bir Mezar Steli*

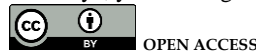
Yaşar ARLI\*

**ABSTRACT:** The tomb stela in good condition, which was acquired to the Burdur Museum by a citizen, is preserved in the garden of the museum. The stela from Karacaören village of the central district of the province must have been carved in an itinerant workshop in Hadriani. The tomb stela, which has a flat lower part and a triangular upper part, features a standing man and a woman in the scene. Both figures are of the "Dioscurides" type. This type, which is quite common in the man figures of the Roman Imperial period, is also preferred for the woman figures. The most distinctive features of this type are that the right arm, bent at the elbow with the posture of the figures, is enclosed in a sling formed from the himation, while the left arm adjacent to the body is slightly bent at the elbow and extended downwards, holding the end of the himation. This type also represents the status of the man figure and his family. The tomb stela, which is dated to the Roman Imperial period with its rather simple appearance, has been suggested a period based on the stylistic evaluations of the man and woman figures. The hairstyle of the man figure is similar to that of the portrait of Traianus in type I. The hair fashion in the woman portrait is similar to that in the "Ceres" type portrait of Vibia Sabina, the wife of Hadrianus (117-138 AD). In addition to this hairstyle/fashion, other stylistic features of the figures reflect the stylistic characteristics of the Traianus (98-117 AD) period. As a result of the analyzes, the tomb stela was dated to the Late Traianus-Early Hadrianus period.

**Keywords:** Tomb stela, Burdur Museum, Karacaören village, "Dioscurides" type, Late Traianus-Early Hadrianus period

**ÖZ:** Sivil bir yurttaş tarafından Burdur Müzesi'ne kazandırılan iyi durumdaki mezar steli, müzenin bahçesinde korunmaktadır. İlin merkez ilçesine bağlı Karacaören köyünden ele geçirilen stel, Hadriani'deki seyyah bir atölyede yontulmuş olmalıdır. Alt kısmı düz, üst kısmı ise üçgen kesilen mezar stelinin sahnesinde ayakta duran kadın ve erkek figürüne yer verilmiştir. Her iki figür de "Dioskurides" tipindedir. Roma İmparatorluk döneminin erkek figürlerinde oldukça yaygın görülen bu tip, kadın figürlerinde de tercih edilmiştir. Figürlerin

\* Res. Assist. Dr., Akdeniz University, Faculty of Letters, Department of Archaeology, Antalya, yasararli@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7799-6764






duruşuyla birlikte dirsekten bükülen sağ kolun, himationdan oluşturulan bir askı içerisine alınmasıyla birlikte vücuda bitişik sol kolun hafifçe dirsekten bükülerek aşağıya doğru uzatılması ve himatonun ucundan tutması, bu tipin en belirgin özelliklerindedir. Bu tip ayrıca erkek figürünün ve ailesinin statüsünü temsil etmektedir. Oldukça basit görünümüyle Roma İmparatorluk dönemine tarihlendirilen mezar steline, erkek ve kadın figüründeki stilistik değerlendirmeler neticesinde bir dönem önerisi yapılmıştır. Erkek figüründeki saç stili, I. tipteki Traianus portresindekilerle benzerdir. Kadın portresindeki saç modası ise Hadrianus'un (MS 117-138) eşi Vibia Sabina'nın "Ceres" tipindeki portresindekilerle benzerlik içerisindedir. Bu saç stili/modasının yanı sıra figürlerdeki diğer üslup özellikleri de Traianus (MS 98-117) döneminin üslup özelliklerini yansıtır. Gerçekleştirilen irdemeler sonucunda da mezar steli, Geç Traianus-Erken Hadrianus dönemine verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Mezar steli, Burdur Müzesi, Karacaören köyü, "Dioskurides" tipi, Geç Traianus-Erken Hadrianus dönemi

**Cite as / Atf:** ARLI, Y. (2024). A Tomb Stele from the Central Karacaoren Village (Hadriani). *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 14(27), 281-295. <https://doi.org/10.33207/trkede.1355565>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind

<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

### Introduction

Steles, meaning “standing upright, rectangular sign, sewn or erected”, are formed by cutting a monolithic stone or marble block into a shape and then adding a depiction and inscription on the surface (Johansen, 1951: 68; Saltuk, 1997: 165; Şahin, 2000: 1; Er, 2012: 136; Çalık, 2017: 46). Depending on the inscriptions and figures on them, the steles are classified into groups such as tomb, votive, law, honoring and border steles (Malay, 1987: 18). The depictions and inscriptions on the tomb steles aim to immortalize the deceased individual. The subjects preferred in the scene of the tomb steles generally consist of figures symbolizing the deceased individual, various motifs and items that the individual used frequently during his/her life (Özkan, 2020: 21). With these narrations, those left behind are informed about the social, religious and economical status of the deceased (Meral, 2016: 144-5).

When analyzed architecturally, tomb steles are divided into two main groups: with and without pediments (Çekilmez, 2008: 28; Özkan, 2020: 22-3). The triangular pediment, which forms the upper part of the steles “inspired by the temple facade”, was placed either on the architrave or directly on the plasters or decoration frame on the sides, although there is no definite rule (Fıratlı, 1965: 269, 271; Özkan, 2020: 22). Although the first use of the triangular pediment as a superstructure element was seen in the Archaic period (Neumann, 1979: 31, pl. 17a), it was not preferred in Classical period examples (Atalay, 2012: 19). In the Hellenistic period and later, the use of triangular pediments becomes widespread (Pfuhl and Möbius, 1977: pl. 1, no. 2; Atalay, 2012: 21). The steles of the Hellenistic period generally have triangular pediments and apex-corner acroteria (Özkan, 2020: 23). In addition, the tympanon (with rosette/shield decoration), architrave, anta and side edges were decorated with columns

(Özkan, 2020: 23). During the Roman Empire period, the naiskos facade started to lose its importance and the steles, which gradually lost their temple-like features, were processed more simply (Fıratlı, 1965: 271; Saraçoğlu, 1997: 19-22). The elimination of the architrave between the triangular pediment and the scene and the placement of the pediment directly on the wipе, the arrangement of the upper part of the stele in the form of a pediment, or the cutting of a direct triangle and leaving the lower part of the stele unprocessed are also stylistic features seen in this period (Saraçoğlu, 1997: 19-20).

The steles without pediments also reflect a naiskos appearance, albeit to a lesser extent, as they are generally framed, have side plasters with Doric capitals, architraves, or pass directly into the decoration area (Özkan, 2020: 23). Although the side plasters, which sharply border the scene depicting the figures on these tomb steles both in the Archaic and Classical periods, seem to continue in the Hellenistic and Roman Imperial periods, it is seen that they are not emphasized as much as before towards the end of the Hellenistic period (Saraçoğlu, 1997: 26). It is known that the depth of the frame started to decrease and later disappeared completely (Saraçoğlu, 1997: 26). They are also simpler and more schematized than the tomb steles with pediments (Çekilmez, 2008: 45).

The tomb stele was donated to the Burdur Museum by Osman TULU on 16.11.2011. The stele, which is exhibited in the museum garden, was found in Karacaören village of the central district of Burdur. The century was directly proposed in the catalogue part of the study for the artifact which was superficially mentioned in S. Bağlıbel's master's thesis in 2018 (Bağlıbel, 2018: 124). The iconographic and stylistic evaluation of the stele was not carried out.

This artifact, which has not been published until today, will be analyzed in detail for the first time in this study. First, the iconography of the man and woman figures in the scene of the tomb stele will be defined. Then, the stylistic characteristics of the figures in portrait-plastic and sculpture art will be interpreted. As a result of these evaluations, a period will be suggested for the tomb stele, contrary to the general century suggestion made in the master's study. Finally, the place of production will be suggested based on the findspot.

### **Description of the Stele**

The tomb stele with inventory number K.50.10.11 was carved out of limestone (Figure 1). The stele is 128 cm in height, 60 cm in width and 25

cm in depth. While the man figure in the scene is 78.8 cm high and 22.2 cm wide, the woman figure is 72.2 cm high and 24 cm wide. The colour scale code of the artifact is NCS S 0502-Y.

The tomb stele with capillary veins on it is partially abraded and damaged. The stele shows a little coloration and encrustation. The right part of the nasal root on the woman figure to the left of the scene is worn. The nose is broken. There is a small rupture in the hairstyle along with the right part of the cloth covering her head. There is an unbroken fracture scar from the right side of her head to the right elbow and also from the right side of the collar of the dress to just below the right kneecap. The right side of the nose and the right wing of the nose are also missing on the man figure on the right side of the scene. The lower part of the thumb of the left hand is missing. There are also partially missing and worn parts on the base of the statue.

The upper block of the well-preserved tomb stele is triangular and the lower part is left flat (Figure 1). The back and frameless side facades are roughly carved. A man and a woman figure standing on a rectangular base in a free standing sculptural appearance are carved on the stele. The figures, carved in low relief from the front, are clothed. The woman figure on the left is wearing a thick fabric oval himation with a wide collar over a thin fabric khiton. The left leg, slightly bent at the knee, is one step to the side. The weight of the figure is on the fixed right leg. There are superficial folds between the two legs that go down perpendicular to each other from top to bottom. The arms are left under the thick fabric of the cloth. The left arm, slightly bent at the elbow, is hanging downwards adjacent to the body and holding the cloth with the open hand, which she is pulling slightly upwards over her thigh. The right arm, which is attached to her body, is also bent at the elbow and extended through the fabric of the himation to her left breast. The folds on the upper body are also superficial. The top and back of the head are covered by the cloth hanging down from each side of the head. The hair fashion on the woman head is also designed with wavy hair tresses that are parted on both sides from the center of the forehead and are tightly processed at the transitions (Figure 2). The narrow bow-shaped forehead is flat. The brow bones protrude outwards. Eyebrows with curved ends are thin. Narrow eyes extending towards the inner corners of the eye are almond-shaped. The upper eyelid is fleshy compared to the lower eyelid. Pupil and iris are unprocessed. Cheekbones are apparent and cheeks are plump. The mouth is small and slightly open. Lips are thin. The upper lip

area is narrow. The oval face tapers towards the chin. The fat and fleshy chin is slanted backwards. The neck is short and strong.

The man figure on the right of the scene, dressed in thick fabric himation with an oval and a wide collar is taller than the woman figure. The left leg, which carries the figure, is motionless. The right leg, which is slightly bent at the knee and stepped one step to the side, is moving and stepping on the toes. As a result of this mobility in the lower part of the body, the folds in the stretched dress fabric are parallel to each other and superficial. The folds on the upper body are also superficially processed. The left arm, left under the thick fabric and slightly bent at the elbow and hanging downwards, is adjacent to the body. With her left hand, which is in the shape of a fist, she is holding the cloth of the dress coming from her left, above the knee of her left leg. The right arm, which is wrapped up to the elbow in the dress, is bent at the elbow and is on the left chest. The hairstyle of the man figure is also designed with voluminous and long hair tresses attached to the head (Figure 3). With these tresses combed towards the forehead, a small bifurcation motif is formed in the center of the forehead. The ends of the tresses, which split from this bifurcation on both sides, are wavy. The forehead is narrow and wide. The eyes are large and open. The pupil and the iris are unprocessed. The upper eyelid is fleshy compared to the lower eyelid. Cheekbones are apparent and cheeks are plump. The upper lip area is narrow. The small mouth is slightly open. The face tapering slightly towards the chin is oval. The round and fat chin is pulled backwards. The neck is short and thick.

The figures are processed close to each other, the right elbow of the man figure and the left shoulder of the woman figure are in contact with each other. Finally, the characteristics of the portraits interpreted as husband and wife on the stele represent adult individuals and the characteristics of both individuals are realistically reflected. There is also a cheap and rough workmanship in the material chosen for the tomb stele and in the carving of the figures in the scene.

### **Iconographic and Stylistic Evaluation**

The form of the tomb stele is typical of the Roman Imperial period. As mentioned above, the naiskos facade loses its importance in the tomb steles of this period and is processed more simply (Firatlı, 1965: 271; Saraçoğlu, 1997: 19-22). Examples of steles with a flat lower block and a triangular upper block are from this period (Saraçoğlu, 1997: 19-20).

The frontal stance of the man and woman figures standing on the stele is one of the stylistic features seen from the Early Hellenistic period until the 3rd century AD (Özcan, 2014: 144).

The figure type in the scene iconography is the “Dioscurides” type. This type is one of the most common types found on tomb steles since the Hellenistic period (Saraçoğlu, 1997: 33; Çimen, 2011: 82-3; Yıldırım, 2016: 13; Tepebaş and Canlı, 2020: 188). The “Dioscurides in the Sculpture Group of Cleopatra and Dioscurides” discovered in Delos and dated to 138/7 BC gave this type its name (Linfert, 1976: taf. 52, no. 453; Lewerentz, 1993: 19, abb. 1). This type is characterized by the throwing of the left leg to the side, especially the right arm bent at the elbow and grasped by the hand in a sling formed by the himation, while the left arm, wrapped by the himation, is slightly bent at the elbow and extended, and the left hand gently grasps the end of the himation (Linfert, 1976: taf. 52, no. 271; Yaylalı, 1979: 46-7; Tepebaş-Canlı, 2020: 189). This type is recognized by Pfuhl-Möbius “Man of Normal Type” (Pfuhl-Möbius, 1977: 90), Lewerents “Group No I” (Lewerents, 1993: 18-57), Bieber “Palliatius” (Bieber, 1959: 374-5; Saraçoğlu, 1997: 33; Çimen, 2011: 82-3), and Yaylalı groups them as “Type A” (Yaylalı, 1979: 46) (Sonkaya, 2019: 94; Tepebaş and Canlı, 2020: 188-9). Sonkaya also suggested “Dioscurides Type I” for this type (Sonkaya, 2019: 94).

It is observed that the “Dioscurides” type, which became increasingly widespread during the Roman Imperial period, was widely used in man figures on tomb steles (Pfuhl-Möbius, 1977: taf. 40-47; Saraçoğlu, 1997: 33; Çimen, 2011: 82-3; Yıldırım, 2016: 13). This man type also emphasizes the social status of the deceased. With his posture and dress, it is emphasized that the man figure belongs to the aristocratic class (Tepebaş and Canlı, 2020: 189).

The woman figure on the scene is of the “Dioscurides” type, just like the man figure. Although this type is generally seen in man figures, it can also be seen in women (Dillon, 2010: 88-90, fig. 39; Özcan, 2014: 143-54, fig. 1; Özkan, 2020: 28). The fact that the iconography of the woman figure is depicted in this way can be explained as her suitability to the sociocultural level of her husband and his family.

After the iconographical evaluation of the man and woman figures carved in the “Dioscurides” type, the stylistic features of the figures will be evaluated and a dating proposal will be made for the tomb stele in which the husband and wife are emphasized in the scene. While doing this, the

hairstyle/style of the man and woman figures is very important; because the most striking issue in the dating of the portrait art of the Roman Imperial period is the hairstyle/style of the figures. The hairstyle/fashion of the enthroned emperor and his wife directed the portrait art of the years of their reign. In addition, the artistic preferences of the emperors also determined other stylistic features of the period.

In the hairstyle of the man figure, the straight and voluminous hair tresses attached to the head, combed towards the forehead, form a small bifurcation motif in the center of the forehead, and the ends of the tresses separated from this bifurcation motif on both sides are wavy. This hairstyle is also seen in the early portraits of Traianus (98 AD), who was proclaimed co-ruler in 97 AD under Nerva (96-98 AD) (West, 1941: 60; Eckstein and Beck, 1973: 87; Fittschen and Zanker, 1985: 39-40, pl. 42-3; Roche, 2002: 42; Arlı, 2022: 602-05, fig. 1) The man figure was sculpted by being inspired by the type I portraits of the emperor Traianus, who reigned 98-117 AD. The type I portrait of Traianus in the Capitoline Museum is an example of this type (Fittschen and Zanker, 1985: 39-40, pl. 41-2).

In the woman figure, there is the “Ceres” hairdressing fashion, also defined as the goddess-type hair fashion (Wegner, 1956: pl. 45; Özgan, 2013: 164). This hairstyle, which is designed with wavy tresses that are parted from the center of the forehead to both sides and are depicted quite tightly in the transitions, is seen in the portraits of Vibia Sabina, the emperor’s wife during the period of Hadrianus (117-138 AD). Shortly after ascending to the throne, the emperor glorified his wife with the title of “Augusta” and her portraits were sculpted in the “Ceres” type (Wegner, 1956: pl. 45; Özgan, 2013: 164). The woman figure is also processed by being inspired by the portraits of Sabina in the “Ceres” type.

The facial features of man and woman figures are also realistically depicted. There are no idealized effects in the processing of facial features. During the period of Hadrianus, who took over the government after Traianus, a strong “Neoclassicism” (a narration to Greek art) is seen (Özgan, 2013: 134). Therefore, the characteristic features of the individuals who were portrayed were reflected through beautification (Boatwright, 1991: 516).

Due to this stylistic feature, rich, that is, detailed folds in the clothes were depicted in the sculpture art of Hadrianus’ period and the figures were carved with the high relief technique (Durugönül, 2021: 153, 165). Finally, one of the most important stylistic features guiding the researchers in dating

this period is that the pupil and iris, which were seen as early as 130 AD, were emphasized with a single drill stroke for the first time (Wegner, 1956: 40, 61-2, pl. 24-5a; Kleiner, 1992: 242, fig. 206).

As a result of the information above, the hair style on the man figure, the superficial folds on the clothes, the close proximity of the figures to each other and the realistic reflection of the characteristic features of the face with the low relief technique are the stylistic features of the Traianus period. The hair fashion on the woman figure is from the Hadrianus period; however, the fact that the facial features are not idealized and the pupil and iris are not processed is one of the stylistic elements of the Early Hadrianus period. As a result of these evaluations, the tomb stele dates to the Late Traianus-Early Hadrianus period (first quarter of the 2<sup>nd</sup> century AD). Meanwhile, the socio-economical status of the figures on the tomb stele is emphasised through their posture and clothing (Özcan, 2014: 148). For example, the social status, which is frequently seen in the Phrygian type false door depictions in the tomb structures in Northern Pisidia and which is emphasised by the frequency of atribut, is reflected here by the posture and dress of the man and woman figures (Waelkens, 1977: 277-325; Lochman, 2003). In addition, this iconography of man and woman figures survived until the end of the 3<sup>rd</sup> century AD (Özcan, 2014: 144).

#### **Production Location**

According to the museum record, the tomb stele unearthed in the Karacaören village of the central district of Burdur must have been recovered from the teritorium of Hadriani, located just south of the village. The tomb stele was carved from limestone, the local material of the region, and the workmanship is cheap and rough. In the “Dioscurides” type man and woman figures in the scene, a simple workmanship, devoid of aesthetics, is seen with the influence of local art. In this respect, the artistic effects of the official state art of the Roman Imperial period, together with the current hairstyle/fashion, are relativised in the figures on the locally produced tomb stele; because the tomb owner must have wanted to express himself in the cheapest way without prioritising aesthetic concerns (Özcan, 2014: 149).

This preference in the production of the tomb stele can be explained by saving both labor and production costs. It also indicates that the tomb stele was not produced in a well-established workshop, but by provincial craftsmen in an itinerant workshop. This is supported by the craftsmanship of the figures and the preferred material. Limestone, the local material of the region, was used for the tomb stele. There is no imported marble of superior quality. Cost is a consideration in this regard, as mentioned above with the



reasons. This is another example that the tomb stele was produced by local craftsmen.

### **Conclusion**

The scene of the tomb stele from the Roman Imperial period, which has a simple design with a flat lower block and a triangular cut on the upper part, consists of man and woman figures standing on a pedestal. The posture of the clothed man and woman figures is in the “Dioscurides” type from the statue group discovered in Delos in 138/7 BC.

The hairstyle of the man figure on the tomb stele representing an aristocratic family is designed with straight, long and voluminous hair tresses attached to the head. These curls, combed towards the forehead, form a small bifurcation motif in the center of the forehead and the ends of the tresses, which are separated from this bifurcation motif on both sides, are wavy. This hairstyle is also typical of type I portraits of the emperor Traianus. The early portraits of Traianus, who was declared co-ruler in 97 AD, are of this type.

The hairstyle designed with wavy hair tresses, separated from the center of the woman figure’s forehead on both sides and tightly processed at the transitions, emerges when the emperor Hadrianus crowned his wife with the title of “Augusta” shortly after he ascended to the throne. The “Ceres” hairstyle, also interpreted as a goddess hairstyle, appears from the Early Hadrianus period until the end of the emperor’s reign.

Thus, while the hair style on the man figure reflects the stylistic characteristics of the Traianus period, the hair fashion on the woman figure is from the Hadrianus period. After this stylistic evaluation, other stylistic features in the workmanship of the figures make it possible to suggest a definite period for the tomb stele.

For example, the realistic reflection of the facial features of the man and woman figures away from the effects of Neoclassicism, the sculpting of the figures in low relief and the lack of elaborate folds in their clothes are stylistic features of the Traianus period.

The stylistic features of the Traianus period are dominant in the tomb stele and the latest stylistic feature in the figures is the hair fashion in the woman figure. In the woman figure, which was sculpted by being inspired by Sabina’s “Ceres” hairstyle, the pupil and iris, which are among the most important stylistic features of the Late Hadrianus period, are not carved with

a single drill stroke. After this stylistic evaluation, it is not possible to date the tomb stele to 130 AD or later.

In addition, the tomb stele carved out of limestone, which was included in the inventory as a find of Karacaören village in the central district of Burdur, had a rough and simple workmanship. This situation, which can be explained by the supply-demand relationship, is for keeping the cost low. The tomb stele, which did not have a superior workmanship and also quality materials, must have been produced by provincial craftsmen in an itinerant workshop in Hadriani, of which territory also includes the borders of Karacaören village.

In conclusion, the husband and wife tomb stele, which is not the product of a well-established workshop but is important for the interpretation of local craftsmanship in the region, dates to the Late Traianus-Early Hadrianus period (first quarter of the 2<sup>nd</sup> century AD).

#### BIBLIOGRAPHY

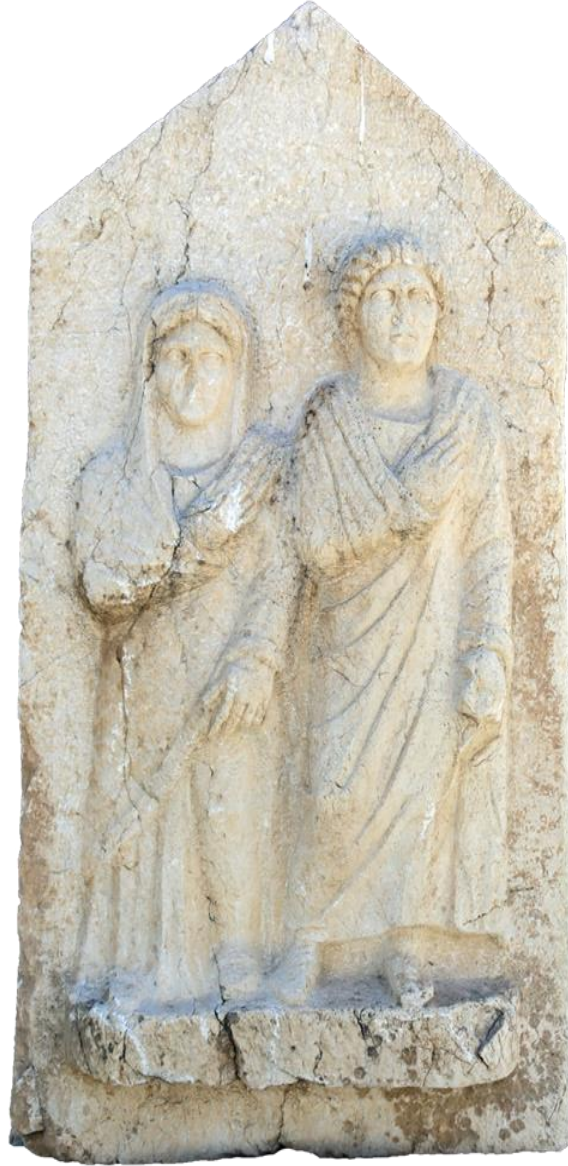
- ARLI, Yaşar (2022), “Burdur Müzesi’nden Erkek Portresi”, *IBAD Journal of Social Sciences*, 13, 599-607. <https://www.10.21733/ibad.1190355>.
- ATALAY, Süleyman (2012), *Side Müzesi’nden Bir Grup Mezar Steli*, Master’s Thesis, Akdeniz University, Antalya.
- BAĞLIBEL, Serdar (2018), *Burdur Arkeoloji Müzesi’nden Bir Grup Adak ve Mezar Steli*, Master’s Thesis, Selçuk University, Konya.
- BIEBER, Margarete (1959), “Roman Men in Greek Chimation”, *PAPhs*, 103, 374-417.
- BOATWRIGHT, Mary T. (1991), “The Imperial Women of The Early Second Century A.C”, *The American Journal of Philology*, 112.4, 513-540. <https://doi.org/10.2307/294932>.
- ÇALIK, Çağatay (2017), “Kuzeybatı Pisidia Bölgesi (Seleukeia, Apollonia, Tymandos ve Konana) Alınlıklı Mezar Stelleri”, *SDU Faculty of Art and Sciences Journal of Social Sciences*, 42, 45-65.
- ÇEKİLMEZ, Murat (2008), *Tire Müzesi’nden Hellenistik ve Roma Dönemi Mezar Stelleri*, Master’s Thesis, Aydın Adnan Menderes University, Aydın.
- ÇİMEN, Mustafa (2011), *Lykaonia Bölgesi Süvari Betimlemeleri*, Master’s Thesis, Selçuk University, Konya.
- DILLON, Sheila (2010), *The Female Portrait Statue in the Greek World*, Cambridge University Press, New York.

- DURUGÖNÜL, Serra (2021), *Roma Devlet Kabartmalarında Propaganda ve 'Sanat'*, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Ankara.
- ECKSTEIN, Felix and HERBERT, Beck (1973), *Antike Plastik im Liebieghaus*, Frankfurt am Main, Liebieghaus.
- ER, Yasemin (2012), *Klasik Arkeoloji Sözlüğü*, Phoenix, İstanbul.
- FIRATLI, Nezih (1965), "İstanbul'un Yunan ve Roma Mezar Stelleri", *Belleten*, 29.114, 279-287.
- FITTSCHEN, Klaus and ZANKER, Paul (1985), *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom: Band I-Text*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, West Germany.
- FITTSCHEN, Klaus and ZANKER, Paul (1985), *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom: Band I-Tafeln*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, West Germany.
- JOHANSEN, K. Friis (1951), *The Attic Grave-Reliefs of The Classical Period*, Ejnar Munksgaard, Copenhagen.
- KLEINER, Diana E. E. (1992), *Roman Sculpture*, Yale University Press, New Haven.
- LEWERENTZ, Annette (1993), *Stehende Maenliche Gewandstatuen im Hellenismus, ein Beitrag zur Stilgeschichte und Ikonologie Hellenistischer Plastik, Schriftenreihe Antiquates Band 5*, Verlag Dr. Kovac, Hamburg.
- LINFERT, Andreas (1976), *Kunstzentren Hellenistischer Zeit: Studien an Weiblichen Gewandstatuen*, Steiner, Wiesbaden.
- LOCHMAN, Tomas (2003), *Studien zu Kaiserzeitlichen Grab-und Votivreliefs aus Phrygien*, Skulpturhalle Basel, Basel.
- MALAY, Hasan (1987), *Epigrafi (Yazutibilim)*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- MERAL, Korkmaz (2016), "Yunan ve Roma Mezar Stellerinin Gelişimi", *ATAUNI GSED*, 37, 144-160.
- NEUMANN, Gerhard (1979), *Probleme des Griechischen Weihreliefs*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen.
- ÖZCAN, Fikret (2014), "Isparta Müzesi'nden Yerel Stilde Bazı Roma Dönemi Mezar Stelleri", *SDU Faculty of Art and Sciences Journal of Social Sciences*, 32, 143-154.
- ÖZGAN, Ramazan (2013), *Roma Portre Sanatı II*, Ege Yayınları, İstanbul.

- ÖZKAN, S. Tuğçem (2020), *Tire Müzesi'nde Korunan Hellenistik ve Roma İmparatorluk Dönemine Ait Bir Grup Mezar Steli*, Master's Thesis, Aydın Adnan Menderes University, Aydın.
- PFUHL, Ernst and MOBIUS Hans (1977), *Die Ostgriechischen Grabreliefs. Text und Tafel Band I*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.
- ROCHE, Paul A. (2002), "The Public Image of Trajan's Family", *Classical Philology*, 97.1, 41-60. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/449566>.
- SALTUK, Secda (1997), *Arkeoloji Sözlüğü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- SARAÇOĞLU, Aslı (1997), *Antakya Yöresi Mezar Stelleri*, Doctorate Thesis, Atatürk University, Erzurum.
- SONKAYA, A. Kasım (2019), *Lydia Bölgesi Hellenistik Dönem Mezar Stelleri*, Doctorate Thesis, Ankara University, Ankara.
- ŞAHİN, Mustafa (2000), *Miletopolis Kökenli Figürlü Mezar Stelleri ve Adak Levhaları*, TTK, Ankara.
- TEPEBAŞ, Ulus and CANLI, Handegül (2020), "Mersin Müzesi'nden Hellenistik Dönem'e Ait Bir Mezar Steli", *Seleucia Olba Excavation Series*, 10, 185-200.
- YAYLALI, Abdullah (1979), *Hellenistik Devir İzmir Mezar Stelleri*, Associate Professorship Thesis, Atatürk University, Erzurum.
- YILDIRIM, Ayşe (2016), *Bandırma Arkeoloji Müzesi'ndeki Mezar Stelleri*, Master's Thesis, Atatürk University, Erzurum.
- WAELEKENS, Marc (1977), "Phrygian Votive and Tombstones as Sources of the Social and Economic Life in Roman Antiquity", *Ancient Society*, 8, 277-325.
- WEGNER, Max (1956), *Das Römische Herrscherbild: Hadrian (Plotina. Marciana. Matidia. Sabina)*, Verlag Gebr. Mann, Berlin.
- WEST, Robert (1941), *Römische Porträt-Plastik II*, F. Bruckmann K. G., Münih.

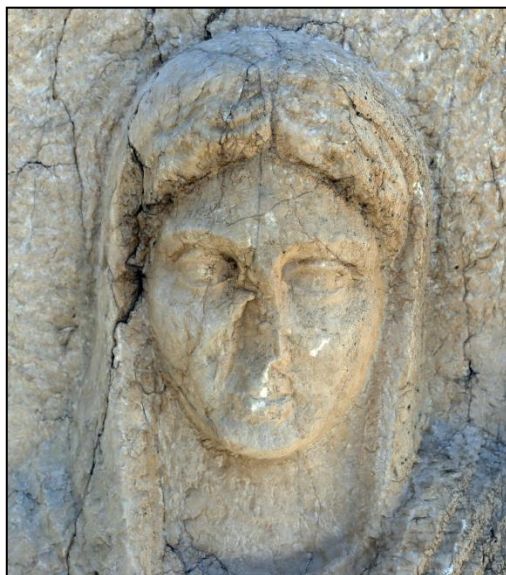
Yaşar ARLI

**FIGURES**

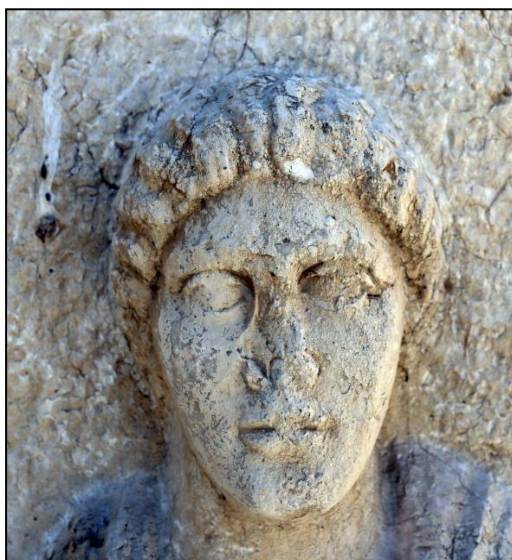


**Figure 1:** Frontal view of the tomb stele.

A TOMB STELE FROM THE CENTRAL KARACAOREN VILLAGE (HADRIANI)



**Figure 2:** Detailed view of the woman's head from the front.



**Figure 3:** Detailed view of the man's head from the front.



## THE DILEMMA OF PRESERVING OR PROGRESSING IN ACHEBE'S *THINGS FALL APART*

*Achebe'in Things Fall Apart Adlı Romanında  
Muhafazakarlık ve Değişim İkilemi*

Mehmet Recep TAŞ\*

**ABSTRACT:** In his seminal work *Things Fall Apart*, Chinua Achebe highlights the tension between tradition and modernity as a dominant theme that reflects the complex struggles faced by individuals and societies in the midst of change. Achebe's portrayal of the Igbo community's challenges resonates beyond its setting, speaking to broader societal debates on identity, cultural evolution, and the complexities of historical transformation. In this respect, this paper delves into the multifaceted exploration of the theme, investigating characters' attitudes towards change and progress while highlighting the profound consequences of either upholding traditional values or embracing modernity. Through a close analysis of key characters, their interactions, and their choices, the paper uncovers the intricate balance between the desire to preserve cultural heritage and the inevitable pull of progress. By examining the characters' dilemmas, this paper sheds light on the universal human struggle between the comfort of established traditions and the allure of embracing new ways of life. In doing so, it contributes to a deeper understanding of Achebe's narrative artistry and the thematic relevance of *Things Fall Apart* in contemporary discussions on cultural dynamics and societal change.

**Keywords:** Achebe, preservation, progression, culture, tradition

**ÖZ:** Chinua Achebe, önemli eseri *Things Fall Apart*'ta, değişimin eşliğindeki bireylerin ve toplumların karşılaştığı karmaşık mücadeleleri yansıtan baskın bir tema olarak gelenek ve modernite arasındaki gerilimi vurgular. Achebe'nin Igbo toplumunun yaşadığı zorlukları betimlediği eser, bulunduğu ortamın ötesine geçerek kimlik, kültürel evrim ve tarihsel dönüşümün karmaşıklığı üzerine daha geniş toplumsal tartışmalara değinmektedir. Bu bağlamda, bu makale konunun çok yönlü bir incelemesini yapmakta, karakterlerin değişim ve ilerlemeye karşı tutumlarını araştırırken, geleneksel değerleri korumanın ya da modernliği benimsemenin yarattığı ağır sonuçları vurgulamaktadır. Ana karakterlerin, etkileşimlerinin ve


\* Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü,  
Van, mehmetrecep@yyu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5838-1948




seçimlerinin ayrıntılı bir analizi yoluyla bu makale, kültürel mirası koruma arzusu ile ilerlemenin kaçınılmaz çekiciliği arasındaki karmaşık dengeyi ortaya çıkarmaktadır. Bu makale, karakterlerin ikilemlerini inceleyerek, yerleşik geleneklerin rahatlığı ile yeni yaşam biçimlerini benimsemenin cazibesi arasındaki evrensel insan mücadelesine de ışık tutmaktadır. Bunu yaparken, Achebe'nin anlatı sanatının ve *Things Fall Apart*'in kültürel dinamikler ve toplumsal değişim hakkındaki çağdaş tartışmalarla tematik ilgisinin daha derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Achebe, muhafaza, gelişim, kültür, gelenek

**Cite as / Atf:** TAŞ, M. R. (2024). The Dilemma of Preserving or Progressing in Achebe's *Things Fall Apart*. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 14(27), 297-313. <https://doi.org/10.33207/trkede.1373421>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr

---

<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

---

### Introduction

Looking at the well-known intellectuals of colonized societies who can lead the society, we see that most of them were educated in schools in the West. After going to the West and completing their higher education, students who come to prominence through an education process designed and implemented by the colonizer and conducted in the language of the colonizer return to their countries and develop a discourse against the negative effects of the colonial period on their cultures with an anti-colonialist attitude. These liberal realists contend objectively that the present adverse circumstances of their people are a direct consequence of the past policies of the colonizers, which were undeniably unjust. However, they acknowledge that it is impossible to reverse the current situation, which has developed over centuries of societal interaction, without a contemporary attitude. In addition, some scholars argue that it is impractical to discuss homogeneity in an age of widespread communication, transportation, migration, and human mobility. The most recent advances in science, technology, health, medicine, economics, and finance are not preserved in African local languages, but rather in the global languages of the West. Therefore, both individuals and societies must rely on this knowledge base to ensure survival and economic growth and development. Salman Rushdie, in his 1992 book *Imaginary Homelands*, a collection of essays, argues that instead of simply ignoring and rejecting the English language, writers should use it to find solutions to the problems facing newly decolonized countries. Rushdie believes that “the conquest and possession of English can complete the process of our endeavor to free ourselves” (1992, p. 17). In his article *English and the African Writer* published in *Transition*, Chinua Achebe discusses his stance on the English language, stating that it may seem like a betrayal and cause feelings of guilt when one abandons their mother tongue for another. However, for him, there is no other option as he was given the English language and intends to utilize it (1997, p. 342). Most theorists, thinkers, intellectuals, and writers of the post-colonial period, including

Chinua Achebe, concur that colonialism, as a form of expansionist thought put into practice, utilized and moulded the education systems of the colonized countries to guarantee longevity. Richard L. Allen argues that colonialism inflicted rapid and catastrophic damage on Africa, comparable to an uncontrollable wildfire, with education serving as the primary tool deployed for this purpose. Subsequently, the same education was deployed as a weapon to resist colonialism (Allen, 2001, p. 17). These intellectuals, who use education as a tool, write about the disintegration of the political, economic, and cultural aspects of colonized countries caused by European civilization. This occurred after the territories were physically vacated, especially following the Second World War. Their literature also discusses the destruction of the political, economic, and cultural aspects of the same countries resulting from European civilization's withdrawal. While some argue for the complete rejection of the European civilization's legacy, others contend that the civilization has both caused harm and contributed positively, and that, given centuries of interaction, it is implausible to reject it entirely. Chinua Achebe's statement "A human is human because of other humans" (2009, p. 166) could suggest that Achebe is aligned with those who support the second perspective.

Born in 1930 to a Protestant family in British-colonized Nigeria, Achebe grew up with both the Protestant culture taught in the evangelical schools established by the British and his own local culture, the Igbo culture (Ohaeto, 1997). Nigeria, a British colony, gained its independence in 1960. According to the latest data of *The World Fact Book*, with a population of over 230 million, 53.5 per cent of Nigeria's population is Muslim, 46 per cent is Christian and the rest is made up of local beliefs. In the country, whose official language is English, around 500 local languages are spoken, especially Hausa, Yoruba, Igbo and Fulani. During his university years, Achebe studied English literature. Influenced by writers such as Joseph Conrad and Graham Greene, who portrayed Africans in general and Nigeria and its people in particular from an Orientalist perspective, as uncivilized savages, Achebe created three successive novels that opposed the stereotypical image of Africans presented by these men (Ohaeto, 1997). The first novel, *Things Fall Apart*, was published in 1958 and depicts the period before Nigeria was colonized by the British, when settlers and missionaries were arriving. The second novel, *No Longer at Ease*, published in 1960, portrays Nigeria's social situation before independence. The third novel, *Arrow of God*, published in 1964, focuses on the colonial period preceding *No Longer at Ease*. John Povey adds *A Man of the People*, which was

published in 1966 and is a novel about Nigeria's post-independence period, to this trio. He argues that Achebe's four novels depict the cultural history of Nigeria from its colonization by the British until the 1970s. (1971, p. 26).

When Achebe's novel *Things Fall Apart* was published in 1958, African countries were struggling to achieve their independence. These endeavours were intensified not only in the political sphere but also in the cultural sphere. Societies that had been subjected to economic and cultural exploitation by Europe for a long time and had therefore been disorganized were beginning to challenge the European ideology by claiming that from now on they would decide their own destiny within the framework of their traditions and customs. On the other hand, the superstructure that has been created by the long-standing dialectic of exploitation stood as an obstacle in front of the societies, especially in front of the intellectuals and scholars who studied in the schools of the colonialists and endeavored to guide the society. These intellectuals, cultured by the West's education system based on *open-system*<sup>1</sup> and cognitive foundations and the sociological, economic and cultural wealth and progress that emerged as the outputs of this system, underline that the West is able to continue its exploitation by taking advantage of the inadequacies revealed by their *semi-open*<sup>2</sup> and/or *closed-system*<sup>3</sup> and behaviorist-based education system. They argue that what they have to do is to adopt a situation defined as *aufhebung*<sup>4</sup> from the clash of both cultures. It can be argued that Achebe is one of these intellectuals as well. Like many postcolonial writers, Achebe, as well, transformed Nigeria's pre-colonial, during colonial, and post-colonial eras into fictional narratives. The British initially colonized Nigeria, and subsequently dominated its institutions, restructuring them to suit their own interests. The most significant organizations that have undergone restructuring are those connected to education and belief systems.

*Things Fall Apart* explores the social structure during the early stages of British colonialism and how it responds to an exploitative culture. It depicts the struggles of the Nigerian people as they navigate the introduction of a

---

<sup>1</sup> The system that is consisted of input, process, output, feedback (IPOF).

<sup>2</sup> The system that has input, process, output; but which lacks feedback.

<sup>3</sup> Although it is thought that there are enough inputs and outputs, it is actually a system that is not enough and does not have a feedback element.

<sup>4</sup> In his 'Science of Logic', Hegel explores the concept of 'aufhebung', which is often translated as 'sublation'. This term encapsulates the dialectical process of negation, preservation, and transformation, where contradictory elements are reconciled and elevated to a higher level of synthesis" (Hegel, 2010, p. XVII).

new way of life imposed by the colonizer during the pre-colonial and early colonial periods of the 1900s. In *Things Fall Apart*, Achebe presents the traditional African culture framework by depicting the lifestyle of the Igbo tribe, a significant community in the Nigerian ethnic diversity. The novel provides a satisfying understanding of the pre-colonial social structures of Nigeria on a micro level and Africa on a macro level. On one hand, Achebe presents the traditions and rituals unique to societies with tribal structures in a clear and concise manner. On the other hand, he endeavors to deconstruct the stereotypical portrayal of Africa and Africans. The novel portrays the period of transition before the traditions, customs and sociological structure of the Igbo tribe, which have remained unchanged for centuries, encounter a cultured yet ruthless, innovative yet expansionist, and exploratory but dominant civilization that has achieved its present state by constant changes.

*Things Fall Apart* holds a paramount position in both literature and cultural discourse. David Whittaker et al. writes “Things Fall Apart is not only the most celebrated Nigerian novel ever published, it is also the most widely read and studied work of African fiction, both abroad and throughout the continent itself” (2007, p. XI) The novel’s poignant exploration of intricate themes and vivid depiction of the clash between tradition and modernity continue to resonate deeply with readers of all generations. Though Richard Begam asserts that “the long view it [the novel] adopts suggests that Achebe’s own position on the modernization of Africa is, at the very least, complicated” (1997, p. 397), at its core, the novel examines the fundamental tension between preserving time-honored values and the allure of progress. In a changing world, individuals and societies face the perpetual struggle to balance tradition with modernity. As Diana Rhoads underlines, “Achebe appears to have tested Igbo culture against the goals of modern liberal democracy and to have set out to show how the Igbo meet those standards” (2014, p. 61). The characters in *Things Fall Apart* grapple with this quandary, navigating their own paths through a shifting cultural landscape. So, this paper explores the nuanced attitudes exhibited by these characters towards change and progress, delving into the profound consequences that arise from their choices. It analyses the attitudes, decisions and outcomes of the characters. It also aims to unravel the complex interplay between the desire to uphold ancient traditions and the irresistible momentum of progress. By conducting this investigation, we intend to explore Achebe’s skillful portrayal of the human struggle between the comfort of familiarity and the lure of novelty.

### **Traditional Values and Cultural Context of the Igbo Tribe**

The cultural setting of the Igbo society in *Things Fall Apart* is vividly portrayed through a tapestry of rituals, superstitions, and traditional practices that shape the lives of its inhabitants. Rituals play a significant role in the daily lives of the Igbo people. For instance, the Feast of the New Yam is a celebration that marks the beginning of the harvest season. Achebe highlights the importance of this ritual when he writes, "The Feast of the New Yam was approaching, and Umuofia was in a festival mood" (Achebe, 1958, p. 32). The feast not only showcases the agricultural prowess of the community but also underscores the communal bonds that are strengthened through shared festivities. Superstitions also feature prominently in the cultural fabric of the Igbo society. One example is the fear of the *evil forest*. When the *egwugwu*, the masked ancestral spirits, emerge during the annual ceremony, the villagers exhibit a mix of awe and trepidation. This is evident when Achebe writes, "The *egwugwu* house was the most powerful in the clan. It was so powerful that an *osu*, an outcast, could neither enter nor look at it" (Achebe, 1958, p. 91). The belief in the power of these spirits reflects the deep-rooted superstitions that influence social norms and interactions. Moreover, the practice of *chi*, a personal god or destiny, is integral to the Igbo worldview. Okonkwo's inner conflict regarding his *chi*'s role in shaping his destiny is exemplified in his thoughts: "Why should a man suffer so grievously for an offense he had committed inadvertently? But although he thought for a long time he found no answer" (Achebe, 1958, p. 27). This internal struggle underscores the way in which cultural beliefs intertwine with personal identity and actions. Furthermore, the oracle of the hills and caves, *Agbala*, serves as a conduit between the spiritual and physical realms. The oracle's pronouncements are taken with utmost seriousness. As Achebe notes, "The priestess in white sat with her legs astride a narrow wooden stool... The voice of the priestess trembled with anger as she asked, 'Who is *Agbala*?''" (Achebe, 1958, p. 66). The oracle's words carry immense authority and influence, shaping decisions and actions in the community.

Moreover, exploring the various cultural elements depicted in *Things Fall Apart* provides a comprehensive understanding of the intricate society presented in the novel and the profound ways in which tradition, beliefs, and practices shape the characters' lives and decisions. The Igbo society exhibits a well-defined social hierarchy, with titles serving as crucial indicators of an individual's status and accomplishments. Okonkwo's attainment of the title *Okafo* is a reflection of his success as a warrior and his ability to amass wealth and honor (Achebe, 1958, p. 27). Moreover, the novel underscores

the significance of marriage and family within Igbo culture, delving into practices like polygamy, bride-price negotiations, and the roles of men and women within the family unit, all of which offer insights into the dynamics of relationships (Achebe, 1958, p. 16). The Igbo society's unique justice and legal systems are portrayed through the *egwugwu*, who act as judges to address disputes and offenses, as seen when they convene to settle a marital conflict (Achebe, 1958, p. 96). The tradition of oral storytelling is interwoven into the narrative, with myths, folktales, and proverbs capturing the essence of Igbo wisdom and cultural values (Achebe, 1958, p. 7). Ancestral spirits represented by the *egwugwu* play a significant role in Igbo spirituality, offering insights into the religious practices of the community through characters' reverence and rituals (Achebe, 1958, p. 91). Gender roles and responsibilities are distinct, with women primarily managing domestic tasks while men engage in agricultural and warrior activities, a differentiation evident in Okonkwo's interactions with his wives and daughter (Achebe, 1958, p. 23). Furthermore, proverbs and sayings are fundamental components of Igbo communication, conveying cultural wisdom and values, as exemplified by the proverb "If a child washed his hands, he could eat with kings", illustrating the importance of cleanliness and decorum (Achebe, 1958, p. 7). These elements illuminate the intricate ways in which tradition, spirituality, and communal practices interweave to define the lives of the characters and the society as a whole.

The main characters in *Things Fall Apart* are introduced with distinct personas that reflect their initial strong attachments to traditional values within the Igbo society. The protagonist, Okonkwo, embodies the epitome of adhering to traditional values. His character is introduced with a focus on his relentless pursuit of success and his aversion to any semblance of weakness. Achebe writes, "Okonkwo was well known throughout the nine villages and even beyond. His fame rested on solid personal achievements" (Achebe, 1958, p. 3). This introduction underscores Okonkwo's reputation as a warrior and his determination to rise above the shortcomings he perceives in his father's character, thereby embodying the ideals of strength and resilience. Another character, Obierika, represents an individual who values tradition while maintaining a reflective and pragmatic stance. Obierika is portrayed as a close friend of Okonkwo who recognizes the importance of communal bonds. He remarks, "That man was one of the greatest men in Umuofia. You drove him to kill himself; and now he will be buried like a dog..." (Achebe, 1958, p. 207). Obierika's critique of the clan's treatment of Ezeudu, the elder who died, highlights his reverence for traditional practices

and his concern for the community's well-being. Furthermore, Nwoye, Okonkwo's son, initially demonstrates attachment to his father's traditional values. As a young boy, he is influenced by Okonkwo's stern demeanor and holds onto his father's expectations. Achebe notes, "Nwoye knew that it was right to be masculine and to be violent, but somehow he still preferred the stories that his mother used to tell" (Achebe, 1958, p. 53). This passage underscores Nwoye's inner conflict between conforming to his father's expectations and seeking solace in his mother's nurturing narratives. In conclusion, the introduction of main characters like Okonkwo, Obierika, and Nwoye highlights their initial attachment to traditional values. Okonkwo's pursuit of strength and honor, Obierika's reverence for communal ties, and Nwoye's struggle to reconcile conflicting influences all serve to establish the complex interplay between individual identity and cultural traditions. Through these characters, Achebe lays the foundation for exploring the theme of tradition versus modernity in Igbo society.

#### **The Intrusion of Modernity**

The arrival of European colonialism in *Things Fall Apart* brings about a profound transformation in the Igbo society, marked by the introduction of modern elements such as Christianity, education, and new social structures. The incursion of colonialism is exemplified by the presence of Christian missionaries who aim to spread their religious beliefs among the Igbo people. Achebe portrays this encounter through the character of Mr. Brown, a missionary who initially takes a conciliatory approach. In reference to Mr. Brown, Achebe writes, "He walked to Amalinze the Cat, a famous wrestler who was unbeaten for seven years. [...] And so the clan was delighted and thought that the new religion had come to stay" (Achebe, 1958, p. 143). Mr. Brown's initial approach of understanding and tolerance earns him the respect and curiosity of the villagers, leading to a temporary coexistence of traditional beliefs and the new faith. Education, another modern element, is introduced through the building of a school by the missionaries. The role of education in colonization is multifaceted and complex, encompassing various strategies employed by colonial powers to assert dominance, control, and cultural influence over colonized territories. Education was a key tool for shaping perceptions, controlling populations, and consolidating colonial rule. The school offers literacy and the promise of new opportunities, particularly for the younger generation. Achebe portrays this development when he describes the school's impact on Nwoye: "His father [...] was pleased, and he hoped that he would grow into a tough young man capable of ruling his father's household when he was dead and gone to join the



ancestors” (Achebe, 1958, p. 144). Nwoye’s pursuit of education symbolizes a departure from traditional roles and an embrace of modern learning. Furthermore, the imposition of new social structures becomes evident with the establishment of a court that enforces colonial laws. The District Commissioner, representing colonial authority, seeks to maintain control and impose European norms. This is demonstrated through the arrest of leaders during the gathering at the marketplace: “The court messengers came down and they arrested them and tied them up and led them away” (Achebe, 1958, p. 190). The intrusion of the court dismantles the Igbo society’s traditional system of justice and governance. The arrival of European colonialism in *Things Fall Apart* ushers in a wave of modern elements that profoundly impact the Igbo society. The introduction of Christianity, education, and new social structures creates a dynamic interplay between traditional values and the allure of progress. As the characters navigate this changing landscape, Achebe highlights the complex tensions and consequences that arise from the clash between tradition and modernity. As it has also been stressed by Morrison, Achebe aims to portray in his novel that dialogue, negotiation, and the attainment of societal equilibrium are of great significance within the Igbo communities he depicts. “In terms of characterization, he presents a picture of harmony in diversity” (2018, p. 17).

The initial resistance and skepticism towards modernity in *Things Fall Apart* are exemplified through the reactions of characters like Okonkwo and the broader clan as they encounter the new elements introduced by European colonialism. Okonkwo, as a staunch defender of traditional values, is profoundly skeptical of the changes brought about by the missionaries. His reaction to his son Nwoye’s conversion to Christianity reflects his deep-seated mistrust of these new ideas. Achebe writes, “He had felt for the boy, who was not as strong as Okonkwo. He knew that Nwoye was not made for great things. He preferred the stories about his mother” (Achebe, 1958, p. 154). Okonkwo’s disappointment in Nwoye’s conversion stems from his belief that Christianity weakens his son’s connection to their ancestral heritage and values. The clan’s collective resistance is depicted when the villagers burn down the church, an act led by Okonkwo. This symbolizes the community’s rejection of the incursion of foreign beliefs. Achebe narrates, “They set fire to it and the flames leaped into the sky. [...] The people stood round, waiting” (Achebe, 1958, p. 183). The destruction of the church exemplifies the clan’s assertion of their autonomy and their determination to protect their cultural integrity against the intrusion of modernity. Furthermore, the clan’s response to the District Commissioner’s attempts to

control them showcases their initial defiance. When the Commissioner arrives to arrest leaders during a gathering, the villagers resist and respond with defiance. Achebe notes, "The crowd began to break up. They stood in small groups, murmuring and wondering what was going to happen" (Achebe, 1958, p. 190). This scene illustrates the collective pushback against the imposition of foreign authority and signals the Igbo people's reluctance to abandon their traditional norms.

### **Attitudes Towards Change**

Characters who embrace modernity and those who remain committed to tradition in *Things Fall Apart* offer a rich exploration of the factors influencing their choices. Nwoye, representing the younger generation, and Obierika, a close friend of Okonkwo, exemplify these contrasting perspectives. Nwoye's transition towards modernity is influenced by personal experiences that lead him to question traditional practices. Achebe portrays Nwoye's journey when he writes, "Nwoye had felt for the first time a snapping inside him. He had heard that twins were put in earthenware pots and thrown away in the forest" (Achebe, 1958, p. 66). Nwoye's discovery of the harsh consequences of twin infanticide challenges his perception of the clan's values and contributes to his openness to new ideas. Generational gaps further contribute to Nwoye's shift. The missionaries provide an alternative to the rigid expectations of his father, Okonkwo. Achebe notes, "The hymn about brothers who sat in darkness and in fear seemed to answer a vague and persistent question that haunted his young soul" (Achebe, 1958, p. 147). Nwoye finds solace in the Christian teachings, which offer a different perspective on forgiveness and love, resonating with his longing for acceptance and compassion. In contrast, Obierika remains rooted in tradition due to his understanding of the cultural and communal significance. His skepticism towards the new faith is evident in his dialogue with Mr. Brown: "You say that there is one God. You tell us that Chukwu sent his son to die for us. That is a good message. But we also have our own message. We believe that the men of the clan are the sons of God" (Achebe, 1958, p. 148). Obierika's attachment to traditional beliefs is reinforced by his deep connection to the community's collective identity. Exposure to new ideas plays a pivotal role in shaping these characters' paths. Nwoye's interaction with the missionaries introduces him to an alternate worldview that resonates with his internal conflicts. Obierika, despite his critical stance on Christianity, acknowledges the appeal of education and change. Achebe writes, "Obierika had been deeply shocked and even now he could still remember how foolish he had felt" (Achebe, 1958, p. 144). This moment of

reflection reveals Obierika's openness to certain modern elements, tempered by his reverence for tradition. Nwoye and Obierika in *Things Fall Apart* exemplify characters who embrace modernity and tradition, respectively. Their motivations are deeply influenced by personal experiences, generational dynamics, and exposure to new ideas. Through their perspectives, Achebe skillfully explores the complexities of cultural transition and the multifaceted nature of individual responses to change.

### **Consequences of Choices**

The choices characters make to either preserve tradition or pursue modernity in *Things Fall Apart* carry significant repercussions that shape both their individual destinies and the larger community. The downfall of Okonkwo serves as a cautionary tale about the perils of clinging excessively to tradition. Okonkwo's rigid adherence to traditional masculine values leads him to reject anything he perceives as weak, including his father's legacy. This determination drives him to accumulate wealth, power, and honor. However, his obsession with preserving his image as a strong and successful man leads to a tragic downfall. When Okonkwo inadvertently kills Ezeudu's son during the funeral, he is exiled from the clan as punishment. This act exposes the fatal consequences of unchecked pride and inflexibility in the face of changing circumstances. The transformation of the community due to modern influences is exemplified by the clan's response to the introduction of Christianity and European colonialism. The Christian missionaries and colonial administrators impose new beliefs, legal systems, and social hierarchies that challenge traditional norms. As Achebe writes, "The white man had indeed brought a lunatic religion, but he had also built a trading store and for the first time palm-oil and kernel became things of great price, and much money flowed into Umuofia" (Achebe, 1958, p. 152). This passage underscores the dual impact of modernity: economic opportunities alongside the erosion of cultural cohesion. The clash between tradition and modernity results in significant tension and disintegration within the community. As the Igbo people grapple with the allure of progress and the loss of their ancestral values, divisions arise. The scene in which the clan burns down the church reflects this conflict, marking a pivotal moment of resistance against the encroachment of foreign beliefs (Achebe, 1958, p. 183). The gradual erosion of traditional customs and communal bonds culminates in a profound sense of loss and fragmentation. In conclusion, *Things Fall Apart* illustrates the profound repercussions of characters' choices to uphold tradition or embrace modernity. Okonkwo's tragic downfall serves as a warning against rigid adherence to tradition, while the

transformation of the community reflects the complexities of adapting to modern influences. Through these narratives, Achebe underscores the delicate balance between cultural heritage and societal evolution, providing a poignant exploration of the consequences that emerge when these forces collide.

### **The Ambivalence of Progress**

Instances of inner conflict regarding the stance on tradition and modernity are evident in *Things Fall Apart*, showcasing the characters' struggles to navigate the evolving cultural landscape. One such instance is observed in Nwoye's internal turmoil as he grapples with the conflict between his father's traditional values and the new ideas introduced by Christianity. Achebe captures this turmoil: "Nwoye knew that it was right to be masculine and to be violent, but somehow he still preferred the stories that his mother used to tell" (Achebe, 1958, p. 53). Nwoye's yearning for the nurturing stories of his mother and his attraction to the gentler teachings of Christianity illustrate the complex tension he experiences between adhering to tradition and embracing modernity. Furthermore, Obierika's ambivalence highlights the nuanced critique of both traditional and modern elements. While he values the clan's traditions, he also recognizes the potential benefits of modern ideas. Achebe writes, "What is good among one people is an abomination with others. [...] What is good in one place is bad in another place" (Achebe, 1958, p. 176). Obierika's contemplation underscores the relativity of cultural norms and the complexities of evaluating traditional practices critically. Regarding this ambivalence, Abiola Irele states that Achebe's mind, as well, "hovers between fascination and unbelief, between an impulse toward an embrace of the cultural values suggested by his imaginative exploration of setting and narrative elaboration of context, and a positivist outlook inseparable from a liberated consciousness" (2000, p. 17).

The egwugwu ceremony provides another moment of ambivalence. While the ritual is steeped in tradition and ancestral reverence, it also embodies an inherent theatricality. Achebe describes, "The spirits which were in those images were not to be trifled with, and if they were made angry they would visit destruction upon the offender, as was the case with Unoka, who had died the death of a coward" (Achebe, 1958, p. 87). The tension between the solemnity of tradition and the theatricality of the performance hints at the complexities of adapting rituals to changing circumstances. Nwoye's struggle with his father's values and Obierika's contemplative stance demonstrate the multifaceted nature of these conflicts. The ambivalence surrounding practices like the egwugwu ceremony further

emphasizes the intricate interplay between the preservation of tradition and the critique of both traditional and modern elements. The erosion of cultural identity due to the clash between tradition and modernity is a central theme in *Things Fall Apart*, and characters grapple with this shifting cultural landscape, leading to profound impacts on their sense of self.

The erosion of cultural identity is evident in the character of Nwoye, who undergoes a transformative process as he embraces Christianity. Achebe portrays this transformation: “The hymn about brothers who sat in darkness and in fear seemed to answer a vague and persistent question that haunted his young soul—the question of the twins crying in the bush and the question of Ikemefuna who was killed” (Achebe, 1958, p. 147). Nwoye’s adoption of Christianity offers him a new narrative that resonates with his internal conflicts, challenging the foundation of his Igbo cultural identity. Similarly, the character of Okonkwo grapples with the erosion of his cultural identity as he confronts the encroachment of colonialism. His frustration and despair are palpable when he realizes the diminished respect for traditional authority: “That was the kind of language that men use when they are afraid. At this rate, the clan would no longer speak like one people” (Achebe, 1958, p. 180). The disruption of social norms and the undermining of his sense of authority lead Okonkwo to question his place in a society undergoing rapid transformation. The impact of the shifting cultural landscape is also illustrated through the demise of the Igbo way of life. The traditional festivals, rituals, and practices that once defined the community become marginalized in the face of modernity. Achebe portrays this shift when he describes the Feast of the New Yam after the arrival of Christianity: “The Feast of the New Yam came and passed, and still the rains did not break” (Achebe, 1958, p. 151). The absence of the usual celebrations signifies the fading significance of age-old traditions in the wake of new belief systems.

### **Conclusion**

*Things Fall Apart* is one of the first novels in which the African culture and way of life and the relationship of the African people with Western civilization are described from the point of view of an African. Readers who know Africa and Africans through the descriptions in Daniel Defoe’s *Robinson Crusoe* (1719), Joseph Conrad’s *Heart of Darkness* (1899), Joyce Cary’s *Mister Johnson* (1939) have the opportunity to read and evaluate Africa and Africans from an insider’s point of view for the first time. The novel depicts how, in the late 19th century, the British, whose worldviews were completely different, came to Nigeria and, with their education system

and religion, divided and changed the Igbo tribe on a micro scale, and the whole of Africa and its way of life on a macro scale.

In *Things Fall Apart*, Chinua Achebe masterfully weaves a tapestry of characters and their intricate responses to the clash between tradition and modernity. Through their nuanced attitudes and choices, Achebe presents a profound exploration of the human condition in the face of evolving cultural dynamics and societal change. Throughout the narrative, characters like Okonkwo and Nwoye embody the spectrum of reactions to the tension between preserving tradition and embracing modernity. Okonkwo's tragic downfall serves as a cautionary tale, illustrating the dangers of rigidly adhering to tradition without allowing for adaptation. Nwoye's journey, on the other hand, represents the complex internal struggle faced by individuals as they grapple with conflicting influences. Their choices reflect the multifaceted nature of the human experience as individuals navigate the currents of change. The universal relevance of this theme extends far beyond the confines of the novel's Igbo setting. *Things Fall Apart* resonates with broader discussions on cultural dynamics and societal shifts across time and place. The tensions between the familiar and the unknown, the comfort of heritage and the allure of progress, are inherent to human societies in flux. Achebe's narrative offers a profound exploration of the complexities arising from the collision of tradition and modernity, offering insights that transcend cultural boundaries.

As we reflect on the enduring significance of *Things Fall Apart*, we recognize its capacity to serve as a mirror to our own world. The eternal struggle between preserving heritage and embracing progress persists as societies navigate the complexities of globalization, technology, and cultural exchange. Achebe's work reminds us that this struggle is not limited to a specific time or location but is a timeless exploration of the human experience itself. Studying the tension between tradition and modernity through literature, as exemplified by *Things Fall Apart*, holds immense significance in our pursuit of understanding the complexities of human existence. Literature serves as a bridge that transports us into the lives of characters and cultures, offering insights into the challenges of navigating change and preserving cultural authenticity. Furthermore, literature encourages an ongoing dialogue about the relevance of the tradition-versus-modernity theme in contemporary society. In a world characterized by rapid technological advancements, globalization, and cultural exchange, the questions raised by Achebe's work become even more pertinent. How do we honor our cultural heritage while adapting to change? How can we navigate

progress without sacrificing authenticity? These are questions that resonate across cultures and time periods. As we engage with literature that grapples with the tension between tradition and modernity, we are invited to reflect on our own lives and the world around us. This reflection is not confined to the pages of a book; it extends to the choices we make as individuals and as a society. Through ongoing dialogue and introspection, we can draw wisdom from the past to inform our approach to the future. A work like *Things Fall Apart* reminds us that the journey of balancing tradition and modernity is a universal pursuit, and literature provides us with the invaluable opportunity to engage in this exploration together.

In conclusion, *Things Fall Apart* remains a poignant reflection of the delicate balance between tradition and modernity. Achebe's portrayal of characters' attitudes and choices resonates universally, highlighting the complexities of cultural evolution and societal transformation. As we engage with this timeless narrative, we are reminded that the tension between preserving heritage and embracing progress continues to shape the human story, offering us a profound lens through which to understand our world and ourselves. The novel highlights the vulnerability of a culture lacking an institutionalized sociological structure and adhering to an outdated tradition, such as polytheistic faith or sacrificing children in accordance with this belief, oppressing women, allowing men to take multiple wives, and condemning and killing twins at birth. The relationship between personal traits and the adoption or rejection of colonizers' values is complex and influenced by various factors, including individual characteristics, cultural context, and the dynamics of colonial encounters. People in colonized societies exhibited diverse responses to the values imposed by colonizers, and these responses were shaped by a range of personal traits. Therefore, it can be argued that Achebe stresses the importance of cultural adaptability. Cultures that are resistant to change and fail to keep up with the zeitgeist are unable to compete with those that have successfully embraced change.

#### REFERENCES

- ACHEBE, Chinua (1958), *Things Fall Apart*, Oxford, Heinemann.
- ACHEBE, Chinua (1997), "English and the African Writer", *Transition*, (75/76), 342-349, doi: 10.2307/2935429.
- ACHEBE, Chinua (2009), *The Education of A British Protected Child*, New York: Alfred A. Knopf.
- ALLEN, Richard. L. (2001), *The Concept of Self: A Study of Black Identity and Self-Esteem*, Detroit, Wayne State University Press, s. 17.

THE DILEMMA OF PRESERVING OR PROGRESSING  
IN ACHEBE'S *THINGS FALL APART*

- BEGAM, Richard. (1997), "Achebe's Sense of an Ending: History and Tragedy in "Things Fall Apart"", *Studies in the Novel*, 29.3, 396-411. <http://www.jstor.org/stable/29533223>
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2010), *The Science of Logic*, Translated by George Di Giovanni. New York, OUP.
- IRELE, F. Abiola (2000), "The crisis of cultural memory in Chinua Achebe's things fall apart", *African Studies Quarterly*, 4.3, 1-40.
- MORRISON, Jago. (2018), "Tradition and Modernity in Chinua Achebe's African Trilogy", *Research in African Literatures*, 49.4, 14-26. <https://doi.org/10.2979/reseafritelite.49.4.03>
- OHAETO, Ezenwa (1997), *Chinua Achebe: A Biography*, Oxford, Indiana University Press.
- POVEY, John (1971), "The Novels of Chinua Achebe", In B. King (Ed.), *Introduction to Nigerian Literature*, Lagos: University of Lagos and Evan Brothers Ltd., pp. 25-37.
- RHOADS, Diana Akers (1993), "Culture in Chinua Achebe's Things Fall Apart", *African Studies Review*, 36.2, 61-72. doi:10.2307/524733
- RUSHDIE, Salman (1992), *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books.
- THE WORLD FACTBOOK (2023), Washington, DC: Central Intelligence Agency, 2023. <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/nigeria/summaries>
- WHITTAKER, David and MSISKA, Mpalive Hangson (2007), *Chinua Achebe's Things fall apart*, New York, Routledge.





Araştırma Makalesi / Research Article DOI: 10.33207/trkede.1344900

## DESTRUCTION OF FEMALE BODY BY FEMININITY: AN ANALYSIS ON DE BEAUVOIR, FOUCAULT, BORDO AND ATWOOD

*Kadın Vücudunun Kadınsılık ile Yıkımı: De Beauvoir, Foucault, Bordo ve Atwood Üzerine Bir Analiz*

Nesrin DEGIRMENCIOĞLU\*

**ABSTRACT:** In *The Second Sex*, Simone de Beauvoir problematizes the woman's position in the society by relying on sociological observations. In her famous statement, "one is not born, but rather becomes a woman" (1997: 295), she argues the issue of gender as a social construct and questions the social power relations as a result of which women are turned into feminine creatures subordinate to men. On the contrary, in *The History of Sexuality*, Foucault conceptualizes sexuality and connects it to his theory of power by challenging the long-established traditions and beliefs on sexuality. Simone de Beauvoir's sociological analysis is extremely divergent from Foucault's conceptualizing methodology. Foucault accepts the existence of male and female realms and does not problematize the creation process of gender distinctions as de Beauvoir does. Furthermore, as a self-declared Foucauldian, Susan Bordo questions the woman's position within the society in terms of Foucault's theory of power, nonetheless, relies on a similar sociological analysis applied by de Beauvoir. Therefore, in this journal article, de Beauvoir's existentialist point of view in *The Second Sex* is contrasted to Michel Foucault's structuralist theory of power in *The History of Sexuality* and Susan Bordo's ideas are used as an intermediary between the two. Their deficiencies and contributions to the feminist literary studies are examined and their manifestations in literary representation is analysed through Margaret Atwood's *The Edible Woman*.

**Keywords:** De Beauvoir, Foucault, Bordo, Atwood, Femininity

**ÖZ:** Simone de Beauvoir, *The Second Sex* isimli kitabında, kadının toplumdaki yerini sosyolojik gözlemlere dayandırarak açıklar. Kadınların erkeklere karşı ikincil pozisyona düşmesini "kimse kadın olarak doğmaz fakat kadına dönüşür" (1997: 295) sözleriyle dile getirir ve cinsiyetin toplumsal olarak üretilen bir olgu olduğuna dikkati çeker. Buna karşı

\* Dr., Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Kuzey Kıbrıs Kampüsü, İngilizce Öğretmenliği Bölümü, Kalkanlı/Kıbrıs, dnesrin@metu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8988-8346



© Copyright 2023 TÜEF Dergisi

Geliş Tarihi / Received: 17.08.2023


Kabul Tarihi / Accepted: 24.11.2023


Yayın Tarihi / Published: 31.01.2024

olarak, *Cinselliğin Tarihi* isimli eserinde Michel Foucault cinselliği kuramsallaştırır ve bunu ileri sürdüğü güç teorisine bağlayarak cinsellik üzerine geleneksel olarak alışlagelmiş tartışmalara meydan okur. Simone de Beauvoir'ın sosyolojik analizi Foucault'nun kuramsallaştırışı metodolojisinden oldukça farklıdır. Foucault kadın ve erkeklerin toplum içinde farklı pozisyonlara sahip olduğunu kabul eder, ancak bu farklılıkları yaratan süreçleri De Beauvoir'ın yaptığı gibi problematize edip incelemeyi. Bunlara ek olarak, Susan Bordo, her ne kadar kendisinin Foucault ile aynı çizgide olduğunu iddia etse de kadının toplumdaki yerini Foucault'nun güç teorisinden açıklarken De Beauvoir tarzı sosyolojik bir analiz yapar. Bu sebepten bu makalede Bordo'nun teorileri Beauvoir'ın *The Second Sex* kitabındaki varoluşsal bakış açısı ve Foucault'nun yapısalcı güç teorisini arasında bir köprü vazifesi görür. Bu teorisyenlerin kadın çalışmaları alanına katkıları ve teorilerinin zaafları incelenirken, kadının toplumdaki yerinin edebiyat alanında nasıl temsil edildiği Margaret Atwood'un *The Edible Woman* romanı üzerinden incelenerek, feminist teori ve edebiyat eleştirisi alanları arasında bir bağ kurar.

**Anahtar Kelimeler:** De Beauvoir, Foucault, Bordo, Atwood, Kadınsılık

**Cite as / Atıf:** DEGIRMENCIOGLU, N. (2024). Destruction of Female Body by Femininity: An Analysis on De Beauvoir, Foucault, Bordo and Atwood. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 14(27), 315-330. <https://doi.org/10.33207/trkede.1344900>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External

<b>Review Reports</b>	Double-blind
<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

### Introduction

Michel Foucault's *The History of Sexuality* begins with the criticism of the Victorian regime during which sexuality was repressed. According to Foucault, a certain frankness was still common in the seventeenth century, "it was a time of direct gestures, shameless discourse, and open transgressions" (1990: 3). However, in the nineteenth century, Victorian bourgeoisie-imposed repressions on sexuality. As Foucault explains:

"Repression operated as a sentence, an affirmation of non-existence, and by implication, an admission that there was nothing to say about such things, nothing to see and nothing to know. Such was the hypocrisy of our bourgeoisie societies with its halting logic" (1990: 4).

Since the seventeenth century a certain kind of muteness appeared on sexuality whose effects are still continuing on today's Western society. However, Foucault claims that this muteness was only in appearance, and the "repressive hypothesis" increased the talk on sexuality. Simone de Beauvoir talks about the same muteness; however, the outcome of her argument is different: She argues that this muteness is one of the main reasons behind women's ignorance on sexuality. But, if as Foucault claims, the repressive hypothesis increased the talk over sexuality, then, why did women grow up ignorant of sexuality even in the 1950's?

In *The Second Sex*, de Beauvoir problematizes the woman's position in the society by relying on sociological observations. In her famous statement, "one is not born, but rather becomes a woman (1997: 295)", she argues the issue of gender as a social construct and questions the social power relations as a result of which women are turned into feminine creatures subordinate to men. On the contrary, in *The History of Sexuality*, Foucault conceptualizes

sexuality and connects it to his theory of power by challenging the long-established traditions and beliefs on sexuality. Simone de Beauvoir's sociological analysis is extremely divergent from Foucault's conceptualizing methodology. Foucault accepts the existence of male and female realms and does not problematize the creation process of gender distinctions as de Beauvoir does. Furthermore, as a self-declared Foucauldian, Susan Bordo questions the woman's position within the society in terms of Foucault's theory of power, nonetheless, relies on a similar sociological analysis applied by de Beauvoir. Therefore, de Beauvoir's existentialist point of view in *The Second Sex* will be contrasted to Michel Foucault's structuralist theory of power in *The History of Sexuality* and Susan Bordo's ideas will be used as an intermediary between the two. Their deficiencies and contributions to the feminist literary studies will be analysed and their manifestations in literary representation will be examined through Margaret Atwood's *The Edible Woman*.

### **Conceptualizing the Female Body through the Theories of Foucault, De Beauvoir and Bordo**

Foucault puts forward that the "idle" woman was the first to be "sexualized" and her existence depends on the family: "She inhabited the outer edge of the "world", in which she always had to appear as a value, and of the family, where she was assigned, a new destiny charged with conjugal and parental obligations" (1990: 121). Women's existence is diminished to marriage and doomed to the house. Her body is embodied by its conjugal obligations. Thus, there emerged the nervous woman or the woman afflicted with "vapors" and this figure become the centre of the hysterization of woman (1990: 121). Foucault, in *The History of Sexuality*, represents the woman merely as a body, not an individual being, in relation to her conjugal obligations. According to Foucault's theory of power, power is everywhere, and it comes from everything (1990: 92). Nonetheless, Foucault admits the woman's social position as subordinate to the man and the woman exists only in relation with her conjugal duties. Foucault does not question the means by which the woman is turned into a subordinate creature. Therefore, his theory of power is deficient in representing the woman's circumstances. On the contrary, de Beauvoir problematizes the subordinate position of the woman and analyzes it in terms of sociological and biological factors.

De Beauvoir explains in *The Second Sex* that female psychology is closely related with endocrine segregations and nervous regulation which are in reciprocal action. Therefore, she defines the woman's body and especially the young girls' as a "hysterical" body because there is no distance between

the psychic life and its physiological realization (1997: 356). She points out that, even the athletes or the woman doing heavy work accommodate themselves to the menstruation period and none of the works demand more effort than woman could afford (1997: 356). Nonetheless, the young girls are not allowed to grow up like the young boy, such as climbing to mountain tops, or going out for adventure (1997: 357). Therefore, it is the society which hystericizes woman's body. The woman is not biologically handicapped, but it is the society that represents it as a limitation.

De Beauvoir discusses that marriage seems to be ideal for a woman, as a "wife, mother, mistress of the home, woman finds in marriage at once energy for living and meaning for her life" (1997: 467). The house becomes the centre of the world for the housewife; it is her domain. However, as de Beauvoir argues, this ideal works out differently in reality: Woman forgets her own existence in this "somasochistic flight" (1997: 471). The occupation of the wife makes herself dependent upon her husband and children and even if she is respected, de Beauvoir defines her as "subordinate, secondary, parasitic" (1997: 475). The man is first of all a producer and secondly a husband. On the contrary, the primary reason for a woman's existence is to be a wife and a mother (1997: 476). De Beauvoir, in contrast to Foucault, problematizes the existence of the woman as a wife and questions the social circumstances which diminish her to conjugal duties and hystericizes her.

In another strategic unity, "the pedagogization of children's sex", Foucault explains that the sexual tendencies of children are regarded as a "physical and moral, individual and collective dangers" (1990: 104). Therefore, parents, families, educators, doctors and psychologists take necessary precautions to suppress this sexual potential. In Atwood's *The Edible Woman*, the owner of the house is extremely cautious about protecting her child from the idea of sexuality. Marian and Ainsley's boyfriends could create the idea of sexuality in the mind of the child and therefore the idea of sexuality could corrupt her. De Beauvoir explains that young girls experience menstruation in ignorance and even the mothers are incapable of educating them. As exemplified in *The Edible Woman*, the muteness on sexuality turns out to be the main reason of woman's ignorance of her body and sexuality.

In "a socialization of procreative behaviour", Foucault explains the social and fiscal measures put on the married couple. Reproduction is their responsibility with respect to the social body. Also, medical socialization

brings the birth-control practices into social realm. De Beauvoir claims that women should have the right to have abortion even though it seems against to her procreative behaviour in the society. De Beauvoir discusses that “enforced maternity brings into the world wretched infants” (1997: 502). She criticizes the French society for being too much concerned with the rights of the embryo rather than the born child. She condemns the society as “it prosecutes the abortionists instead of undertaking to reform that scandalous institution known as ‘public assistance’” (1997: 503). The “public assistance” that de Beauvoir criticizes of is defined by Foucault under one of his strategic unities that relate knowledge and power to sex: “a socialization of procreative behaviour”. The procreative behaviour of the married couple is under the public’s surveillance. Abortion is against the married couple’s duty for the society; therefore, “public assistance” tries to prohibit it. De Beauvoir analyzes the limitations of the public assistance in terms of women’s rights to determine their procreative behaviour. Foucault, on the contrary, regards the married couple as a social institution and analyzes the socialization of “procreative behaviour” in connection with different power relations between the married couple and the society. Foucault’s theory is deficient in the way that it does not differentiate the woman as an individual being from the married couple. Foucault represents woman only with her body and in relation to her procreative behaviour.

During the times when the abortion was illegal, de Beauvoir explains the young girl’s situation as “finding herself driven to a ‘criminal’ act in order to undo a ‘mistake’ that her group considers unpardonable” (1997: 505). Even though she is inclined to bear the child, because of the social limitations, she is unable to do so. The young girl does not have the right to decide on her body as her sexuality is under the control and the constraints of the society. In *The Edible Woman*, Ainsley’s wish to become pregnant appears as a rebellion to the society as she wants to bear an ‘illegitimate’ child: “Birth is legitimate, isn’t it? You’re a prude, Marian, and that’s what wrong with this whole society” (1980: 42). She questions the illegitimacy of children and social limitations on women. The social pressure exerted on her by the owner of the house does not even allow her to have a relationship with a man, thus an illegitimate child is out of discussion. Furthermore, doctors and psychologists that try to take sexuality under control makes emphasis on the “father figure” and forces her to be married by the thread of having a pervert, homosexual child. Ainsley’s final decision to marry Fischer shows the power mechanisms of the society on woman.

DESTRUCTION OF FEMALE BODY BY FEMININITY:  
AN ANALYSIS ON DE BEAUVOIR, FOUCAULT,  
BORDO AND ATWOOD

Susan Bordo explains that “some of the most resilient inequalities in our [USA] legal and social treatment of women lie in the domain of reproductive control” (1993: 71). Some women are treated only as bodies, regardless of their wishes and religious beliefs, for the benefit of the foetus. Women, especially the ones with different racial and ethnic origins, are forced by juridical order to have caesarean sections, sterilization and intrauterine transfusions (1993: 76). Furthermore, the woman is regarded as a maternal “fleshy incubator” (1993: 84). They are blamed by the society or judged by the laws even for trivial deeds with the suspicion of endangering the foetus. A woman who was a week overdue was treated like a child abuser when she ordered a drink with her dinner (1993: 83). On the other hand, the husband’s or the society’s influence on the foetus’ development is never taken into consideration. The father’s “drug habits, smoking, alcoholism, reckless driving, and psychological and physical treatment” of his pregnant wife are never taken into consideration (Bordo, 1993: 83). According to Bordo, woman’s subjectivity is ignored. The foetus, similar to de Beauvoir’s argument belongs to society. Both de Beauvoir and Bordo argue on the woman’s inability to control her procreative behaviour, it is under the surveillance of the society. On the contrary, Foucault does not give voice to the woman and perceives her to exist only as a part of the married life without any individual rights.

According to Foucault, “the psychatrization of perverse pleasure” is an attempt to take the perverse sexual pleasures, such as extramarital sex and homosexuality, under the control of clinical analysis. It is an attempt of normalization or pathologization with respect to all behaviour (Foucault, 1990: 105). In Atwood’s *The Edible Woman*, Marian is dubious about marriage and experiences a sexual intercourse with Duncan, out of her relationship with her fiancé. She is not *normal* according to social expectations and when she suggests going to a psychiatrist Duncan rejects the idea by saying that: “Oh, no don’t do that. They’d only want to adjust you” and Marian replies “But, I want to be adjusted, that’s just it. I won’t see any point in being unstable” (263). In the novel, the psychiatrist has the role of taking Marian’s sexual life, perverse pleasures, and other troubles under control by normalizing her.

Foucault creates four hypotheses against the theme that sexuality is repressed by the modern forms of society. Firstly, “sexuality is tied to recent devices of power” (1990: 107). Therefore, it is a part of a network exercised by innumerable directions, so it is impossible to claim that power could only be exerted on sexuality by the society. On the other hand, de Beauvoir



emphasizes the influence of the society in the creation of the woman as a feminine figure. In her famous statement, she asserts that: “One is not born rather becomes a woman. No biological, psychological, or economic fate determines the figure that the human female represents in the society; it is civilization as a whole that produces this creature” (1997: 295). De Beauvoir argues that neither boys nor girls know that they are sexually differentiated. As children they are born equally and go through similar phases; however, they are like dough shaped in the hands of the society.

De Beauvoir explains that the boy does experience “pride in his sex by the attitude of the group around him. Mothers and nurses” equate the idea of maleness and phallus, and approach it with reverence”; the “boy seeks himself in the penis as an autonomous subject (1997: 308). On the other hand, the girl is given a doll as its substitute. The doll represents the whole body and also it is a passive subject. De Beauvoir explains that “the little girl cuddles her doll and dresses her up as she dreams of being cuddled and dressed up herself” (1997: 308). She identifies herself with the doll. Furthermore, she is “treated like a live doll and is refused liberty” (1997: 308).

According to de Beauvoir, the girl learns that in order to be happy she must love and to be loved she should wait her lover’s coming. Therefore, she has a passive role. The ideal woman is represented by the Sleeping Beauty, Cinderella and Snow White. Those characters are passive and have no control in determining their lives. They are all rescued by a lover. The male and female roles in the society are reflected in those stories and the children are exposed to the society’s ideal woman at an early age. At the period of puberty, moreover, boys make emphasis on their manhood and welcome their adolescence in pride. They are proud of hair growing on their legs and the sex organ is an object of challenge. On the other hand, girls experience the first menstruation by fear and shame, without enough guidance from their mothers or public institutions.

Customs exert another limit on the independence of woman. They must be on alert even when they are walking on the streets, which diminish their pleasure and turn them into inferior human beings secondary to the man. De Beauvoir describes that “to walk with long strides, sing, talk or laugh loudly, or eat an apple, is to give provocation” (1997: 358). The young girl should be self-controlled which kills gaiety and spontaneity. De Beauvoir says that “to be feminine is to appear weak, futile, docile” (1997: 359). The young girl should repress her spontaneity and replace it with “studied grace and charm”

DESTRUCTION OF FEMALE BODY BY FEMININITY:  
AN ANALYSIS ON DE BEAUVOIR, FOUCAULT,  
BORDO AND ATWOOD

(De Beauvoir, 1997: 359). The young girl should minimize themselves to certain codes of behaviour. De Beauvoir explains that the girl though with some resistance accepts her femininity. She begins to give importance to her appearance tries different make-ups, hair styles and shows off her breasts. The young girl accepts her femininity and learns to appreciate her body according to society's expectancies. The young girl is doomed to passivity however she wants to have power. The young girl believes that her body involves magic by means of which she could take the man under control.

According to Foucault's theory of power, if there is a power, there is a resistance. According to de Beauvoir, the woman resists against the power exerted on her by the society, by using her body as the source of her power. De Beauvoir argues that the magic, the feminine features that the female body possess, involves the idea of passive force (1997: 364). Even though the woman reacts against the social power by using her body, her power is passive. In order to gain power, the woman changes her physical appearance in a harmony with the demands of the society and her body is exposed to public gaze. As a result, she is submissive of social power in the hope of rejecting it. De Beauvoir is aware of the passivity of the power that the female body possess in terms of resistance. On the contrary, Foucault argues that power comes from below and is not imposed on the deprived by the dominant force (1997: 95). Nonetheless, Foucault's theory of power excludes the female experiences and appeals mainly to the masculine world. It is deficient of explaining the power relations between the woman and the society.

Susan Bordo applies Foucauldian methodology to analyze the woman's status within the society; nevertheless, depends on a sociological approach similar to de Beauvoir. She seems to be an intermediary between the two philosophers. Bordo explains that the female body suffering from a disorder is deeply inscribed with an ideological construction of femininity which is representative of the periods in question: the appearance of neurasthenia and hysteria in the second half of the nineteenth century; agoraphobia, anorexia nervosa and bulimia in the second half of the twentieth century are directly related with the century's demands on the feminine body (1990: 16). Bordo argues that in the contemporary culture, the rules of femininity are culturally transmitted by television and movies through the deployment of standardized visual images (1990: 17). The contemporary woman learns the codes of behaviour and the required physical appearance through visual images. According to Bordo, in the 1950s and early 1960s when agoraphobia first began to rise among women, it represented a reassertion of domesticity and

dependency as the feminine ideal (1990: 17). The woman was stereotypically doomed to her house and her relations to her husband and children. Thus, agoraphobia is highly attached to her destiny.

Bordo investigates a steady issue in feminist literature which regards hysteria, agoraphobia, and anorexia as an unconscious protest without an effective voice and politics (1990: 20). Through embodied demonstration, the anorexic reflected the destructive potential of those ideals for all to see (1990: 21). In Foucault's terms, this protest could be perceived as a resistance against social power. On the contrary, Bordo claims that the same gesture that represents protest can also signal retreat (1990: 21). She discusses the "counterproductive", "tragically self-defeating" nature of that protest (1990: 21). The outcomes of these disease debilitate and isolate the sufferer, and her body becomes the utmost important element of her life. Furthermore, the muteness of the hysterics could not only be interpreted as a protest but also submission of the patriarchal values as the silent uncomplaining woman is the ideal of patriarchal culture (1990: 21).

Anorexia appears as the woman's control and power over her own body. The woman defeats her crave for eating and discovers a new realm: "an ethic and aesthetic of self-mastery and self-transcendence, expertise and power over others through the example of superior will and control" (Bordo, 1990: 23). Therefore, Bordo claims that it is not only the society's repression over woman that creates anorexia but also the woman's subjective power that she exerts on her body as a kind of self-control. As she steadily loses weight its feminine appearance, its curves, breast and hips diminish, and she feels and looks like "a spare, lanky male body" (Bordo, 1990: 23). She feels untouchable, out of reach of hurt (1990: 23). On the other hand, Bordo defeats this theory by defining anorexics power as "deeply and dangerously illusory" (1990: 24). Bordo argues that reshaping one's body into a male body is not gaining male power and privilege; on the contrary, reshaping one's body by engendering their bodily health is serving, not transforming to the social power (1990: 24). Bordo applies Foucault's theory of power to her sociological observations of the woman in the society. She is aware of the limitations of Foucauldian methodology on woman, and she gives the account of both possibilities: anorexia could be a protest, however, it is hard to support as anorexics are mostly unconscious of that protest, and 15% of anorexics die each year (Bordo, 1990: 25).

Foucault does not differentiate the married couple as male and female even though their role within the family is extremely divergent whereas de

DESTRUCTION OF FEMALE BODY BY FEMININITY:  
AN ANALYSIS ON DE BEAUVOIR, FOUCAULT,  
BORDO AND ATWOOD

Beauvoir defines marriage as a destiny imposed on the woman for two reasons. Firstly, her reproductive function is necessary for the continuation of the society. If she is not wanted as a wife, she is regarded as “wastage” (1997: 447). Being unmarried could be interpreted as wastage as the woman would not actualize her reproductive potential and she would waste her bodily potential. The girl’s will to marry arises from the girl’s will to have a normal existence as wife and mother (1997: 453). This shows the power of the society on women for de Beauvoir. To justify her existence, she should yield to the demands of the society and actualize her bodily potential which is her responsibility for the society. In terms of marriage, de Beauvoir regards society’s power over the woman as single-sided; it is imposed by the society. This is against Foucault’s theory of power which conceptualizes the power as comes from everywhere and at all levels (1997: 95). Therefore, this power cannot be exerted only by the society.

Nevertheless, Foucault’s theory of power ignores the subordinate status of woman to man and develops his theory only for the masculine world excluding the feminine. The second reason is that the girl should satisfy her husband’s sexual needs and take care of the household (Foucault, 1997: 447). Foucault theorizes this situation as the intermingling of the deployment of sexuality and the deployment of alliance within the family cell. On the contrary, de Beauvoir claims that sexual pleasure, especially for the girl, is not available even within the family cell. De Beauvoir discusses that marriage does not take place in terms of love most of the time. Men seek for a wife to have a family and posterity while woman decides *universally* to get a husband, not individually; suitor’s health and position are more important than love (1997: 454). De Beauvoir claims that woman is “to have sex pleasure only in a specific form and not individualized” (1997: 454). Firstly, she has no right to have sex out of marriage; therefore, her sex is institutionalized (1997: 455). Secondly during the reproduction process due to her biological difference, “reproductive function is very often dissociated from erotic pleasure” (1997: 455). According to de Beauvoir, women’s reproductive function and conjugal responsibilities are dominant than her sexual pleasures.

In Foucault’s terms, the deployment of alliance is more important for women than the deployment of sexuality. Even though the marriage institution appears as the combination of the deployment of alliance and the deployment of sexuality for the husband, the wife needs to satisfy her duties for the deployment of alliance. As de Beauvoir argues, marriages take place out of love therefore sexual satisfaction is less dominant in marriages.

Foucault claims, contemporary society allows the deployment of sexuality within the marriage, on the contrary de Beauvoir discusses that sexual pleasures, especially for the woman, is limited even within the family cell. Nevertheless, Foucault does not differentiate the married couple as male and female and his argument is deficient of representing the woman's unequal position within the marriage which is problematized by de Beauvoir. The woman is missing from Foucault's theory, and he conceptualizes the masculine realm ignoring the feminine.

Foucault relates sexuality "with an intensification of the body - with its exploitation as an object of knowledge and an element in relations of power" (1990: 107). The family has become the obligatory source of "affects, feelings and love" since the eighteenth century and "parents and relatives became the chief agents of deployment of sexuality" (1990: 108). However, sexuality corrupts the sacred family with its "abnormal sexuality" and those combined with the figures of alliance that gone bad to create "the nervous woman, the frigid wife, the indifferent mother, - or worse, the mother beset by murderous obsessions" (110). Therefore, Foucault claims that the family in the hope of reconciling the conflicts created by sexuality and alliance opens up itself to doctors, educators, psychiatrists and priests. It seems that the family, "the keystone of alliance was the germ of all the misfortunes of sex" (1990: 111). De Beauvoir explains that wife rebels against her husband's superior figure on sexual level; she takes revenge by refusing her husband's embraces or by her frigidity. This revolt, also, finds its counterpart in Atwood's *The Edible Woman*: Marian's sexual rebellion against Peter occurs by her sexual intercourse with Duncan (Atwood, 1980: 247). This is what Foucault detects as the corruption of the institution of family by the deployment of sexuality.

### **Objectification of Sexuality Through Medication and Fashion**

Foucault defines a new technology of sex at the end of eighteenth century which is more secular. He explains that "[t]hrough pedagogy, medicine, and economics, it made sex not only a secular concern but a concern of the state as well; to be more exact, sex became a matter that required the social body as a whole, and virtually all of its individuals, to place themselves under surveillance" (1990: 116). It expanded along three axes: pedagogy investigated the sexuality of children; medicine analyzed sexual physiology of women, and demography's concern was the regulation of birth (1990: 116). Foucault argues that this new technology is a break from the Christian taboos with the emergence of medicalization. Therefore, the question of death and punishment in religion is replaced by the problem of life and death

in medicine, and the “flesh was brought down to the level of organism” (1990: 117). Society increased its concern on body by medicalization and putting it onto the level of scientific knowledge. Therefore, by means of the body, the discourse on sexuality is increased, not suppressed.

With the medicalization of sexuality, Foucault discusses “perpetual spiral of power and pleasure” (1990: 44). The sexual body needs to be detected and the symptoms should be diagnosed either in the depths of the body or on the surface. In this medicalization process, the body of the observed is the object of the observer’s gaze. As Foucault explains, “the power which took charge of sexuality set about contradicting bodies, caressing them with its eyes, intensifying areas, electrifying surfaces, dramatizing troubled moments. It wrapped the sexual body in its embrace” (1990: 44). According to Foucault, the observed and the observer exerts power on each other and gain mutual pleasure. The observer exercises power on the observed body by his questions, examination and detections, and the observed body exerts its power by showing off her body and as a result both gain a mutual pleasure. Simone de Beauvoir’s explanation that three-quarter of the men pursued by over-erotic women are doctors and unveiling the body in the presence of a man gives women a great exhibitionistic pleasure, approves Foucault’s theory (560-1). According to Stekel’s reports, some frigid woman experience orgasm only during the medical examinations and this also reflects the pleasure obtained by the observed (De Beauvoir, 1997: 561). Nonetheless, de Beauvoir’s argument is a satire of the society as the sexually unsatisfied woman feels orgasm only during the medical examination. On the other hand, Foucault’s argument is based on the mutual power and pleasure possessed by the observer and the observed. The social limitations on the sexuality of the woman and the reasons creating the sexually unsatisfied wives are not analyzed by Foucault. In *The History of Sexuality* (vol.1), the woman appears merely as bodies and in relation with conjugal life. Therefore, Foucault does not problematize their subordinate existence to man but rather accepts it.

De Beauvoir discusses that society requires the women to make herself an erotic object (1997: 543). Fashion does not represent her as an independent individual but as a “prey to male desires” (1997: 543). Women are doomed to wear skirts, high-heeled shoes, fragile hats and stockings which are impractical and limit their behaviour and manners. Dresses aim at putting the body on display. The woman uses her body to attract attention of a masculine figure by using perfumes or accessorizes. De Beauvoir explains that “beneath her jewels, flounces, spangles, flowers, feathers, and false hair,

a woman is changed into a doll of flesh. Even this flesh is on show; like open, blooming flowers, women display their shoulders, backs and bosoms” (1997: 546). In her evening dress, the wife displays her feminine body to give credit to her husband who is the owner of that body. The woman using make-up, hair dye, and dresses to display her body, creates an imaginary figure and gets away from her own self and “she represents a character that she is not” (1997: 548). In *The Edible Woman*, Marian constructs herself for the male gaze attending the final party. She neither likes her dress nor her hair style but they are appreciated by her fiancé and her social circle. She buys a “short, red, and sequined” dress that the *saleslady* thinks it is for her (Atwood, 1980: 208). She goes to a hairdresser where “they treated your head like a cake: something carefully iced and ornamented” (Atwood, 1980: 208). She finds her hair style as extreme and describes that it made her look like a “callgirl” (Atwood, 1980: 208). After her make-up is finished, she turns into “a person she has never seen before” and Ainsley tells to her to *smile* which transforms her to a happy - in appearance - and a passive image (221-2).

De Beauvoir explains that woman’s interest in her appearance is understandable because it is the way to secure her position: “smart appearance is a weapon, a flag, a defence, a letter of recommendation” (1997: 548). In *The Edible Woman*, the dressing habits of the “office virgins” exemplifies this condition: they are well dressed in satins and perfect make up and supposedly their appearance will help them to find a husband. De Beauvoir explains that the woman can control “her body through sports, gymnastics, baths, massage, and health diets; she decides what her weight, her figure, and the colour of her skin shall be” (1997: 549). However, de Beauvoir argues that even though the woman seems to have control over her body, it turns out to be dependence.

De Beauvoir describes the woman magazines which are full of advice to the housewife on preserving her sexual attractiveness while doing housework, to be well-dressed during pregnancy and reconciling coquetry, maternity, and economy (1997: 541). Furthermore, the women who are interested in pleasing men by their bodily beauty and as being erotic objects “are distressed to see themselves deformed, disfigured, incapable of arousing desire” (1997: 529). Pregnancy is regarded as an attack to woman’s bodily beauty. De Beauvoir describes a breast-feeding mother as follows: “She is apprehensive of ruining her bosom; she resents feeling her nipples cracked, the glands painful; suckling the baby hurts; the infant seems to her to be

sucking out her strength, her life, her happiness” (1997: 524). The suckling baby is an attack to the integrity of the female body.

The perceptions of the female body have been changed since 1970. Bordo explains that female bodies that were once fit are regarded as loose and flabby. Today, the body is not only expected to be thinner but also tighter, smoother, and more “contained” (Bordo, 1990: 88). Bordo gives an example of a typical advertisement: “get rid of those embarrassing bumps, bulges, large stomach, flabby breasts, and buttocks [...] have a nice shape with no tummy” (1990: 90). The advertisements impose on woman the ideal feminine body by their discourse and visual images. In Atwood’s *The Edible Woman*, food symbolizes the woman in the society and the feminine ideal. Therefore, Peter, ordering food for Marian (Atwood, 1980: 147), symbolizes the domination of the female by the male. Her rebellion against the feminine image imposed on her by her fiancé, takes the form of the rejection of the food. Marian believes that women have right to exist, therefore, could not consume food any longer. The cake in the shape of a feminine figure with its delicate dress and make-up is offered to the consumption of Peter (Atwood, 1980: 271). The cake symbolizes Peter’s masculine and dominating power on the passive, feminine Marian. Her rejection of food could be perceived as her rebellion against the passive feminine image imposed on her by her fiancé.

### **Conclusion**

Simone de Beauvoir’s main argument is that women are not biologically inferior to man, therefore, the woman as a feminine figure subordinate to man, is the construct of the society. De Beauvoir problematizes the woman’s inferior position within the society and relying on her sociological observations analyzes the reasons behind her subordination. On the other hand, Foucault conceptualizes the history of sexuality by challenging the long-established traditions on sexuality by relating them to his theory of power. Nonetheless, the woman merely appears as a body in relation to her conjugal obligations. Foucault admits the gender distinctions between the male and the female, however, he does not question their creation process as de Beauvoir does. On the one hand, Foucault argues that power is not a general system of domination exerted by one group over another, rather it comes from below (1990: 92). Nevertheless, by making the woman invisible in his history of sexuality, he contradicts his theory. Susan Bordo applies Foucault’s theory of power to female eating disorders and tries to engender Foucault’s theory of power by using a sociological methodology similar to de Beauvoir. She analyzes the anorexic’s refusal to eat as a protest against



the feminine ideal of the society; as Foucault argues, if there is power, there is resistance. Nevertheless, she is aware of Foucault's problematics with the representation of woman. The anorexics are unconscious of that protest and destroy their health, therefore Bordo questions the validity of Foucault's theory in terms of woman. In my point of view, as the 15% of anorexics die each year and mostly unconscious of the protest, it is hard to engender Foucault's theory. As this paper suggests, the woman is repressed under the power of the society or by the counter power she is trying to exert and diminished into a feminine figure consumed by the society.

#### REFERENCES

- ATWOOD, Margaret (1980), *The Edible Woman*, Virago, London.
- BORDO, Susan (1993), "Are Mothers Persons? Reproductive Rights and the Politics of Subjectivity" in *Unbearable Weight: Feminism Western Culture and The Body*, University of California Press, London, 71-99.
- \_\_\_\_\_ (1993), "Anorexia Nervosa: Psychopathology as the Crystallization of Culture" in *Unbearable Weight: Feminism Western Culture and The Body*, University of California Press, London, 83-113.
- \_\_\_\_\_ (1990), "The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault" in Ed. Alison M. Jaggar, Susan R. Bordo, *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, Rutgers, USA, 13-34.
- \_\_\_\_\_ (1990), "Reading the Slender Body" in Ed. May Jacobus, Evelyn Fox Keller, and Sally Shuttleworth, *Body/Politics: Women and the Discourses of Science*, Routledge, New York, 83-113.
- \_\_\_\_\_ (1993), "Whose Body is This? Feminism, Medicine, and the Conceptualization of Eating Disorders", *Unbearable Weight: Feminism Western Culture and The Body*, University of California Press, London, 45-71.
- DE BEAUVOIR, Simone (1997), *The Second Sex*, Vintage, London, 295-608.
- FOUCAULT, Michel (1990), *The History of Sexuality*, Penguin Books, London.

## MANASTIRLI CELÂL'İN ŞAİRNÂME TARZINDAKİ BİR GAZELİ

*A Ghazal of Celal from Manastır in the Style of Shairnamah*

Ahmet AKDAĞ\*

**ÖZ:** Literatürde Türk halk edebiyatı mahsulü olarak yer alan şairnâmeler gerek yazıldıkları devirde gerekse önceki devirlerde yaşamış şairler hakkında bilgi vermeleri açısından kıymetli birer tarihî vesika niteliğine sahiptir. Şairnâmelerde bazen yalnızca şairlerin isim veya mahlasları bazı söz sanatları vasıtasıyla zikredilirken bazen de doğum ve ölüm tarihleri, memleketleri, aile fertleri, meslekleri, maharetleri, zevkleri, mensup oldukları zümre veya tarikatlar vb. birçok konuda bilgiye yer verilmektedir. Şairnâmeler genel olarak Türk halk edebiyatı mahsulleri olarak literatürde yer almasına rağmen klasik Türk edebiyatı mensubu bazı şairler tarafından da bu tarzda veya bu tarza yakın şiirler yazıldığı görülmektedir. 16. yüzyıl klasik Türk şairlerinden Manastırlı Celâl'in *Divân*'ında yer alan bir gazel de şairnâme tarzında kaleme alınmıştır. Toplamda 16 şairin adına yer verilen bu şiirde şair adlarının çoğuna ihâm sanatına başvurulmuş ve gönderme yapılmıştır. Bu çalışmada Manastırlı Celâl'in söz konusu şiiri ele alınmıştır. Bu bağlamda çalışmamız, giriş ve iki ana bölümden meydana gelmektedir. Giriş kısmında şairnâmeler ve Manastırlı Celâl'in şiirinin bu tarzla olan ilgisi üzerinde durulmuştur. Çalışmanın birinci bölümünde Manastırlı Celâl'in hayatı ve eserleri hakkında kısaca bilgi verilmiştir. İkinci bölümünde ise doğrudan veya ihâm sanatı yoluyla isimleri zikredilen şairlerin hangi vasıfları yönüyle Manastırlı Celâl'in şiirine konu edildiklerine değinilmiş ve bu vasıfların, dönemin tezkirelerindeki bilgilerle örtüşüp örtüşmediği sorgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Şairnâme, Manastırlı Celâl, klasik Türk edebiyatı, Türk halk edebiyatı

**ABSTRACT:** Shairnamahs, which are included in the literature as a product of Turkish folk literature, have the quality of valuable historical documents in terms of providing information about the poets who lived both in the period in which they were written and in previous periods. While sometimes only the names or pseudonyms of the poets are mentioned in the shairnamahs through some rhetorical arts, sometimes information on many subjects such as birth and death dates, hometowns, family members, professions, skills, tastes, clans or sects they belong to, etc. are included. Although shairnamahs are generally included in the

\* Dr., Sinop Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sinop, ahmetakdag4402@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7895-1293




Geliş Tarihi / Received: 22.09.2023  
Kabul Tarihi / Accepted: 28.11.2023  
Yayın Tarihi / Published: 31.01.2024

literature as products of Turkish folk literature, it is seen that some poets of classical Turkish literature also wrote poems in this style or close to this style. One of the 16th century classical Turkish poets, Celal from Manastır wrote a ghazal in the style of shairnamah. In this poem, which includes the names of 16 poets in total, most of the names of poets are referred to by using the art of iham. In this study, the poem of Celal from Manastır is analysed. In this context, this study consists of an introduction and two main chapters. In the introduction, shairnamahs and the relation of Celal's poetry with this style are emphasised. In the first part of the study, it is given information about the life and works of Celal from Manastır. In the second part, the qualities of the poets whose names are mentioned directly or through the art of iham are mentioned in Manastırlı Celal's poetry and it is questioned whether these qualities coincide with the information in the tadhkiras of the period.

**Keywords:** Shairnamah, Celal from Manastır, classical Turkish literature, Turkish folk literature

**Cite as / Atıf:** AKDAĞ, A. (2024). Manastırlı Celâl'in Şairnâme Tarzındaki Bir Gazeli. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 14(27), 331-357. <https://doi.org/10.33207/trkede.1364870>

<b>Yayın Tarihi</b>	31 Ocak 2024
<b>Hakem Sayısı</b>	Ön İnceleme: (Editör-Yayın Kurulu Üyesi) İçerik İncelemesi: İki Dış Hakem
<b>Değerlendirme</b>	Çift Körleme
<b>Benzerlik Taraması</b>	Yapıldı
<b>Etik Bildirim</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Çıkar Çatışması</b>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.
<b>Finansman</b>	Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.
<b>Telif Hakkı/Lisans:</b>	Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan makaleler <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/</a> tarafından lisanslanır. 
<b>Date of Publication</b>	31 January 2024
<b>Reviewers</b>	An Internal (Editorial Board Member) Content review: Two External
<b>Review Reports</b>	Double-blind

<b>Plagiarism Checks</b>	Yes
<b>Complaints</b>	tuefdergisi@trakya.edu.tr
<b>Conflicts of Interest</b>	The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest.
<b>Grant Support</b>	No funds, grants, or other support was received.
<b>Copyright &amp; License</b>	Trakya University Journal of Faculty of Letters is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License. 

### Giriş

Türk halk edebiyatında âşıkların kendilerinden önce ya da kendi dönemlerinde yaşayan meslektaşlarını yalnızca ismen andıkları veya doğum ve ölüm tarihleri, şiir sanatındaki maharetleri, meslekleri, mahlasları, yetenekleri, zevkleri, mensup oldukları tarikat ve zümreler vb. konularda bilgiler verdikleri eserlere şairnâme adı verilmiştir. Bu yönüyle şairnâmeler, klasik Türk edebiyatındaki tezkire türüyle benzerlik göstermektedir. Zira tezkireler, genellikle şairler olmak üzere belli bir mesleğe mensup kişilerin “doğum yeri, adı, lakabı, öğrenim durumu, meslek veya makamı, başlıca hocaları, hayatlarındaki önemli değişiklikler, ölümü, varsa ölüm tarihi, mezarının yeri, bazen şairle ilgili bir ya da birkaç anekdot, edebî durumuyla ilgili değerlendirmeler, eserleri ve eserlerinden örnekler” (İsen vd., 2002: 12) vb. hususlar hakkında bilgiler içeren biyografik eserlerdir. Ancak gerek yapıları gerekse muhtevaları açısından şairnâmeler ile tezkireler arasında bazı farklılıklar söz konusudur. Yapısal olarak dîbâce veya mukaddime, ana bölüm ve hâtime olmak üzere genellikle üç bölümden oluşan tezkirelerde ele alınan kişilerin doğum tarihleri, doğum yerleri, aileleri, yetiştikleri yerler, tahsilleri, vazifeleri, edebî yönleri, eserleri, eserlerinden örnekler, çeşitli nükteler vb. konular, belirli usuller ve ifadeler çerçevesinde ele alınırken şairnâmelerde herhangi bir plana bağlı kalınmaksızın daha sınırlı olmak üzere bazı hususiyetler üzerinde durulur. Şairnâme yazarları, ele aldıkları kişileri tezkirelerdekinin aksine tercihlerine bağlı olarak daha sınırlı bir çerçevede tanıtmışlardır. Tezkireler, didaktik ve ilmî kaygılarla yazılmışken şairnâmelerde ilmî bir kaygı olmayıp bazı söz sanatları konusunda maharetlerin sergilenmesi amacı söz konusudur. Bunun yanı sıra tezkireler, edebiyat tarihi ile ilgili birçok hususun aydınlığa kavuşmasına doğrudan katkıda bulunurken şairnâmelerin doğrudan katkı yerine dolaylı olarak katkı sunduklarını söylemek mümkündür (Özarlan, 2017: 142). Her ne kadar

şairnâmelerde tanıtılan kişiler, tezkirelerdeki gibi geniş bir yelpazede ele alınmamış olsa da âşıkların birtakım vasıflarının öğrenilmesinde şairnâmelerin de önemli bir yeri vardır. (Kaya, 1990: 7).

Şairnâme teriminin kullanılması ve bilimsel bir hüviyet kazanması zamanla mümkün olmuştur. Çünkü araştırmacılar tarafından şairnâme kapsamında değerlendirilen şiirler, söz konusu şiirlerin şairleri tarafından şairnâme olarak adlandırılmamıştır (Sağ, 1994: 20). Dolayısıyla bu terimin edebiyat dünyasında yerini alması, bazı araştırmacıların kullanımı sonucu gerçekleşmiştir. Sadettin Nüzhet Ergun, Âşık Ömer üzerine kaleme aldığı eserinde Âşık Ömer'in bazı Fars ve Türk şairlerini çeşitli yönleriyle andığı şiirini şairnâme başlığı adı altında vererek bu terimi ilk kez kullananlardan biri olmuştur (1936: 431-434). Daha sonra Şükrü Elçin, konuyla alakalı 5 çalışma yaparak bu terimin yerleşmesini ve popüler hâle gelmesini sağlamış; Doğan Kaya ise şairnâme tarzındaki 34 metni bir kitapta toplayarak konuyla alakalı en kapsamlı çalışmalardan birini yapmıştır (Çolak, 2014: 54). Doğan Kaya şairnâmeleri 9 başlık altında olmak üzere şu şekilde tasnif etmiştir:

“Arap Alfabesindeki Harf Sırasına Göre (Aynı Harfle Adları Başlayan Şairleri Bir Dörtlükte Toplayan) Şairnâmeler; Akrostiş Şairnâmeler; Kâinâtın Yaratılması ve Dinî Bilgilerden Sonra Şairlerden ve Onların Vasıflarından Söz Edilen Şairnâmeler; Bektaşî İtikadı ile Yazılmış Şairnâmeler; Etkisi Altında Kalınan Şairlerden Bahseden Şairnâmeler; Bölge Âşıklarını Konu Alan Şairnâmeler; Bir Âşık Kolunu Konu Alan Şairnâmeler; XX. Yüzyıl Âşıklarını Konu Alan Şairnâmeler; Olaya Bağlı Şairnâmeler” (1990: 7-9).

Şairnâmeler vasıtasıyla belli bir dönemde yaşamış şairlerin veya âşıkların serencamlarının yanı sıra söz konusu dönemin sosyal, kültürel ve edebî değerleriyle ilgili birçok hususun da aydınlığa kavuşması mümkün olabilmektedir. Zira bu eserlerde zikredilen şair veya âşıkların yaşadıkları devrin sosyal, kültürel ve edebî yaşantısıyla ilgili bazı ipuçlarına da yer verilmiştir. Bu yönleriyle şairnâmeler, yazıldıkları devrin bazı noktalarına ışık tutan aydınlatıcı metinlerdir (Arvas, 2011: 46). Rahim Sağ, birer edebî ve tarihî vesika olmaları hasebiyle şairnâmelerin misyonunu şu cümleleriyle dile getirmiştir:

“Birer kaynak olarak şairnâmeler, tabii en başta adını andıkları şairlerin, bugün bizim nazarımızda, hakkında bildiklerimiz ışığında aldığı değere mukayese yoluyla değerlendirmeler yapabileceğimiz birer vesikadrlar. Şairnâmelerde zikredilen sebeplerinin, onların şiirleri, şahsiyetleri ve tasavvufî mânâda ön plana çıkan özellikleri olduğunu göz önüne alarak, o devirde aldıkları değere ve umumî kabule varmak mümkündür” (1994: 23).

Şairnamelerle alakalı yapılan bilimsel çalışmalar, ekseriyetle Türk halk edebiyatı mahsulleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Ancak klasik Türk şairlerince

de bu tarzda veya bu tarza benzer olarak kaleme alınan şiirler söz konusudur. Söz gelimi 16. yüzyıl şairlerinden Garâmî'nin *Dîvân*'ında Tezkiretü'ş-Şuarâ başlığıyla yer alan 29 gazel, şairnâme tarzına yakındır (Başpınar, 2015: 4, 7). Yine 16. yüzyıl şairlerinden Yenipazarlı Vâlî'nin *Hüsn ü Dil* mesnevisinin sonunda şairnâme tarzında olmak üzere 11 şairin ismi ve özellikleri zikredilmiştir (Köksal 1996'dan Aktaran Çalka, 2017: 276). 16. yüzyılın sonları ile 17. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Süheylî'nin *Dîvân*'ında Gülşen-i Şuarâ başlığıyla kayıtlı olan kaside de bu tarzdadır (Çalka, 2017: 277-278). Bunların yanı sıra 16. yüzyıl şairi İşretî, 19. yüzyıl şairi Antepli Aynî, Tâhirü'l-Mevlevî ve Cem Dilçin'in de şairnâme tarzında yazdıkları manzumeleri mevcuttur (Çalka, 2017: 276). Klasik Türk edebiyatı mahsullerinden divan ve mesnevilerin kapsamlı olarak taranmasıyla şairnâme tarzında yazılan şiirlerin sayısının artacağı kuşkusuzdur. İşte bu saikle yaptığımız tarama sonucu, 16. yüzyıl şairlerinden Manastırlı Celâl'in de şairnâme tarzına yakın bir gazeline *Dîvân*'ında tesadüf ettik. Manastırlı Celâl'in bahsedilen gazelini ele alan çalışmamızda evvela şairin hayatı ve eserleri hakkında bilgi verilmiş, ardından bu gazelde zikredilen şairler kısaca tanıtılmış ve söz konusu şiirde zikredilen şairlerin hangi yönleriyle anıldıkları üzerinde durulmuştur. Bu kısımda dönemin tezkireleri de taranmış ve Manastırlı Celâl'in söz konusu şairlerle ilgili değerlendirmelerinin tezkirelerle örtüşüp örtüşmediğine dikkat çekilmiştir. Manastırlı Celâl'in bahsedilen şiirine geçmeden önce şairin hayatı ve eserleri hakkında kısaca bilgi verilmiştir.

## 1. Manastırlı Celâl'in Hayatı ve Eserleri

### 1.1. Hayatı

Kaynaklarda Celâl Çelebi, Celâl Efendi, Celâl Beg, Musâhib Celâl, Celâl-i Mîr, Mîr-i Alem Celâl Bey, Mîr-i Alem Celâl Ağa, Sipâhizâde vb. adlarla anılan Manastırlı Celâl'in asıl adı Hüseyin olup doğum tarihi bilinmemektedir. Sadettin Nüzhet Ergun, tezkirelerdeki karinelere hareketle doğum tarihinin 1517-1519 yılları arası olabileceği tahminini yürütmüştür. Şiirlerinde Celâl ve Celâlî mahlaslarını kullanmıştır. Tezkirelerde memleketinin Manastır olduğu bildirildiğinden Manastırlı Celâl şeklinde bilinmektedir (Güneş, 2013: 33-34).

Henüz genç yaşta iken İstanbul'a gelen Manastırlı Celâl, Defterdâr İskender Çelebi'nin himayesine girmiş, İstanbul'da iken meşhur tezkirecilerden Âşık Çelebi ile tanışmış ve onunla çeşitli şiir ve eğlence meclislerine katılmıştır. Şam ve Halep'e yaptığı seyahat esnasında Hama sancakbeyi olan Cefer Bey ile tanışmış ve onun dikkatini çekmiştir. Cafer Bey, Celâl'in maharet sahibi bir kişi olduğunu fark ederek onu yanına almış

ve kızıyla evlendirerek kendisine damat etmiştir (Erkal, 1999: 132). Cafer Paşa, bu süre zarfında onun hat sanatı ve şiirdeki yeteneklerini keşfetmiş ve Şehzâde Selîm'e lala olarak tayin edildiğinde Celâl Bey'i de beraberinde götürmüştür. Cafer Paşa, Şehzâde Selîm'e Celâl Bey'in maharetinden bahsederek musahip vazifesiyle taltif edilmesini sağlamıştır. Şehzâde Selîm, padişah olduktan sonra Celâl Bey'i yanından ayırmamıştır. Gelibolulu Âlî, Celâl Bey'in musahiplik vazifesinin 20 yıl civarı sürdüğünden bahsetmiştir (Güneş, 2013: 41).

Ömrünün önemli bir kısmını devlet bürokrasisinde musahiplik, defterdarlık, mîr-i alemlik ve beylerbeylik görevleri ile geçiren Manastırlı Celâl, II. Selîm'in yanında Manisa, Konya, Kütahya ve İstanbul'a gitmiştir (Güneş, 2013: 37-47).

Manastırlı Celâl, Sultân II. Selîm ile olan yakınlığı dolayısıyla sarayda önemli bir nüfuz elde etmiştir. Ancak Veziriazam Sokullu Mehmed Paşa, Şeyhülislâm Ebusuûd Efendi ve Şeyh Nûreddinzâde gibi kişilerle olan anlaşmazlıkları yüzünden zamanla bu nüfuzunu yitirmiştir. Bu kişilerin devlet erkânı içindeki konumları ve Celâl Bey aleyhindeki şikâyetleri neticesinde padişah tarafından saraydan uzaklaştırılmasına karar verilir. Ancak Sultân II. Selîm, Celâl Bey ile olan geçmişine istinaden onu istediği bir yere tayin etmek ister. Celâl Bey'in daha önce gezdiği yerlerden en çok hoşuna giden yerin Şâm olduğunu bildirmesi üzerine ona Şam beylerbeyliği vazifesi tevdi edilir. Celâl Bey, bu göreve çıkmadan önce memleketi Manastır'a gider. Ancak saraydan uzaklaştırılmasından duyduğu üzüntü sonucu Manastır'da vefat eder (Aksoyak, 2005: 9). Onun ölüm tarihi ile ilgili kaynaklarda net olarak ifade edilen bir tarih olmasa da 1571-72 yılları civarında vefat ettiği tahmin edilmektedir (Güneş, 2013: 66).<sup>1</sup>

Gerek şiirlerindeki başarısı gerekse devlet bürokrasisindeki konumu itibarıyla bilinip tanınan bir şair olan Manastırlı Celâl; Ahdî, Âşık Çelebi, Kınalızâde Hasan Çelebi, Beyânî ve Gelibolulu Âlî gibi kendi döneminin önemli tezkirelerinde adından övgüyle söz ettirmeyi başarmış bir şairdir.

## 1.2. Eserleri

### 1.2.1. Dîvân

Manastırlı Celâl'in *Dîvânı*'nın şimdiye kadar iki nüshası tespit edilmiştir. Bunlardan biri Ankara Milli Kütüphane 06 Mil Yz FB 273, diğeri ise Fransa Paris Bibliothèque Nationale Supplement Turc 597 numarada kayıtlıdır. Her

<sup>1</sup> Manastırlı Celâl'in hayatıyla alakalı ayrıntılı bilgi için bkz. Erkal, 1999; Aksoyak, 2005; Güneş, 2013; Oğuztürk, 2016.

iki nüshanın da istinsah tarihi belli değildir. Milli Kütüphane nüshası eksik olup 119 gazel ihtiva etmektedir. Paris nüshası ise 611 gazel, 5 kaside, 5 tahmis, 2 muhammes, 12 murabba, 46 kıta ve 5 nazım içermektedir. Bu nüsha, şairin *Dîvân*'ının eldeki en kapsamlı nüshasıdır. Milli Kütüphane nüshasındaki 53 gazel, Paris nüshasında yer almamaktadır (Güneş, 2013: 79). Dolayısıyla eldeki iki nüshanın da başka bir nüshadan çoğaltılmış olması kuvvetle muhtemeldir. Manastırlı Celâl'in eldeki iki *Dîvân* nüshası, *Hüsn-i Yûsuf* ve şiir mecmualarındaki gazellerinden istifade edilerek oluşturulmuş tenkitli metni, Murat Güneş tarafından yüksek lisans tezi olarak neşredilmiştir.

### 1.2.2. Hüsn-i Yûsuf

Manastırlı Celâl'in bu eserinin İstanbul Üniversite Kütüphanesi Yazmaları 1872 ve Amerika Michigan Üniversitesi Kütüphanesi Yazmaları 405 numarada olmak üzere iki nüshası mevcuttur. Bu eser, temelde iki kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda mukaddime mahiyetindeki 150 beyitlik bir mesnevi, ikinci kısımda ise sevgilinin güzellik unsurlarının ele alındığı 30 gazel ve 4 manzume yer almaktadır (Oğuztürk, 2016: 17-18). Sevgilinin güzellik unsurlarının ele alındığı kısım, aynı konuda yazılmış olmaları hasebiyle Şerefeddîn Râmî'nin *Enîsü'l-Uşşâk*'ı, Muidî'nin *Miftâhu't-Teşbih*'i ve Gelibolulu Sürûrî'nin *Bahrü'l-Maârif*'inin ilgili kısımlarıyla benzerlik taşımaktadır. İ. Hakkı Aksoyak tarafından bir makale kapsamında detaylı olarak tanıtılan bu eser, daha sonra Oğuzhan Oğuztürk tarafından yüksek lisans tezi olarak çalışılmıştır.

### 1.2.3. Manzûm Şerh-i Avâmil

Ahdî'nin *Gülşen-i Şuarâ*'sında varlığı haber verilen bu eser (Solmaz, 2005: 121), Osmanlı medreselerinde ders kitabı olarak okutulan *Avâmil* adlı nahiv ilmine dair eserin Türkçe olarak yapılmış manzum tercümesidir. Bu eser, toplamda 175 beyitten müteşekkil olup fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün kalıbıyla yazılmıştır (Güneş, 2013: 83). Murat Güneş, Manastırlı Celâl'in bu eserinin mevcut iki nüshasından hareketle oluşturulan karşılaştırmalı metnini şairin *Dîvân*'ı üzerine hazırladığı yüksek lisans tezinin ekler kısmında vermiştir (bk. Güneş, 2013: 703-718).

### 1.2.4. Arûz Kaideleri Hakkında Risâle

Bugün elimizde herhangi bir nüshası bulunmayan bu eseri Ahdî haber vermiştir. Ahdî, Manastırlı Celâl'in eserlerinden bahsettiği kısımda “Bir arûz-ı kavâid-güster ki pesendîde-i erbâb-ı hünerdir” (Solmaz, 2005: 121) diyerek bu eserin önemini vurgulamıştır.



### 1.2.5. Sa'd u Sa'id

Yine Ahdî tarafından haber verilen bu eserin de şimdilik herhangi bir nüshası tespit edilememiştir. Eserle ilgili tek bildiğimiz, Ahdî'nin "Netâyic-i tab'ından münâzara tarikiyle *Sa'd u Sa'id* nâm bir kitâb-ı sürûr-encâm ..." (Solmaz, 2005: 121) cümlesinden hareketle eserin münazara tarzında kaleme alındığıdır.

## 2. Manastırlı Celâl'in Şairnâme Tarzındaki Gazeli, Bu Gazelde Zikredilen Şairler ve Şairlerle İlgili Değerlendirmeler

Manastırlı Celâl'in söz konusu gazeli aruzun mefâilün mefâilün feûlün kalıbıyla yazılmış olup toplam 9 beyitten müteşekkildir. Bu gazelde Manastırlı Celâl'in kendisiyle birlikte isimleri zikredilen şair sayısı 16'dır. Halk edebiyatı mahsulü şairnâmelerde bazen yalnızca şair adları zikredilmiş bazen de söz konusu şairlerle ilgili birtakım bilgiler verilmiştir. Manastırlı Celâl'in şairnâme tarzındaki şiirinde ise bazı şair adlarına doğrudan bazılarına ise îhâm yoluyla gönderme yapılarak şairlerin öne çıkan vasıfları zikredilmiştir. Aşağıda öncelikle söz konusu gazele yer verilmiş; ardından birinci beyitten başlamak üzere zikredilen şairler, şairlerin anılan vasıfları ve bu vasıfların 16. yüzyıl tezkireleriyle örtüşüp örtüşmediği hususları üzerinde durulmuştur. Hem Manastırlı Celâl'in 16. yüzyıl şairi hem de şairnâme tarzındaki şiirinde zikrettiği şairlerin 16. yüzyıl veya daha önceki yüzyılda yaşamış şairler olması hasebiyle şairlerin zikredilen vasıflarının teyidi noktasında çalışmamızda yalnızca 16. yüzyıl tezkirelerine başvurulmuştur. Manastırlı Celâl'in çalışmamıza mevzubahis edilen gazeli şu şekildedir:

"O serve olalı mahlas *Zülâlî*  
Akıtmış pâyına âb-ı zülâlî  
Kamu nazmıdır anun dürr-i meknûn  
Bulnur her sözünün bir *Hayâlî*  
Olupdur kâbiliyyet ana *Zâtî*  
Kelâm u mantika var yüz *Su'âlî*  
Hicâbından kızardur *Mihri Hüsnî*  
Çog eksük düşürür kaşı *Hilâlî*  
Anun çok şâh-ı hüsn olmuş *Ubeydî*  
Kimi *Hicri* düşüp kimi *Visâlî*  
Nüfûz eyler o şâhun *Emri Fevri*  
Çün izhâr ola tigrâ-yı *Cemâlî*  
Çıkup Mecnûn misâli taga düşdi  
Görenler ol güzel gözlü *Gazâlî*  
Firâkına düşen kalmaz mü'ebbed  
Ki her bir cevrinün var bir *Me'âlî*  
Biri birine girmiş çin-i zülfi  
Yine baş kaldura gibi *Celâlî*" (Güneş, 2013: 621).

### 2.1. Zülâlî

Tezkirelerde Zülâlî adıyla kayıtlı iki şair bulunmaktadır. Bunlardan biri Ârif Hikmet'in Tezkiretü'ş-Şuarâ'sında Feyzullâh en-Nakşibendî ismiyle, diğeri ise Sehî Bey'in *Heşt Behişt*'inde yer almaktadır. Manastırlı Celâl'in andığı şairin, Sehî Bey tezkiresindeki Zülâlî olduğu kanaatindeyiz. Çünkü Ârif Hikmet Bey, Zülâlî'nin 1095/1680-81 tarihinde vefat ettiğini bildirmiş ve devamında Sünbülzâde Vehbî'nin onun ölümüne yazdığı tarih mısraına yer vermiştir. Söz konusu tarih mısraından 1195/1780-81 tarihi elde edilmektedir (Erdem, 2014: 88). Dolayısıyla Ârif Hikmet Bey'in andığı Zülâlî'nin, 17 veya 18. yüzyıl şairi olduğu gerçeğinden hareketle Manastırlı Celâl'in şiirindeki Zülâlî'nin Sehî Bey tezkiresindeki Zülâlî olması daha kuvvetli bir ihtimaldir.

Sehî Bey'in bildirdiğine göre Zülâlî kadı olup güzel sözler söyleyen, eşsiz gazeller yazan, şiir kurallarını çok iyi bilen, üslubu ve şiirleri beğenilen zeki ve karakterli bir kişidir (Akar, 2010: 161). Sehî Bey'in konuyla ilgili cümleleri şu şekildedir: "Mevlânâ Zülâlî aleyhi'r-rahme kadî olmışdur selâmet-i tab'ı ve istikâmet-i zihni nihâyetdedür elfâzı güzel ve gazeliyyâtı bî-bedel fasîh-i fâzıl ve belîğ-i kâmil kâide-i şî'ri hûb ve üslûb u nazmı mergûb bilür kişi idi" (Akar, 2010: 161). Manastırlı Celâl

O serve olalı mahlas *Zülâlî*  
Akıtmış pâyına âb-ı zülâlî

beytinde temiz, saf, tatlı su anlamına gelen zülâl kelimesine nispet î'si getirilerek oluşturulan Zülâlî mahlasının şairin kişiliğine uygun olduğunu, bu mahlasın onun ayağına temiz, tatlı su akıttığını dile getirerek şairin mahlasının kişiliği üzerinde önemli bir tesir bıraktığını ifade etmiştir. Manastırlı Celâl'in Zülâlî ile ilgili bu değerlendirmesi, Sehî Bey'in şair hakkındaki cümleleriyle benzerlik göstermektedir. Zira Sehî Bey de "selâmet-i tab'ı ve istikâmet-i zihni nihâyetdedür" diyerek şairin karakteri ve zekâsını övmüştür. Sehî Bey tezkiresi haricinde hakkında yeterli bilgi bulunmayan Zülâlî'ye dair Manastırlı Celâl'in bu beyti, şairin kişiliği ile mahlası arasındaki etkileşimi göstermesi açısından önemli bir veri sunmaktadır.

### 2.2. Hayâlî

Rumeli coğrafyasından Vardar Yenice'sinde doğup büyüyen Hayâlî Bey, 16. asrın önemli şairlerindendir. Asıl adı Mehmed, lakabı ise Bekâr Memî'dir. 1497-1499 yılları aralığında doğduğu tahmin edilen Hayâlî, İstanbul'a geldikten sonra yazdığı şiirlerle dikkatleri üzerine çekmiş ve Kanûnî Sultan Süleymân'ın musahipleri arasına girmeyi başarmıştır.

Padişaha sunduğu gazel ve kasideler çok beğenilmiş ve bunun sonucunda padişahтан ihsanlar gördüğü tezkirelerde bildirilmiştir. 1557 yılında Edirne’de vefat etmiştir (Kurnaz, 1998: 5-6).

Manastırlı Celâl, Hayâlî’yi zikrettiği beyitte şairin adını ihâmlı olarak kullanmıştır. Bu kelime hem şair olan Hayâlî’yi hem de zihinde canlandırılan olay, hayal anlamını çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Manastırlı Celâl, Hayâlî’nin bütün şiirlerinin henüz keşfedilmemiş inci gibi çok değerli olduğunu ve her sözünün ayrı bir hayal içerdiğini dile getirmiştir:

Kamu nazmıdır anun dürr-i meknûn  
Bulınur her sözünün bir *Hayâlî*

Manastırlı Celâl’in şiirlerini övdüğü Hayâlî Bey, 16. yüzyıl tezkirelerinde de benzer ifadelerle methedilmiştir. Sehî Bey “... tarz-ı gazelde mümâreset-i gâyetdedür, hoş-tab’ güşâde-dil ve nihâyet mertebede kâbil yigitdür ve didüğü gazeliyyâtda niçe hâssa ma’niler bulup çok tasarrufât itmışdür. Gazelde kendinün tarz-ı hâssı var. el-Hâsıl kendü vâdîsinde mümteni’ü’n-nazîre hayli eş’âr dimışdür” (Akar, 2010: 206-207) cümlesinde gazellerinin kendine özgü manalar barındırdığını ve kendine mahsus bir tarzı olduğunu; Latîfi “ ... ve bi’l-cümle zamâne gazel-gûylarınun mîr ü mihteri bi-hasebi’l-örf ve’l-izâfe muâsırlarınun serâmed ü ser-defteridür. ... Gerçi kendü vâdîsinde bî-şerîk ü enbâzdur.” (Canım, 2000: 254) cümlesiyle onun, zamanın gazel söyleyicileri arasında ilk sırada bulunduğunu ve kendi vadisinde eşi benzeri bulunmadığını; Ahdî “... esnâ-yı musâhabetde her bir sözi dürr-i meknûndur. el-Hak elfâz-ı nefis-i pâk ile Rûm’un Hâfız-ı Şîrâz’ı ...” (Solmaz, 2005: 278) Manastırlı Celâl’in beytinde de yer aldığı gibi Hayâlî’nin sözlerinin henüz ortaya çıkmamış inci kadar değerli olduğunu ve muhteşem sözleriyle Anadolu’nun Hâfız-ı Şîrâz’ı mesabesinde bulunduğunu dile getirmiştir. Âşık Çelebi “İrem-i şî’rün eş’ârında hâsıl olan tevfiklerine gayrlerün nazardan agzı sulanup elleri irmemişdi (Kılıç, 1994: 872) cümlesiyle Hayâlî’nin şiir sahasındaki başarısının başkalarının ağzını sulandırdığını, fakat kimsenin ona yetişemediğini; Hasan Çelebi “Hakkâ ki merhûm-ı merkûm defter-i sühanverân ve cerîde-i şî’r-gûyânda pîşvâ vü mukaddem ve üslûb-ı mergûb-ı şî’r-i hûbı ashâb-ı hüner miyânında makbûl ü müselleme eş’âr-ı belâgat-şî’ârı matla’-ı dîvân-ı fesâhat ve şâh-beyt-i mecmû’a-i belâgatdur. Şânı-ı bülend ve tab’-ı ercümend ile fenninün ferîdi ve zamânesinün yagâne vü vahîdidür” (Sungurhan Eyduvan, 1999: 372) üslup ve belagat açısından kusursuz olan şiirlerinin, ilgililerce çok beğenildiğini ve bu başarısıyla zamanında benzeri olmayan bir şair olduğunu vurgulamıştır. Gelibolulu Âlî ise “El-hak Rûm şâirlerine edâ-yı bülend

semtini evvelâ Hayâlî göstermişdür. Asrının melikü'ş-şuarâsı idügi tahkika yetmişdür” (İsen, 1994: 213) cümlesiyle Hayâlî'yi Anadolu şairlerine rehber ve asrının şairler sultanı olarak vasıflandırmıştır.

16. yüzyıl tezkirelerinde gerek şairliği gerekse birçok mana içermesi hasebiyle şiirleri methedilen Hayâlî, bu yönüyle Manastırlı Celâl'in şairnâme tarzındaki gazeline de konu olmuştur. Manastırlı Celâl de tıpkı tezkireciler gibi onun şiirlerini daha önce keşfedilmemiş kıymetli bir inciye benzetmiş ve şiirlerindeki her sözün hayaller içerdiğini vurgulamıştır.

### 2.3. Zâtî

Zâtî 1471 yılında Balıkesir'de dünyaya gelmiştir. Gençlik yıllarında Balıkesir'de çizmecilik yaparak geçimini sağlayan Zâtî, mizaç ve yaratılışındaki kabiliyet dolayısıyla çizmeciliği bırakarak şairliğe yönelmiştir. 1510 yılında İstanbul'a gelmiş ve burada şiir meclislerine katılarak şiir sanatındaki bilgisini iletmiştir. Gerek şairlik yeteneği gerekse Hadım Ali Paşa'nın himayesi sayesinde şöhrete kavuşarak devrinin önemli şairlerinden biri olmayı başarmıştır. Beyazıt'ta açtığı remilci dükkânı, dönemin şairleri için önemli bir buluşma merkezi olmuştur. Özellikle genç şairler, yazdıkları şiirleri ona kontrol ettirmek amacıyla bu dükkâna sık sık uğramışlardır. Son dönemlerini fakirlikle geçiren Zâtî, 1546 yılında vefat etmiştir (Armutlu, 2018: 1936-1941).

Manastırlı Celâl, aşağıdaki mısradaki 16. yüzyıl şairlerinden Zâtî'yi yaratılışındaki kabiliyeti dolayısıyla anmıştır. Beyitte zâtî kelimesi hem “zata ait, kişiye has” anlamındaki sözlük manasıyla hem de şair Zâtî'yi çağrıştırmak üzere ihâmlı olarak kullanılmıştır:

Olupdur kâbiliyyet ana Zâtî

16. yüzyıl tezkirelerine bakıldığında Manastırlı Celâl'in zikrettiği şekilde Zâtî'nin mizaç ve yaratılışı itibarıyla şiire kabiliyetli olduğundan bahsedildiği görülmektedir. Sehî Bey “... cevdet-i tab'ı ve letâfet-i zihni var ki kâbil-i vâsf degül” (Akar, 2010: 188); Latîfî “Reyb ü iştibâh yokdur ki bu hâlet-i hâssa kesbî ve ârizî degül belki zâtîdür ve bu gûne ibdâ'-ı bedâyi' tasarruf-ı hâssa-i Zâtîdür” (Canım, 2000: 263-264); Aşık Çelebi “Selika-i tabî'atında kuvvet-i şi'riyyet olmagla şi're heves idüp ...” (Kılıç, 1994: 888); Hasan Çelebi “... hakikat-i sıfat-ı belâgat gayra ârizî ve mezbûra zâtîdür” (Sungurhan Eyduvan, 1999: 397); Beyânî “Şi'r gayrılara ârizî ana zâtîdür” (Kutluk, 1997: 97) ve Gelibolulu Âlî ise “Şâirlik gayre nisbetle ârizî ve ana kıyâsla zâtîdür edâlarını kinâyet eyler” (İsen, 1994: 215) cümlesiyle şairin şiir konusundaki yeteneğinin doğuştan geldiğini ifade etmiştir. Bu yönüyle

16. yüzyıl tezkireleri, Manastırlı Celâl'in mısraında Zâtî'nin söz konusu edilen vasfını doğrulamaktadır. Zâtî vefat ettiğinde Manastırlı Celâl 20'li yaşlardadır. Manastırlı Celâl'in henüz genç yaştaiken İstanbul'a gelerek çeşitli eğlence ve şiir meclislerine katılmış olması Zâtî ile de bizzat görüşmüş olma ihtimalini doğurmaktadır. Eğer öyleyse onun Zâtî hakkındaki değerlendirmesinin bir gözlem veya tecrübenin neticesinde yapıldığı sonucuna varmak da mümkündür. Manastırlı Celâl'in bu mısraındaki değerlendirme, ister Zâtî ile bizzat yapılan görüşmeye ister onun hakkında söylenenlere dayalı olsun, klasik Türk şiirinin velut şairlerinden Zâtî'nin tabiatı itibarıyla kabiliyet sahibi bir kişi olduğu yönündeki tezkirecilerin beyanatını teyit etmektedir.

#### 2.4. Su'âlî

Gerek tezkireler gerekse biyografik kaynaklarda Su'âlî hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Şairle ilgili tek bildiğimiz, tespit edilen şiirlerinin genellikle 15 veya 16. yüzyılda yazılmış mecmua ve cönklerde yer almasıdır. Bundan ötürü Su'âlî'nin bu yüzyılların birinde yaşadığı tahmin edilmektedir. Ahmed Paşa'nın bir şiirine tesdîs yazması, en azından Ahmed Paşa ile çağdaş olduğu veya ondan sonraki dönemde yaşadığı sonucunu doğurmaktadır (Donuk, 2013: 1226). Ahmed Paşa'nın 1496-97 ve şairnâme tarzındaki şiirin yazarı Manastırlı Celâl'in ise 1571-72 yılında vefat ettiği bilindiğine göre Su'âlî'nin 15. yüzyılın sonları ile 16. yüzyılın sonları aralığında yaşamış olması muhtemeldir.

Manastırlı Celâl, Su'âlî'nin adını zikrettiği aşağıdaki mısraında bu kelimeyi de îhâmlı olarak kullanmıştır. Zira bu kelime, hem soru anlamındaki su'âl kelimesine +i iyelik ekinin getirilmesiyle su'âlî (sorusu) anlamında hem de Su'âlî mahlaslı şairi çağrıştırmak üzere kullanılmıştır. Manastırlı Celâl, Su'âlî'nin kelam ve mantık ilimlerine yüz sorusu olduğunu belirterek şairin sorgulayıcı bir kişiliğe sahip olduğuna gönderme yapmaktadır. Ancak tezkirelerde söz konusu şair hakkında herhangi bir bilgi yer olmadığından Manastırlı Celâl'in bu değerlendirmesini teyit etme imkânı bulunmamaktadır. Kaynaklarda hakkında malumat bulunmayan Su'âlî'ye dair Manastırlı Celâl'in bu mısraı sayesinde şairin nasıl bir mizaca sahip olduğunu öğrenme fırsatı doğmuştur:

Kelâm u mantıka var yüz *Su'âlî*

#### 2.5. Mihrî

Amasyalı olup 1456-1460 yılları arasında doğduğu tahmin edilen Mihrî, klasik Türk edebiyatının kadın şairlerindedir. Şehzade II. Bayezid'in Amasya'da vali olduğu dönemde bilgisi, kültürü, zekâsı ve şairlik yönüyle

dikkatleri üzerine çeken Mihrî Hatun, şehzadenin sarayında tertip edilen meclislere çağrılmış ve böylece II. Bayezid'in edebî muhitine dâhil olmuştur. Arapça ve Farsça bilen, şiirde Necâtî'yi örnek alan, şairliğinin yanı sıra güzelliğiyle de ün salan Mihrî Hatun, 1512 yılından sonraki bir tarihte Amasya'da vefat etmiştir (Arslan, 2007: 29-41).

Manastırlı Celâl, Mihrî'ye güzelliği dolayısıyla şiirinde yer vermiştir. Mihrî'yi sözlük anlamı itibarıyla güzellik anlamına gelen Hüsni adlı başka bir şairle aynı mısra da anmıştır. Şair hem Mihrî hem de Hüsni kelimesini îhâmlı kullanmıştır. Şairin bilinçli olarak güneş ve güzellik şeklinde birbirine yakın anlamlara sahip mihr ve hüsni kelimeleri ile oluşturulan mahlasları bir arada zikrettiği görülmektedir. Söz konusu mısra da Mihrî'nin mi yoksa Hüsni'nin mi güzellik açısından daha üstün olduğu konusunda tercih yapılmamıştır. Bu kelimelerden birinin sözlük anlamıyla diğersinin ise mahlas olarak kullanılmış olması da muhtemeldir. Ancak gazelin genelinde şair adlarının îhâmlı olarak kullanılmasından hareketle bu mısra da iki şaire de gönderme yapıldığını tahmin etmekteyiz. Kelimelerin sözlük anlamlarını esas alarak söz konusu mısra şu şekilde günümüz Türkçesine aktarmak mümkündür: “(Sevgilin) güzelliği, utancından güneşi kızartır.” Öte yandan Mihrî ve Hüsni kelimeleri şair adları olarak düşünüldüğünde bu mısraın “Mihrî, (güzelliğiyle) Hüsni'yi utancından kızartır” veya “Hüsni, (güzelliğiyle) Mihrî'yi utancından kızartır” şeklinde günümüz Türkçesine aktarılması mümkündür. Bu mısra da üzerinde durulan temel konu güzelliktir. Dolayısıyla mahlaslarının sözlük anlamları güneş ve güzellik olan iki şairin bu mısraya konu edilmesi, her iki şairin güzellik vasıflarına işaret edilmeye çalışıldığını göstermektedir:

Hicâbından kızardur *Mihrî Hüsni*

Manastırlı Celâl'in şiirinde güzelliği dolayısıyla anılan Mihrî Hatun'un bu vafına 16. yüzyıl tezkirelerinde de dikkat çekilmiştir. 16. yüzyıl tezkirecileri, Mihrî'nin şairliğinin yanı sıra güzelliğine de vurguda bulunmuşlardır. Sehî Bey'in “... hoş-tab' hâtündür” (Akar, 2010: 203); Latîfî'nin “... bir mâh-ı mihr-i zamîr idi ki ... Rivâyet iderler ki bu kadar hüsni ü cemâl ile mahbûbe-i mahbûb-perest ve câm-ı hevâ-yı aşk ile mest ü hem-dest iken ...” (Canım, 2000: 510); Âşık Çelebi'nin “... eş'ârı hüsni gibi meşhûr imiş” (Kılıç, 1994: s. 439); Hasan Çelebi'nin “Zamânında âlem-i hüsni ü melâhatün sipihri ...” (Sungurhan Eydurhan, 1999: 982) ve Beyânî'nin “Zamânında sipihri-i melâhatün tâbende mihrî olup ...” (Kutluk, 1997: 274) şeklindeki cümlelerinde Mihrî Hatun'un güzelliğinin ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Mihrî Hatun'un dönemin tezkirelerinde zikredilen

güzelliğinin Manastırlı Celâl'in şiirinde de dile getirilmesi, onun bu yönünün o dönemde ne kadar popüler olduğunun göstergesidir.

## 2.6. Hüsni

Tezkire ve eski Türk edebiyatının biyografik kaynaklarında hakkında bilgi bulunmayan Hüsni'nin Manastırlı Celâl'in şiirine konu olması hasebiyle 1571-72 tarihinden önce yaşadığı sonucuna varmak mümkündür. Manastırlı Celâl, yukarıda da değinildiği üzere Hüsni'yi Mihrî ile bir arada zikretmiştir. Dolayısıyla tıpkı Mihrî'de olduğu gibi Hüsni'nin de ön plana çıkan vasıflarından biri güzelliğidir. Tezkirelerde hakkında bilgi bulunmayan bu şaire dair Manastırlı Celâl'in mısraı sayesinde şairin bir vasfı hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir.

## 2.7. Hilâlî

Kaynaklarda Manastırlı Celâl'in mısraında zikredilen Hilâlî olma ihtimali bulunan üç şair söz konusudur. Bunlardan biri Ahdî'nin *Gülşen-i Şuarâ*'sında doğum ve ölüm tarihi hakkında herhangi bir bilgi verilmeyip İstanbul'da doğduğu, isminin Ramazan olduğu ve silahtar zümresine mensup olduğu bildirilen şairdir (Solmaz, 2005: 589). İkincisi Sultan Bâyezid zamanında yaşayıp şair ve hatip olan Bursalı Hilâlî'dir (Canım, 2000: 571; Sungurhan Eyduran, 1999: 1126; İsen, 1994: 170). Üçüncüsü ise yine İstanbul'da doğup Takyeci esnafından olduğu bildirilen ve vücudunun zayıflığının hilale benzetilmesi dolayısıyla Hilâlî mahlasını kullanan şairdir (Canım, 2000: 572; Kılıç, 1994: 269; Sungurhan Eyduran, 1999: 1124). Kanaatimizce Manastırlı Celâl'in mısraında zikredilen Hilâlî de bu Hilâlî'dir. Çünkü Manastırlı Celâl de Hilâlî'yi cisminin zayıflığı yönüyle anmıştır:

Çog eksük düşürür kaşı *Hilâlî*

16. yüzyıl tezkireleri, Hilâlî'nin bünyesinin zayıf olduğu ve bunun sonucunda bünyesini hilale benzeterak Hilâlî mahlasını kullandığı konusunda Manastırlı Celâl'i doğrulamaktadır. Tezkirecilerin bu konuyla alakalı ifadeleri şu şekildedir: Sehî Bey "... haylice nâzük şâirdür" (Akar, 2010: 215); Latîfi "Hilâl-âsâ vücûdı nâl ü nahîf ve endâmı mâh-ı nev-sıfat hayâl ü zaîf oldugı münâsebetle Hilâlî tahallus itmişdür" (Canım, 2000: 572); Ahdî "Hayli nâzük ü bârîk ve kendü de za'f ile misâl-i hilâl-i zâr u bî-mecâl imiş" (Solmaz, 2005: 589); Âşık Çelebi "... nahîfü'l-bünye hilâl-endâm hilâl-fâm olmak takrîbi ile Hilâlî tahallus idinmişdi" (Kılıç, 1994: 269); Hasan Çelebi "cism-i nizârı kalemdân içindeki nâl misâli nahîf ve hezâr dikkat-i çeşm-i dûrbîn ile nümâyân olan hilâl gibi gâyetde zaîf olmagın mahlas-ı mezbûra gayrlardan ehakk u ahrâ idüğü rüşen ü âşkârdur" (Sungurhan Eyduran, 1999: 1124) ve Beyânî "Cism-i nahîfi hilâl gibi bârîk ü

zaîf olmağa mahlas-ı mezbûrî ihtiyâr itmişdür” (Kutluk, 1997: 329). Bu ifadeler, şairin; fiziksel yapısını göz önünde bulundurarak mahlasını seçtiğini göstermektedir. Manastırlı Celâl de Hilâlî'nin bu vasfına gönderme yaparak şair hakkında tezkirelerde vurgulanan bir hususu şiirine malzeme yapmıştır.

### 2.8. Ubeydî

Edirneli olan Ubeydî'nin doğum tarihi bilinmemektedir. Asıl adı Abdurrahmân'dır. Çocukluğundan itibaren ilimle meşgul olan Ubeydî, birçok ilimde kendini geliştirmiştir. Kadızâde Efendi'den ders alıp kadılık vazifesinde bulunmuştur. 1573 yılında vefat ettiği bildirilen Ubeydî'nin şiirleri yaşadığı dönemde zevkle okunmuştur. Ubeydî, şiir ve musikinin yanı sıra muamma konusunda da oldukça yetenekli bir kişidir (Şanlı ve Tümer, 2009: 2039-2042).

Manastırlı Celâl, mahlas kelimesini îhâmlı kullanmak suretiyle Ubeydî'nin birçok alanda bilgi sahibi olup marifetli bir kişi olmasına atıfta bulunmuştur. Şaire göre birçok alanda mahir ve yetenekli bir kişi olan Ubeydî, bu yönüyle güzelliğin şâhı olmuştur ve onun güzelliğinden/ilminden istifade eden birçok kul/talebe bulunmaktadır:

Anun çok şâh-ı hüsn olmuş *Ubeydî*

Ubeydî'nin marifetleri konusunda 16. yüzyıl tezkirelerinde hayli bilgiye rastlamak mümkündür. Ahdî “Aksâm-ı şi're kâdir ve her bir fende misli nâdirdür. ... Ubeydî dahi dervîş-nihâd ve pâk-i'tikâd ve nikû-sîret âşık-ı sâdık ve etvârına sözleri mutâbık arsa-i ma'rifetde ferzâne-i cihân ve zebân-ı Fârisî ve mu'ammâda yegâne-i zamândur” (Solmaz, 2005: 416-417); Âşık Çelebi “... ilm ü fazlda akrânı içinde mümtâz fursde Fârisî feres-i mızâmâr belâgat-ı şi'rde şöhret-şi'âr mu'ammâda nâmdâr ilm-i edvârda sıyt u sadâsî şöhre-i dâr u diyâr ve fenn-i mûsikîde dem-i İlsâ ile sihr-i Sâmiri cem' itmekle mu'ciz-âsârdur” (Kılıç, 1994: 572); Hasan Çelebi

“Hakkâ ki suarâ-yı belâgat-unvân miyânında tefevvuk-ı akrânla muayyen ve kisvet-i kelâm-ı sihr-perdâzı tırâz-ı pür-ihizâz-ı imtiyâz ile muhallâ vü müzeyyen meydân-ı tebyânda yekrân-ı lisân ve tevsen-i zebânına menzil virmekle ol halbede hâiz-i kasabâtü's-sebk olan nâmdârlardan ve massâf-ı belâgat u beyânda şemşîr-i âlemgîr kelâm-ı pür-unvânı ile teshîr-i mülket-i irfân iden serdârlardandır” (Sungurhan Eydurhan, 1999: 634).

ve Gelibolulu Âlî ise “Sâir fûnûndan gayrı ilm-i mûsikî ile tab'-ı nâzügi alışdı” (İsen, 1994: 315) cümlesiyle şairin marifet sahibi bir kişi olduğunu ifade etmiştir. Tezkirelerde marifet sahibi olduğu bildirilen Ubeydî'nin bu yönü, Manastırlı Celâl'in şiirinde de vurgulanmıştır.



## 2.9. Hicrî

Asıl adı Mehmed olup Bursa'da doğan Hicrî'nin doğum tarihi bilinmemektedir. Kadı Hüsâmeddîn Efendi'nin oğludur. Kara Çelebi lakabıyla meşhur olan Hicrî, Kemâlpaşazâde'den ders almıştır. Çeşitli medreselerde müderrisliğin yanı sıra Edirne, Bursa ve İstanbul'da kadılık da yapmıştır. Tezkirelerde eğlence ve içkiye düşkünlüğü bildirilen Hicrî, 1558 yılında vefat etmiştir (Kaplan, 2010: 232).

Manastırlı Celâl, Hicrî ve Visâlî adlı şairleri yine ihâm sanatına başvurmak suretiyle aynı mısra da zikretmiştir. Söz konusu mısra da hicr/hecr kelimesi hem sonuna gelen nispet î'siyle "ayrılığa ait, ayrılıkla ilgili, ayrılık" anlamında hem de 16. yüzyıl şairi Hicrî'yi çağrıştırmak amacıyla kullanılmıştır. Aynı şekilde visâl kelimesi de hem sonundaki nispet î'siyle "kavuşmayla ilgili, kavuşma" anlamında hem de 16. yüzyıl şairi Visâlî'yi çağrıştıracak şekilde yer almıştır. Manastırlı Celâl, bahsedilen mısra da Hicrî ve Visâlî adlı şairlerin doğrudan herhangi bir vasfını anmak yerine kelimelerin sözlük anlamlarından yararlanarak bu şairlerin vasıflarına göndermede bulunmuştur. Bu bağlamda Hicrî'nin mizaç olarak ayrılığa, Visâlî'nin ise kavuşmaya meyilli olduğu sezdirilmiştir:

Kimi *Hicrî* düşüp kimi *Visâlî*

Manastırlı Celâl'in mısraında geçtiği üzere 16. yüzyıl tezkirelerinde de Hicrî'nin ilim sahibi ve kemâl ehli olduğu vurgulandıktan sonra mahlasıyla ilintili olmak üzere iki yakası bir araya gelmeyen, meyhane köşelerinde yer edinen, sevgiliye kavuşma yerine ondan ayrı olmayı tercih eden ve bunun neticesi olarak sevgiliyi uzaktan seyretmekle yetinen bir kişiliğe sahip olduğu dile getirilmiştir. Âşık Çelebi, Hicrî'nin bu vasfını şu cümlelerle ifade etmiştir:

"Ammâ kemâli gibi şûridelüğü kemâle irişdirtüp surâhî gibi her meclisde olan bâdiye-i bâdeye enbâz ve def gibi her sohbetün sâzendesine dem-sâz idi. İki yaka ıssı olmayup her zamânda meyhâneler pîrâmeninde âlûde-dâmen ve bu kadar ilm ü fazl ile harâbât küşelerinde mânend-i hazrâyü'd-dimen idi. ... Mahbûb yolna ser-pîç eylemezdi. Başdan destârın perrân iderdi ve bir dilber görse şevkine giribânın çâk idüp gen yakadan seyrân iderdi" (Kılıç, 1994: 264).

Hasan Çelebi ise şairin mizacı hakkında şu değerlendirmede bulunmuştur: "Şarâb-ı ışk ile mezâk-ı cânı zehr olup mübtelâ-yı envâ'-ı zecr ü hicr iken .... cenâb-ı büzürgvârun bu fende dahı iktidârı olup ..." (Sungurhan Eyduvan, 1999: 1117).

### 2.10. Visâli

Tezkirelerde Manastırlı Celâl'in şiirinde ismi zikredilen Visâli olması muhtemel 3 şair bulunmaktadır. Bunlardan ilki, II. Bayezid (1481-1512) ve I. Selîm (1512-1520) devirlerinde Edirne'de saray hocalığı yaptığı bildirilen Aydınli Visâli'dir (Mermer, 2006: 57). Doğum ve ölüm tarihi bilinmeyen bu şair, Türkî-i Basît akımının temsilcilerinden kabul edilen meşhur Visâli'dir. İkincisi, öğrenimini tamamladıktan sonra Haseki Medresesi'nde müd (eğitmen) olarak çalışan Sofyalı Visâli'dir. Muamma ilmiyle de ilgilenen Sofyalı Visâli'nin doğum ve ölüm tarihleri bilinmemektedir (Sungurhan Eydurhan, 1999: 1097-1098). Üçüncüsü ise asıl adı Sefer olup Hamamcızâde lakabıyla bilinen İstanbullu Visâli'dir. Fars edebiyatı ve Farsçaya olan ilgisinden ötürü Fârisî Anası diye nam salan İstanbullu Visâli'nin de doğum ve ölüm tarihleri bilinmemektedir (Kılıç, 1994: 280-281; İsen, 1994: 283; Solmaz, 2005: 578-579). Manastırlı Celâl'in şiirinde bahsedilen Visâli'nin İstanbullu Visâli olduğunu tahmin etmekteyiz. Çünkü yukarıda Hicrî maddesinde değinildiği üzere Manastırlı Celâl, Visâli'yi; visâl (kavuşma) kelimesinin sözlük anlamını göz önünde bulundurarak şiirinde anmıştır. 16. yüzyıl tezkirecilerinden Âşık Çelebi de İstanbullu Visâli'yi tanıtırken “Şûrîde-tab'luk ve âşüfte-hâllük ve perîşân-rûzgârluk ile mevsûftur. ... Şi'ri tab'ına nümûne ve nazmı bû gûnedür” (Kılıç, 1994: 280-281) diyerek şairin şiirlerinin mizacına uygun olduğunu vurgulamıştır. Tezkirelerde Visâli adıyla kayıtlı diğer şairler hakkında bu minvalde bir değerlendirmeye yer verilmemesi, Manastırlı Celâl'in bahsettiği şairin İstanbullu Visâli olması ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Bu mısra da şairin mahlası ile kişiliği arasındaki uyum söz konusu edilmiştir.

### 2.11. Emrî

Asıl adı Emrullâh olup Edirne'de dünyaya gelen Emrî'nin doğum tarihi bilinmemektedir. Düzenli bir tahsil hayatı olmayan Emrî, devlet indinde yalnızca kitâbet vazifeleri ve tevliyet (vakıf mallarına bakma) hizmetlerini ifa etmiş ve belli bir süre sonra bu vazifelerden de azledilmiştir. Emrî, herhangi bir devlet büyüğünün himayesine girmemiş olup fakirlik ve sıkıntı içinde ömrünü sürdürmüştür. Şiir ve muamma alanında mahir bir kişidir. Ömrünün sonlarına doğru aklı dengesini kaybetmiş ve 1575 yılında Edirne'de vefat etmiştir (Saraç, 1997: 316-320).

Emrî ile Fevrî'yi aynı mısra da zikreden Manastırlı Celâl, bu iki şairin mahlaslarının sözlük manalarını kastetmesinin yanı sıra îhâm yoluyla söz konusu şairleri de hatırlatmaktadır. Bahsedilen mısra da Emrî'nin adı, hem “buyruk” anlamına gelen “emr” kelimesine 3. tekil iyelik ekinin getirilmesiyle meydana gelen “emr+i (buyruğu)” anlamıyla hem de şairi

çağrıştırmak maksadıyla yer almıştır. Bu durum aynı mısradaki zikredilen Fevrî için de geçerlidir. Şair, “fevrî” kelimesini de hem kelimenin sözlük anlamı olan “alelacele, çabucak” anlamıyla hem de 16. yüzyıl şairi Fevrî’yi çağrıştırmak amacıyla kullanmıştır. Bu bağlamda şairin

Nüfûz eyler o şâhun *Emrî Fevrî*

mısrasını şair adlarını hesaba katmadan “*O sevgilinin buyruğu çabucak gücünü hissettirir/içe işler*” şeklinde günümüz Türkçesine aktarmak mümkündür. Her ne kadar mısraın günümüz Türkçesine aktarılışı bu şekilde olsa da mısradaki Emrî ve Fevrî kelimeleri aynı zamanda 16. yüzyılın iki şairini de hatırlatmaktadır. Bu şairlerin isimlerinin sözlük anlamlarından hareketle îhâmlı olarak zikredilmesi, her iki şairin mizaç ve mahlasları arasında bir ilişki olduğunu düşündürmektedir. Beyitte işlenen temel konu, sevgilinin buyruğunun hemen tesirini göstermesi yani âşığı derinden etkilemesidir. Dolayısıyla bu mısradaki îhâm yoluyla isimlerine gönderme yapılan her iki şairin şiirlerinin de gücünü hissettirmesinden kinaye olarak şairliklerinin övüldüğünü söylemek mümkündür. 16. yüzyıl tezkirelerinin ekserinde Emrî, şairliği ve muamma sanatındaki başarısı yönüyle methedilmiştir. Ancak Latîfî tezkiresinde muamma sanatındaki başarısı takdir edilmesine rağmen şiirlerini muamma tarzında yazmaya çalıştığından şiirlerinin âşıkâne olmadığı dile getirilerek şairliğinin tenkit edildiği görülmektedir (Canım, 2000: 179). Sehî Bey “... hoş-tab’, eş’ârî güzel ve nazmı bî-bedel ...” (Akar, 2010: 213) diyerek Emrî’nin hoş mizaçlı olup şiirlerinin güzel ve nazımının eşsiz olduğunu vurgulamıştır. Ahdî “el-Hak mazmûn-ı hâssı bî-hadd ü bî-şümâr ve şu’arâ-yı rûzgâr içre Hallâk-ı Ma’ânî diyü nâm-dâr kimesnedür ...” (Solmaz, 2005: 194); Âşık Çelebi “İnsâf budur ki her fennün zer-dûzı vardur fenn-i şî’rûn zer-dûzı Emrî Çelebidür. Her ilmün ki mû-şikâfî vardur miyân-ı şu’arâda ilm-i nazmun kılı kırk yarar müdekkıkı Emrî Çelebidür ” (Kılıç, 1994: 154); Hasan Çelebi “Hakkâki dikkat ü nezâket-i ma’anîde sâni-i Kemâl-i Isfahânîdür. ... Eş’âr-ı pür-nikâtında olan teşbihâr hayret-fezâ-yı ashâb-ı fesâhat ve gayret-nümâ-yı erbâb-ı belâgatdur” (Sungurhan Eyduvan, 1999: 173) ve Beyânî “Fünûn-ı ma’ârifün cümlesinde üstâd-ı kâmidür. ... şî’ri lâ-nazîr...” (Kutluk, 1997: 31) cümleleriyle Emrî’nin şairliğini övmüşlerdir. Gelibolulu Âlî ise

“ ... ebyâtî âşıkâne ve gazeliyyât-ı muhakkikânesi nâdir vâki olup ekser-i eş’âr-ı mu’teberi hayâlât-ı bârikle âlûde ve vâridât-ı pür-güheri teşbihât u tevriyeler ile şünide ve sûtûde ... Egerçi cezb-i mahlas anı bir emîr-i ehass ve bârî ri’âyet-i ulu’l-emre muhtass eylemek gerekdi velâkin şânındaki kâbiliyyet ve mu’ammâ gibi bî-netice ve bî-me’âl fenne eyledüğü müdâvemet devlet-i dünyeviyyeden mahrumlığına ve küşe-i bî-tüşe-i kanâ’atla ma’sûmlığına bâ’is olmuş gibi gelür” (İsen, 1994: 195).

cümleleriyle Emrî'nin şairliğini övdükten sonra mahlası gereğince yüksek mertebeli bir devlet adamı olmasının veya bir devlet büyüğünün himayesine girmesinin beklendiği; ancak bunun gerçekleşmediğini ifade etmiştir.

### 2.12. Fevrî

Hırvat asıllı bir aileye mensup olan Fevrî, günümüzde Arnavutluk sınırları içerisinde bulunan Draç'ta doğmuştur. Küçük yaşlarda iken devşirme olarak İstanbul'a getirilmiştir. Pulad ve Cafer Kethüdâ'nın himayesinde yetişen Fevrî, iyi bir eğitim almış ve tahsilini tamamladıktan sonra çeşitli medreselerde müderrislik yapmıştır. İyi bir şair, münşî, hattat ve ilim adamı olan Fevrî, 1571 yılında Şam'da vefat etmiş ve oraya gömülmüştür. *Dîvân*'ının yanı sıra çeşitli eserler kaleme almıştır. Mensur eserlerinde inşâ ilminin inceliklerinden faydalanan Fevrî, manzum eserlerinde de son derece başarılı bir şairdir. Özellikle tahmis ve tesdis nazım şekilleriyle başarılı şiirler kaleme almıştır (Karavelioğlu, 2019: 40-41).

Yukarıda Emrî maddesinde değinildiği üzere Manastırlı Celâl, Fevrî'nin adını da îhâmlı olarak şiirine malzeme etmiştir. Şair, kelimenin sözlük anlamını göz önünde bulundurarak Fevrî'nin şiirlerinin yetkinliğinin hemen fark edildiğini; dolayısıyla onun iyi bir şair olduğuna göndermede bulunmuştur. Dönemin tezkirelerinde Fevrî'nin kabiliyet ve marifet sahibi bir şair ve şahsiyet olduğunun dile getirilmesiyle Manastırlı Celâl'in şair hakkındaki değerlendirmelerinin doğrulandığı görülmektedir. Latîfî, şairin henüz çocuk yaşta kaleme aldıklarıyla akranları arasındaki maharetini ispatladığını (Canım, 2000: 442); Hasan Çelebi, Rum şairlerinin en büyükleri arasında onun isminin anılması gerektiğini ve dünyaya onun gibilerinin az geldiğini (Sungurhan Eyduran, 1999: 815-816); Beyânî, Mollâ Câmî gibi kasideler yazdığını (Kutluk, 1997: 216) ve Gelibolulu Âlî ise mesel söylemede Necâtî'den sonra geldiğini (İsen, 1994: 322) söyleyerek Fevrî'nin marifetine işaret etmiştir.

Ahdî, Fevrî'nin tedavüldeki bütün kitaplar hakkında fikir sahibi olup söz konusu kitaplardaki mazmunları derhâl çeşitli lafızlarla şiir hâline getirdiğini (Solmaz, 2005: 151); Âşık Çelebi ise Asma'î, Sa'lebî, Ferrâ, Müberred, Câhız, İbn Hâcib gibi Arap bilginleriyle mukayese ettikten sonra aldığı mahlasın gereğine göre söylediği şiirlerin sırrına kimsenin nail olmadığını (Kılıç, 1994: 671-672) belirterek şairin mizacının mahlasıyla uyumuna dikkat çekmiştir.

### 2.13. Cemâlî

Tezkirelerde Manastırlı Celâl'in şiirinde zikredilen Cemâlî olması muhtemel iki şair bulunmaktadır. Bunlardan ilki Fâtih Sultan Mehmed ve II.

Bâyezîd'in saltanatının bir kısmında yaşamış olup doğum tarihi ve yeri tam olarak bilinmeyen, Bursalı veya Karamanlı olduğu tahmin edilen, Hümâ ve Hümâyûn adlı eserin sahibi ve II. Bâyezîd devrinin sonlarında vefat eden 15. yüzyıl şairidir (Timurtaş, 1951: 192-194). Diğeri ise İstanbul'da doğup Defterzâde lakabıyla tanınan, 1583 yılında vefat eden, hayalleri Emrî'ye ve şiirlerinin akıcılığı Bâkî'ye benzetilen 16. yüzyıl şairidir (İpekten vd., 1988: 86-87) ki tahminimizce Manastırlı Celâl'in kastettiği şair olmalıdır.

Manastırlı Celâl, Cemâlî'nin özgünlüğünü vurgulamak amacıyla onun şiirlerinde müellifin izlerinin açık bir şekilde fark edileceğini dile getirmiştir. Şair, aynı zamanda ihâm yoluyla güzellik anlamına gelen cemâl kelimesinin sözlük anlamını da kastetmiştir. Bu yönüyle Manastırlı Celâl'in şiirinde Cemâlî'nin hem özgün olup şiirlerinde başarılı olduğuna hem de yüzünün güzelliğine gönderme yapıldığını söylemek mümkündür:

Çün izhâr ola turgâ-yı *Cemâlî*

Manastırlı Celâl'in hem şiirlerinin hem de kendisinin güzelliğine gönderme yaptığı Cemâlî'ye dair 16. yüzyıl tezkirelerine başvurulduğunda benzer ifadeler yer verildiği görülmektedir. Latîfî

“ ... hüsn ü cemâlle begâyet cemil ve adîmü'l-adil ü bî-bedel idi. İlm-i hûbide meleke bulmuş bir melek-i melek-hisâl idi ve bir mertebede câmi'-i hüsn ü cemâl idi ki âyet-i hüsn ü bahâ mushaf-ı hüsninde hatm olmuş ve manzar-ı zîbâsı manzûr-ı ulû'l-ebâr olup Hazret-i Yûsuf'ın hüsn ü ânda nihâyet bulmuşdur” (Canım, 2000: 216).

diyerek şairin güzellikte Hazret-i Yûsuf'a benzediğini dile getirmiştir. Ahdî “Zîrâ ki tab'-ı nazm-ı hüner-güsteri tahayyülât ile mânend-i Emrî ve selâset-i eş'âr ile tevâmân-ı Bâkî olup bu devrün şuarâsinun mecâlis-i ferah-fezâlarına râh-ı suhenle sâkî olmaga erzânîdür” (Solmaz, 2005: 255) cümleleriyle Cemâlî'nin şairliğini Emrî ve Bâkî gibi büyük şairler üzerinden övmüştür. Gelibolulu Âlî ise kendine has tarzı, incelikli, mesel söylemede mâhir ve sanatkârane sözlere kabiliyetli olması hasebiyle Cemâlî'yi methetmiştir: “... tarz-ı hâsa mâlik nezâket tarîkine sâlik mesel-gûy mesel-bürûz ba'zı garâib ü bedâyi'e muktedir ü hünerver kimsedür” (İsen, 1994: 301). 16. yüzyıl tezkirelerindeki bu ifadeler, Manastırlı Celâl'in şair hakkındaki değerlendirmesini teyit etmektedir.

#### 2.14. Gazâlî

1464-65 yılında doğduğu tahmin edilen ve 1535'te vefat ettiği bildirilen Gazâlî, Deli Birâder lakabıyla şöhret bulmuştur. Aslen Bursalı olup asıl adı Mehmed'dir. Eğitimi tamamlandıktan sonra bir süre Bursa Bâyezîd Medresesi'nde müderrislik yapmış, ardından Şehzâde Korkud'un eserlerinin

mukabelecisi olarak Manisa'ya gitmiş ve rüştünü ispatladıktan sonra Piyâle Bey vasıtasıyla şehzâdeye en yakın isimlerden biri olmuştur. Şehzâde Korkud'un öldürülmesinden sonra ise Yavuz Sultan Selîm tarafından kendisine Geyikli Baba Zaviyesi şeyhliği verilmiştir. Bir süre sonra bu görevi de bırakan Gazâlî Sivrihisar, Akşehir, Ağros vb. medreselerde müderrislik yapmıştır. 1535 yılında Mekke'de iken vefat etmiş ve orada inşa ettirdiği bahçeye gömülmüştür (Gözitok, 2014: 107-108).

16. yüzyıl tezkirelerinde Gazâlî'nin tez canlı, çabuk karar değiştiren, laubali ve şuh mizaçlı bir kişiliğe sahip olduğu bildirilmiştir. Hatta bu özellikleri dolayısıyla kendisine Deli Birâder lakabının verildiği de dile getirilmiştir. Tezkirelerde şairin

Mecnûn ki belâ deştini geşt itdi serâser  
Gam-hâneme geldi didi hâlün ne birâder

şeklindeki beytinin, onun Deli Birâder lakabıyla şöhret bulmasına sebep olduğu vurgulanmıştır (Kılıç, 1994: 924; Sungurhan Eydurhan, 1999: 754; İsen, 1994: 249).

Manastırlı Celâl, Gazâlî'yi isminin sözlük anlamını da göz önünde bulundurarak îhâmlı olarak şiirinde anmıştır. Şair, gazâl kelimesini hem sözlük anlamıyla hem de şiirin bütününde olduğu gibi 15-16. yüzyıl şairlerinden Gazâlî'yi çağrıştıracak şekilde kullanmıştır. Gazâl kelimesinin sözlük anlamı ceylandır. Ceylanların yaşam alanlarından birisi de dağlık ve taşlık alanlardır. Şair, açık istiâre yoluyla ceylana benzettiği güzel gözlü sevgiliyi görenlerin Mecnûn gibi dağa düştüklerini ifade etmiştir. Edebiyatımızda Mecnûn'un, Leylâ'nın aşkıyla kendinden geçip düştüğü bildirilen yer, çöldür. Ancak Manastırlı Celâl, bu imajı ceylanın yaşam alanlarından olması hasebiyle dağa evirmiştir. Beyitte Mecnûn gibi dağa düştü ifadesiyle 15-16. yüzyıl şairi Gazâlî'nin bir yerde karar kılmayan, tez canlı, şuh mizaçlı yapısına; güzel gözlü ifadesiyle de ahu gibi güzel gözlere sahip olduğuna gönderme yapılmıştır:

Çıkup Mecnûn misâli tağa düşdi  
Görenler ol güzel gözlü *Gazâlî*

Manastırlı Celâl'in beytinde ismine gönderme yapılan Gazâlî hakkında dönemin tezkirelerinde epey malumat bulunmaktadır. Tezkirelerde Gazâlî'nin kişiliği ve mizacı hakkında yer alan bilgiler konusunda ittifak vardır. Buna göre Gazâlî gönlü şen, şuh ve laubali mizaçlı, hiciv ve hezl sözlemede başarılı, nükteli sözler söylemeye meyilli bir kişidir. Tezkirelerde bu minvalde yer alan değerlendirmeler, Manastırlı Celâl'in şair hakkındaki

göndermesiyle de örtüşmektedir. Sehî Bey "... güşâde-dil hezl-gûy tabî'atı latîfe-mâyil olup ..." (Akar, 2010: 169); Latîfî "Lâubâlî şûh-tab' kimesne oldu eelden beyne'n-nâs Delü Birâder dimekle mülakkab u meşhûr ve ma'lûm u mezkûrdur. ... tab'-ı şûhî hicv ü hezle gâyetde mülâyim ü mâyil idi. ... Mezbûr nedîm-şîve ve şîrîn-keâm ve şûh-harîf ve nâzûk-tab' e nahsend ü zarîf idi" (Canım, 2000: 411-412); Âşık Çelebi "Egerçi sûrette cesîm ü zahîm degüldi ammâ ma'nâda pür-letâfet ü zerâfet turduğıyla şûh u şengül ve ma'kûl u makbûldı." (Kılıç, 1994: 924) ve Gelibolulu Âlî "Şûh u lâubâlî evâil-i cevânîde bâde-i nâb meclisinün meyyâli mahbûb-dostların müşkil-küşâ-yı lâzîmü'l-iclâli zen-perestlerün zemm ü kadhla heccâv u hezzâlî bir zarîf ü rind-i şâhidbâz harîf olup ..." (İsen, 1994: 249) cümleleriyle şairin kişiliği hakkında bilgi vermişlerdir. Hasan Çelebi ise şairin mizacı hakkında bilgi vermenin yanı sıra güzelliğini metheden cümleler de kurmuştur. Ona göre Gazâlî hem genel olarak güzel görünümlü hem de gözleri tıpkı ceylanlar gibi keskin olan bir kişidir: "Hüsni ü melâhatde mânend-i gazâle olduğı nûr-ı gazâle gibi hayyiz-i hafâdan âlî ..." (Sungurhan Eydurani, 1999: 754). Hasan Çelebi'nin bu ifadesi, Manastırlı Celâl'in yukarıdaki beytinde ön plana çıkarılan imaj ile benzerlik göstermektedir.

### 2.15. Me'âlî

Meâlî'nin asıl ismi Mehmed olup 1490 yılında dünyaya geldiği tahmin edilmektedir. İyi bir eğitim almasına karşın müderris olamamış; bunun yerine kadılık göreviyle iktifa etmiştir. Mihaliç, Kepsut, Fırt, Sofya, Filibe ve Gelibolu onun kadılık vazifesini yaptığı yerlerdir. Meâlî'nin babası da Osmanlı dönemi kadılarındandır. Köse Meâlî olarak da bilinen şair, 1535-36 yılında vefat etmiştir. Şiirlerinde zaman zaman müstehcenliğe ve hezle yer vermiştir. Şairin bu tutumu, yaşadığı dönem itibarıyla düşünüldüğünde cesur bir tutumdur. Ancak bu husus, zaman zaman onun meslek hayatında bazı olumsuzluklara sebep olmuştur (Eflatun, 2015: 92).

Manastırlı Celâl, 16. yüzyıl şairi Meâlî'yi andığı beytinde şiirin genelindeki tarzına uygun olarak şair ismini îhâmlı olarak kullanmıştır. "*(O sevgilinin) ayrılığına düşen sonsuza kadar (ayrı) kalmaz ki onun her eziyetinin bir anlamı vardır.*" şeklinde günümüz Türkçesine aktarılması mümkün olan söz konusu beyitte şairin ismine işaret eden meâl kelimesinin sözlük anlamı esas alınmıştır. Ancak şiirin genelinde îhâm yoluyla şairlerin ismine gönderme yapıldığı gibi bu kelime de îhâma başvurularak 16. yüzyıl şairi Meâlî hatırlatılmıştır:

Firâkına düşen kalmaz mü'ebbed

Ki her bir cevrinün var bir *Me'âli*

Yukarıdaki beytin ana eksenini klasik Türk şiirinin temel konularından olan sevgiliden ayrılık ve sevgilinin yaptığı eziyet üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda Âşık Çelebi tezkiresinde Meâlî'nin bir dilbere gönlünü kaptırıp onun aşkıyla yanıp tutuştuğu, ayrılığına dayanamadığı, visal talebini iletmesine rağmen buna muvaffak olamadığı ve dilberin ona yaptığı mekr ü hile sonucunda cüzam hastalığına yakalanıp eziyet çektiği bildirilmiştir (Kılıç, 1994: 397-405). Dolayısıyla Manastırlı Celâl'in ayrılık ve eziyet konularını işlediği yukarıdaki beyitte Meâlî'yi hatırlatması, Âşık Çelebi'nin bildirdiği bu olayı akla getirmektedir. Meâlî'den bahseden diğer tezkireciler genellikle şairin köse olup dış görünüş itibarıyla komik bir görünüme sahip olduğu, şiirlerinde hezle ve müstehcenliği çokça yer verdiği, kimsenin etkisinde kalmayıp özgün bir tarzı olduğu ve şiirlerinin beğenildiği dile getirilmiştir (Canım, 2000: 492; Kılıç, 1994: 390-392; Sungurhan Eyduran, 1999: 888; İsen, 1994: 270).

### 2.16. Celâlî

Manastırlı Celâl, şairnâme tarzındaki şiirinin makta beytinde kendi mahlasına yer vermiştir. Söz konusu beyitte kendi ismini, yaşadığı dönemde Anadolu'da Osmanlı idaresine karşı başlatılan Celâlî İsyancılar ile ilişkilendirmiştir. Beyitte sevgilinin saçının kıvrımlarının birbirine girdiği ve bu yönüyle tıpkı Celâlîler gibi baş kaldırdıklarını dile getirmiştir. Bilindiği üzere 1519 yılında Bozoklu Şeyh Celâl'in mehdilik iddiasıyla Tokat etrafında isyan etmesi üzerine bu minvalde yapılan isyanlar Celâlî İsyancılar olarak adlandırılmıştır (İlgürel, 1993: 252). Manastırlı Celâl de sevgilinin saçlarının kıvrımlarının birbirine geçmesini Celâlî İsyancılar ile bağdaştırarak bir baş kaldırı olarak değerlendirmiştir. Celâlî kelimesi aynı zamanda şairin mahlası olması hasebiyle şairin de baş kaldıran, asi bir kişiliğe sahip olduğunun vurgulanması amacıyla seçildiği kanaati hasıl olmaktadır:

Biri birine girmiş çîn-i zülfi  
Yine baş kaldura gibi *Celâlî*

Manastırlı Celâl'in kendisini Celâlî İsyancılar üzerinden baş kaldıran, asi bir kişilik olarak takdim etmesi hususu, dönemin tezkirelerindeki bazı ifadelerle teyit edilebilmektedir. Yukarıda Manastırlı Celâl'in hayatının anlatıldığı kısımda şairin ömrünün büyük bir kısmını devlet bürokrasisi içerisinde geçirdiği ve Veziriazam Sokullu Mehmed Paşa, Şeyhülislâm Ebusuûd Efendi ve Şeyh Nûreddînzâde gibi kişilerle bazı anlaşmazlıklar yaşadığı ifade edilmişti. Şairin, devlet erkânından Sokullu Mehmed Paşa, Ebusuûd Efendi ve Şeyh Nûreddînzâde gibi kişilerle olan didişmesi ve



ömrünün büyük bir bölümünü devlet bürokrasisi içerisinde geçirmesinin sonucu olarak mizacının da sert olduğu 16. yüzyıl tezkirelerinde de ifade edilen bir husustur. Âşık Çelebi "... nâsiye-i şânlarında âsâr-ı câh u celâl pertev-i mihr gibi tâli' ve gurre-i cebînlerinde envâr-ı mecd ü me'âl subh-ı sâdık gibi lâmi' idi." (Kılıç, 1994: 226); Hasan Çelebi "... nâsiye şânında âsâr-ı câh u celâl pertev-i mihr gibi lâmi' ve gurre-i cebîninde enver-i mecd ü me'âli tebâşîr-i subh gibi tâli' ü sâtî' olmagla şehzâde-i cevân-baht ve şâyeste-i tâc u taht hazretlerinin devlet-i musâhabetlerine nâil ve şeref-i münâdemetlerine vâsıl olmuştu." (Sungurhan Eydurhan, 1999: 261); Ahdî "Zât-ı refiü'd-derecâtı câh u celâl ile âraste..." (Solmaz, 2005: 119) ve Gelibolulu Âlî "Cezbe-i mahlas anı câh u celâle ehass itdi." (İsen, 1994: 298) ifadeleriyle onun mahlası ile mizacının birbiriyle uyumlu olduğuna dikkat çekmişlerdir. Gelibolulu Âlî şairin yukarıda ismi anılan kişilerle olan anlaşmazlıkları sonucu padişahın gözünde değer kaybettiğine de değinmiştir (İsen, 1994: 298-299).

### Sonuç

Manastırlı Celâl Bey'in *Dîvân*'ında yer alan 9 beyitlik bir şiir, doğrudan ve îhâm sanatı vasıtasıyla gönderme yapılarak 16 şairin mahlasına yer vermiştir. Söz konusu gazelde mahlasına doğrudan gönderme yapılan şairler, matla beytinde zikredilen Zülâlî ile makta beytinde şiirin müellifi olarak mahlası anılan Celâlî'dir. Şiirin diğer beyitlerinde ismine gönderme yapılan Hayâlî, Zâtî, Suâlî, Mihrî, Hüsni, Ubeydî, Hicrî, Visâlî, Emrî, Fevrî, Cemâlî, Gazâlî ve Meâlî ise îhâm yoluyla anımsatılan şairlerdir. Manastırlı Celâl'in gerek doğrudan gerekse îhâm yoluyla ismine göndermede bulunarak bazı vasıflarını ön plana çıkardığı bu şairlerin tamamı 16. yüzyıl ve öncesinde yaşamış olan şairlerdir. Dolayısıyla söz konusu şairler hakkında tezkirelerdeki bilgilere ve şairlerin kendi şiirlerindeki bazı karinelere ek olarak aynı veya yakın dönemde yaşamış bir şair tarafından yapılan birtakım değerlendirmeler, o şairlere dair tarihî birer vesika işlevini haizdir.

Türk halk edebiyatı mahsulü şairnâmelerde genellikle şairlerin hayatları veya kişilikleri hakkında doğrudan bilgilendirmeler yapılmasına rağmen Manastırlı Celâl'in şairnâme tarzındaki gazeline sanatkârane bir üslup benimsenerek bazı şairlerin kişiliği ve vasıflarına göndermelerde bulunulduğu görülmektedir. Manastırlı Celâl'in şiirinde Zülâlî, Hilâlî, Hicrî, Fevrî ve şairin kendisine ait Celâlî gibi mahlasların, şairlerin kişilikleriyle uyumlu olduğu vurgulanmıştır. Bu şairlerin, mahlaslarını kişiliklerine göre seçtikleri veya seçtikleri mahlasların onların kişiliklerini şekillendirdikleri belirtilmiştir. Bu yönüyle klasik Türk şiirinde mahlasların şairlerin kişilikleri

üzerindeki etkisi üzerine yapılacak araştırmalar için Manastırlı Celâl'in bu gazelinin de katkı sağlayacağı muhakkaktır.

Şairnâmelerin özellikleri arasında değinilen hususlardan birisi de daha önce kaynaklarda ismi zikredilmeyen veya hakkında yeterli bilgi bulunmayan bazı şairlere dair bilgiler içermesidir. Manastırlı Celâl'in bu gazelinde de kaynaklarda ismi zikredilmeyen Hüsnî ile hakkında yeterli bilgi bulunmayan Suâlî adlı iki şair yer almaktadır. Suâlî sorgulayıcı kimliğiyle Hüsnî ise güzelliği dolayısıyla şiirde anılmıştır. Dolayısıyla adı geöen iki şairle ilgili yapılacak araştırmalar için Manastırlı Celâl'in sunduğu bu verilerin de katkı mahiyetinde olacağı aşikârdır.

Manastırlı Celâl'in doğrudan veya îhâm yoluyla şiirinde ismini andığı şairler hakkında tercih ettiği kelimeler, o şairlerin şiir anlayışlarının tespitinde önemli bir yere sahiptir.

Manastırlı Celâl'in bu çalışmada üzerinde durulan şiirinin doğrudan bir şairnâme olduğunu iddia etmek her ne kadar mümkün değilse de içerdığı malzeme açısından şairnâmelerle benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Manastırlı Celâl'in ele aldığı şairler hakkında tezkirelerle örtüşen hususlara yer vermesi, onun devrinin edebî ve kültürel birikimine sahip bir şair olduğunu da göstermektedir.

#### KAYNAKÇA

- AKAR, Harun (2010), *Heşt-Behişt (İnceleme-Transkripsiyonlu Metin-Sözlük)*, Yüksek Lisans Tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat.
- AKSOYAK, İ. Hakkı (2005), "Manastırlı Celâl'in Satranç Terimleri İle Yazdığı Gazeli", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 18, 7-16.
- ARMUTLU, Sadık (2018), "Zâtî: Hayatı, Kişiliği, Sanatı ve Eserleri", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22 (Özel Sayı), 1935-1956.
- ARSLAN, Mehmet (2007), *Mihri Hatun Divanı*, Amasya Valiliği Yayınları, Amasya.
- ARVAS, Abdulselam (2011), "Şairnâmeler Üzerine", *Mukaddime*, 4, 43-60.
- BAŞPINAR, Fatih (2015), "16. Yüzyıl Klasik Türk Edebiyatı Şairlerinden Garâmî'nin Tezkiretü'ş-Şuarâ İsimli Şairnâmesi", *RumeliDe Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 3, 1-32.
- CANIM, Rıdvan (2000), *Latîfi Tezkiretü'ş-Şuarâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ (İnceleme-Metin)*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

- ÇALKA, Mehmet Sait (2017), “Bir Şairnâme örneği Olarak Süheylî'nin Gülşen-i Şuarâ Adlı Kasidesi ve Bu Kasidede Yer Alan Türk, Arap ve Fars Şairleri”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 42, 273-301.
- ÇOLAK, Faruk (2014), “Hüdaî'nin Bir Şiiri ve Bir Terim Teklifi”, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 6.1, 53-60.
- DONUİK, Suat (2013), “Bilinmeyen Bir Şair: Su'âlî ve Şiirleri”, *Turkish Studies*, 8.9, 1223-1249.
- EFLATUN, Muvaffak (2015), “Meâlî'nin Yayınlanmamış Şiirleri”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 4.10, 91-124.
- ERDEM, Sadık (2014), *Tezkire-i Şuarâ İnceleme-Çeviriyazı-İndeksli Tıpkıbasım*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- ERGUN, Sadettin Nüzhet (1936), *Âşık Ömer Hayatı ve Şiirleri*, Semih Lûtfi Matbaa ve Kitabevi, İstanbul.
- ERKAL, Abdulkadir (1999), “Mir-i Alem Mesnevisinin Şairi Celâlî Hakkında”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 11, 131-137.
- GÖZİTOK, Mehmet Akif (2014), “Deli Birâder Gazâlî ve Miftâhu'l-Hidâye İsimli Eseri”, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 52, 105-139.
- GÜNEŞ, Murat (2013), *Manastırlı Celâl Bey Divânı [İnceleme-Metin]*, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- İLGÜREL, Mücteba (1993), “Celâlî İsyancıları”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 7, 252-257.
- İPEKTEN, Halûk, İSEN, Mustafa, TOPARLI, Recep, OKÇU, Naci, KARABEY, Turgut (1988), *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- İSEN, Mustafa (1994), *Kühü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- İSEN, Mustafa, KILIÇ, Filiz, AKSOYAK, İsmail Hakkı, EYDURAN, Aysun (2002), *Şair Tezkireleri*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- KAPLAN, Yunus (2010), “Bursalı Divan Şairi Hicrî ve Şiirleri”, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 43, 231-257.
- KARAVELİOĞLU, Murat A. (2019), *Fevrî Ahlâk-ı Mehmed Paşa Şairin Gözüyle Bir Devlet Adamı Portresi*, Gece Kitaplığı, Ankara.
- KAYA, Doğan (1990), *Şairnâmeler*, Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara.

- KILIÇ, Filiz (1994), *Meşa'irü'ş-Şuara İnceleme Tenkitli Metin*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- KURNAZ, Cemal (1998), "Hayâlî Bey", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 17, 5-7.
- KUTLUK, İbrahim (1997), *Beyânî Mustafa bin Carullah Tezkiretü'ş-Şuarâ*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- OĞUZTÜRK, Oğuzhan (2016), *Hüseyn Celâl Bey Hüsn-i Yûsuf Tahlil-Transkripsiyonlu Metin-Dizin-Tıpkıbasım*, Yüksek Lisans Tezi, Bingöl Üniversitesi, Bingöl.
- ÖZARSLAN, Metin (2017), "Şuarâ Tezkireleri ve Şâimâmeler Üzerine", *HECE Aylık Edebiyat Dergisi*, 249, 139-143.
- SAĞ, Rahim (1994), "Edebiyat Tarihimize Kaynak Olarak Şairnâmeler", *İLKİYAZ Aylık Edebiyat Dergisi*, 20, 20-23.
- SARAÇ, M. A. Yekta (1997), "Emrî'nin Hayatı ve Edebî Kişiliği", *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası*, 20, 315-331.
- SOLMAZ, Süleyman (2005), *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâsı (İnceleme-Metin)*, Atatürk kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- SUNGURHAN EYDURAN, Aysun (1999), *Kınalızâde Hasan Çelebi Tezkiretü'ş-Şuarâ İnceleme-Tenkitli Metin (İnceleme)*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- ŞANLI, İsmet ve TÜMER, Mustafa Fırat (2009), "XVI. Yüzyıl Divan Şairi Ubeydî'nin Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Divanı'ndaki Tasavvufî Unsurlar", *Turkish Studies*, 4.3, 2037-2071.
- TİMURTAŞ, Faruk Kadri (1951), "Fâtih Devri Şâirlerinden Cemâli ve Eserleri", *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 4.3, 189-213.

