şehircilik sanat sosyal politikala
hukuk ilahiyat işletme psikoloji
sosyoloji uluslararası ilişkiler ed
iletişim mimarlık ve şehircilik sa
politikalar tarih eğitim hukuk il
psikoloji siyaset bilimi sosyoloji
ilişkiler edebiyat felsefe iktisat il
şehircilik sanat sosyal politikala
hukuk ilahiyat işletme psikoloji
sosyoloji uluslararası ilişkiler ed
iletişim mimarlık ve şehircilik sa
politikalar tarih eğitim hukuk il
psikoloji siyaset bilimi sosyoloji
ilişkiler edebiyat felsefe iktisat il
şehircilik sanat sosyal politikala
hukuk ilahiyat işletme psikoloji
sosyoloji uluslararası ilişkiler ed
iletişim mimarlık ve şehircilik sa
politikalar tarih eğitim hukuk il
psikoloji siyaset bilimi sosyoloji
ilişkiler edebiyat felsefe iktisat il
şehircilik sanat sosyal politikala
hukuk ilahiyat işletme psikoloji
sosyoloji uluslararası ilişkiler ed
iletişim mimarlık ve şehircilik sa
politikalar tarih eğitim hukuk il
psikoloji siyaset bilimi sosyoloji
ilişkiler edebiyat felsefe iktisat il
şehircilik sanat sosyal politikala
hukuk ilahiyat işletme psikoloji
sosyoloji uluslararası ilişkiler ed
iletişim mimarlık ve şehircilik sa
politikalar tarih eğitim hukuk il
psikoloji siyaset bilimi sosyoloji
ilişkiler edebiyat felsefe iktisat il
şehircilik sanat sosyal politikala
hukuk ilahiyat işletme psikoloji
sosyoloji uluslararası ilişkiler ed
iletişim mimarlık ve şehircilik sa
politikalar tarih eğitim hukuk il

9. TÜRKİYE LİSANSÜSTÜ ÇALIŞMALAR KONGRESİ

KOCAELİ

Bildiriler Kitabı - I

(Bilim Tarihi, Edebiyat, Eğitim)

ilem
ilmi etüdler derneği

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ 1992

KOCAELİ BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
ÇALIŞINCA OLUYOR

9. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi
Bildiriler Kitabı - I

(Bilim Tarihi - Edebiyat - Eğitim)

İstanbul, 2021

ilem
ilmi etüdler derneği

Destekleyen

İLMİ ETÜDLER DERNEĞİ (İLEM)
Adres: Aziz Mahmut Hüdayi Mah., Türbe Kapısı Sok., No:13, 34672
Üsküdar, İstanbul/Türkiye
Telefon: +90 (216) 310 43 18 • **Fax:** +90 (216) 310 43 18 • **E-Posta:** bilgi@ilem.org.tr

Editörler
Burak Yuvalı
Latif Karagöz
Taha Eğri

Tashih
Meryem Beyza Gümüşsoy
Sümeyye Cinisli

Tasarım ve Uygulama
Beyza Nur Onurcan
Mert Demirci
Zehra Elif Demirci

ISBN: 978-605-7824-17-2 **TAKIM NO**: 978-605-7824-18-9 (Tk)

Düzenleyen Kurumlar
İlmi Etüdler Derneği | Kocaeli Üniversitesi

Destekleyen Kurumlar
Kocaeli Büyükşehir Belediyesi

Onur Kurulu
Abdulkadir Macit, Doç. Dr., İlmi Etüdler Derneği (İLEM) Yönetim Kurulu Başkanı
Saadettin Hülagü, Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi Rektörü
Tahir Büyükakın, Doç. Dr., Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Başkanı

Düzenleme Kurulu*
Taha Eğri, Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi (Başkan) | Abdulkadir Macit, Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi | **Ahmet Köroğlu, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi** | Burak Yuvalı, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi | **İbrahim Halil Üçer, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi** | Latif Karagöz, Ar. Gör. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi | **Rahile Kızılkaya Yılmaz, Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi** | Yunus Çolak, Ar. Gör., Kırklareli Üniversitesi

*İsme göre alfabetik sırada

Bilim Kurulu*

A. Celil Çakıcı, Prof. Dr., Mersin Üniversitesi | Abdulkadir Baharçiçek, Prof. Dr., İnönü Üniversitesi | **Abdulkadir Macit, Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi** | Abdullah Karaman, Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi | **Abdullah Torun, Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi** | Abdülkadir Yıldız, Dr. Öğr. Üyesi, Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi | **Abdürrahim Fahimi Aydın, Doç. Dr., İnönü Üniversitesi** | Adem Bölükbaşı, Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi | **Adem Levent, Dr. Öğr. Üyesi, Uludağ Üniversitesi** | Ahmet Ayhan Koyuncu, Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi | **Ahmet İğdi, Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi** | Ahmet Karadağ, Prof. Dr., İnönü Üniversitesi | **Ahmet Küçük, Prof. Dr., İnönü Üniversitesi** | Ahmet Saban, Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi | **Ahmet Şimşek, Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi** | Ahmet Türkan, Doç. Dr., Dumlupınar Üniversitesi | **Akif Pamuk, Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi** | Alev Erkilet, Doç. Dr., İstinye Üniversitesi | **Ali Aktan, Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi** | Ali Cançelik, Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi | **Ali Meydan, Prof. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi** | Ali Osman Karaoğlu, Dr. Öğr. Üyesi, Yalova Üniversitesi | **Alparslan Nas, Doç. Dr., Marmara Üniversitesi** | Alpay Doğan Yıldız, Prof. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi | **Alper Aslan, Prof. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi** | Arif Bilgin, Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi | **Arif Sarıçoban, Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi** | Ayhan Ak, Doç. Dr., Samsun 19 Mayıs Üniversitesi | **Azmi Yalçın, Prof. Dr., Çukurova Üniversitesi** | Banu Gürer, Doç. Dr., Marmara Üniversitesi | **Bekir Buluç, Prof. Dr., Gazi Üniversitesi** | Berat Açıl, Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi | **Betül Sinan Nizam, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Şehir Üniversitesi** | Bilal Kemikli, Prof. Dr., Uludağ Üniversitesi | **Bilgehan Atsız, Prof. Dr., Kırıkkale Üniversitesi** | Bilgin Güngör, Dr, Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi | **Birol Bulut, Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi** | Bünyamin Bezci, Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi | **Canan Özge Eğri, Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi** | Cemil Osmanoğlu, Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi | **Cemil Öztürk, Prof. Dr., Marmara Üniversitesi** | Cengiz Dönmez, Prof. Dr., Gazi Üniversitesi | **Emin Çelebi, Prof. Dr., İnönü Üniversitesi** | Ender Akyol, Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi | **Eyüp İzci, Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi** | Ercan Alkan, Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi | **Ercan Şen, Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi** | Erdoğan Gavcar, Prof. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi | **Eren Yürüdür, Prof. Dr., Gaziosmanpaşa Üniversitesi** | Erhan Tecim, Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi | **Erol Yıldırım, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Medipol Üniversitesi** | Ertan Özensel, Prof. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi | **Ertuğrul Ökten, Doç. Dr., İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi** | Faruk Taşçı, Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi | **Faruk Yaslıçimen, Dr. Öğr. Üyesi, İbn Haldun Üniversitesi** | Fatih Savaşan, Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi | **Fatih Yiğit, Dr. Öğr. Üyesi, Medeniyet Üniversitesi** | Ferruh Ağca, Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi | **Furkan Yıldız, Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi** | Gökhan Bozbaş, Dr. Öğr. Üyesi, Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi | **Gökhan Tuncel, Doç. Dr., İnönü Üniversitesi** | H. Asena Demirer, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi | **Hakan Hemşinli, Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi** | Hakan Özdemir, Doç. Dr., İnönü Üniversitesi | **Haluk Alkan, Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi** | Haluk Songur, Prof. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi | **Hamdi Çilingir, Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi** | Handan Deveci, Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi | **Harun Bekiroğlu, Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi** | Hasan Bahar, Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi | **Hasan Topbaş, Doç. Dr., İnönü Üniversitesi** | Hasan Yılmaz, Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi | **Hayrettin Nebi Güdekli, Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi** | Hikmet Zelyurt, Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi | **İbrahim Aksu, Doç. Dr., İnönü Üniversitesi** | İbrahim Halil Üçer, Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi | **İbrahim Tüzer, Prof. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi** | İhsan Fazlıoğlu, Prof. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi | **İlhan Erdem, Doç. Dr., İnönü Üniversitesi** | İsa Korkmaz, Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi | **İsmail Aydoğuş, Prof. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi** | İsmail Taş, Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi | **Kadir Ulusoy, Prof. Dr., Mersin Üniversitesi** | Kamuran Gökdağ, Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi | **Levent Çıtak, Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi** | Lütfi Sunar, Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi | **Mahmut Bilen, Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi** | Mahmut Hakkı Akın, Prof. Dr., Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi | **Mehmet Alıcı, Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi** | Mehmet Cüneyt Kaya, Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi | **Mehmet Güneş, Doç. Dr., Marmara Üniversitesi** | Mehmet Karagöz, Prof. Dr., İnönü Üniversitesi | **Mehmet Özturan, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi** | Mehmet Selim Ayday, Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi | **Mehmet Ulukütük, Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi** | Mesut Aytekin, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi | **Metin Kırımhan, Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi** | **Mevlüt Türk, Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi**Muhammed Göçgün, Dr. Öğr. Üyesi, İbn Haldun Üniversitesi | **Muhammed Hüseyin Mercan, Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi** | Muhammed Veysel Bilici, Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi | **Muhsin Kar, Prof. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi** | Murat Çemrek, Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi | **Murat Kacıroğlu, Prof. Dr., Erzurum Teknik Üniversitesi** | Murat Sezik, Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi | **Musa Öztürk, Doç. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi** | Mustafa Arslan, Prof. Dr., İnönü Üniversitesi | **Mustafa Cüneyt Özşahin, Dr. Öğr. Üyesi, Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi** | Mustafa Deste, Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi | **Mustafa Ercan Kılıç, Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi** | Mustafa Kömürcüoğlu, Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi | **Mustafa Tekin, Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi** | Nazmi Özerol, Doç. Dr., Adıyaman Üniversitesi | **Necati Anaz, Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi** | Necmettin Kızılkaya, Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi | **Nihat Akbıyık, Doç. Dr. İnönü Üniversitesi** | Nihat Erdoğmuş, Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi | **Oğuzhan Göktolga, Doç. Dr., İnönü Üniversitesi** | Osman Çalışkan, Dr. Öğr. Üyesi, Pamukkale Üniversitesi | **Osman Samancı, Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi** | Osman Yılmaz, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi | **Ömer Türker, Prof. Dr., Marmara Üniversitesi** | Rahim Acar, Prof.Dr., Marmara Üniversitesi | **Rahile Kızılkaya Yılmaz, Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi** | Ramazan Turgut, Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi | **Recep Karabulut, Prof. Dr., İnönü Üniversitesi** | Selahaddin Bakan, Doç. Dr., İnönü Üniversitesi | **Serhan Afacan, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi** | Serhat Anıktar, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi | **Serkan Demir, Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi** | Süleyman Ekici, Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi | **Süleyman Güder, Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi** | Şahin Efil, Dr. Öğr. Üyesi, İnönü Üniversitesi | **Şefika Gülin Beyhan, Prof. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi** | Taha Eğri, Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi | **Turgut Akyüz, Dr. Öğr. Üyesi, Erzincan Üniversitesi** |Ümran Ay, Doç. Dr., Marmara Üniversitesi | **Vehbi Bayhan, Doç. Dr., İnönü Üniversitesi** | Yahya Başkan, Doç. Dr., İnönü Üniversitesi | **Yunus Kaplan, Doç. Dr., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi** | Yunus Kaya, Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi | **Yusuf Alpaydın, Doç. Dr., Marmara Üniversitesi** | Yusuf Sayın, Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi | **Yusuf Ziya Gökçek, Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi** | Yüksel Göğebakan, Doç. Dr., İnönü Üniversitesi | **Ziya Polat, Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi**

*İsme göre alfabetik sırada

Organizasyon ve yayın sürecinde yardım ve destekleri için
Meryem Beyza Gümüşsoy, Sümeyye Cinisli, Rümeysa Altındiş ve Zeynep Tanrıkulu'na teşekkür ederiz.

İlmi Etüdler Derneği (İLEM)

2002 yılında kurulan İlmi Etüdler Derneği, geleneğin birikiminden yeni bir düşüncenin inşasına fikrini paylaşan ilim insanlarının yetişmesine zemin oluşturacak ve insanlığın sorunlarına çözüm üretecek çalışmalar gerçekleştirme gayretindedir.

İLEM, düşünce dünyamızda müspet gelişmelere yol açabilmesi için akademik çalışmanın mahiyet ve gayesi üzerine yeniden düşünmenin gerekliliğine inanmakta ve ilmi çalışmalarını bu yönde şekillendirmektedir. Bu kapsamda kurulduğu günden bugüne lisans ve lisansüstü düzeyde çalışmalar yürüten araştırmacılara yönelik akademik çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Lisans düzeyindeki katılımcılara medeniyetimizin kadim birikimi ve düşünce mirası yanında çağdaş dünyayı da tanımalarını sağlayan ve onlara bu yönde perspektif katan üç kademeden müteşekkil İLEM Eğitim Programı uygulanmaktadır. Bu eğitimle gençlere düşünme, analiz etme ve yöntem becerileri kazandırılarak ilmi üretkenlikleri artırılmakta ve akademik hayata hazırlanmaktadırlar. Bu programın yanında lisansüstü düzeydeki araştırmacıların istifade ettiği ve kendi çalışma alanlarında derinleşmelerine imkân sunan; bünyesinde çeşitli seminer, okuma grupları, sunum ve atölye çalışmalarını barındıran İLEM Çalışma Merkezleri faaliyetleri yürütülmektedir. Bilgiye ulaşma, bilgiyi bir değerler sistemi etrafında üretme ve paylaşma gibi temel kaygılar programın temel çerçevesini belirlemektedir. İhtisas programı ile özellikle sosyal bilimler alanındaki konuların kuşatıcı, külli bir perspektif ve özgün alternatifler sunacak şekilde çalışılması hedeflenmektedir. Yine lisansüstü düzeyinde verilen akademik eğitimlerle katılımcıların bilimsel araştırma yöntemlerine vakıf olmaları ve akademik disiplini özümseyerek düşünce üretmelerine imkân sağlanmaktadır. İLEM, akademik/disipliner hususların yanında çeşitli toplumsal meselelere özgün bir yaklaşımla bakmak ve bu istikamette alternatif çözümler üretmek gayesiyle çeşitli konu başlıkları altında ulusal ve uluslararası kongreler, yaz okulları, konferanslar, paneller, anma toplantıları ve seminerler düzenleyerek kamuoyunun istifadesine sunmaktadır. Bu çerçevede, yürüttüğü çeşitli düzeydeki faaliyetlerin çıktılarını ve diğer akademik çalışmalarını yayına (kitap, dergi, rapor vs.) dönüştürmektedir. Bu kapsamda hakemli akademik dergiler olan ve ESCI başta olmak üzere uluslararası indekslerce taranan "İnsan ve Toplum" ve "Nazariyat İslam Felsefe ve Bilim Tarihi Araştırmaları Dergisi" yayımlanmaktadır. Bunların yanı sıra "İslam Ahlak Projesi", "İslam Düşünce Atlası", "İslamcı Dergiler Projesi" ve "İslam Siyaset Düşüncesi Katalog Projesi" gibi araştırma ve yayın projeleriyle ilmi geleneğimizi anlamaya yardımcı, geçmişimize ışık tutarak günümüzü anlamlandıracak ve böylelikle geleceğimize şekil verecek çalışmalarına da devam etmektedir.

SUNUŞ

Lisansüstü eğitim düzeyi, üniversiteler aracılığıyla bilgiye ulaşma yetisinin kazanıldığı ve bilgi üretim süreçlerine katılımın başlangıç adımı olarak görülen lisans düzeyini daha da ileri taşıyarak, bilginin eleştirisi ve yeniden üretiminin de gerçekleştirebileceği bir süreç olarak görülmektedir. Sosyal bilimlerdeki farklı disiplinler arasında yaşanan irtibat sorunların çözüme kavuşturularak yeni bir zemin oluşturulması ciddi bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmaktadır. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi (TLÇK), Sosyal Bilimler alanında disiplinler arası çalışmaları teşvik etmek, nitelikli ve özgün akademik üretime katkı sağlamak amacıyla düzenlenen ulusal bir kongredir. TLÇK, genç akademisyenlere çok yönlü iletişim ve tecrübe aktarımı imkânı sunarak lisansüstü çalışmaların niteliğini artırmayı ve bilim dünyasına kazandırılmasını amaçlamaktadır. Türkiye'de yaşanan özgün akademik üretim sorununu aşmak için disiplinler arası yaklaşımları teşvik ederek ortak dil ve yöntem geliştirilmesine imkân sağlamaktadır. Dokuzuncusu düzenlenen TLÇK, "Genç Akademisyenler Buluşması" adıyla 2007-2012 yılları arasında gerçekleşen akademik gayretin mirasını devralmıştır. Türkiye'nin farklı üniversitelerinden genç akademisyenleri yılda bir kez bir araya getiren kongrenin ilki 2012 yılında Konya'da olmak üzere sırasıyla Bursa, Sakarya, Kütahya, Isparta, Muş, Burdur, Malatya illerinde düzenlendi. 9. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi, 15-17 Nisan 2021 tarihleri arasında Kocaeli Büyükşehir Belediyesi'nin destekleriyle İlmi Etüdler Derneği, Kocaeli Üniversitesi iş birliğinde gerçekleşmesi planlandı. O dönemde ortaya çıkan küresel salgın nedeniyle kongre yüz yüze gerçekleştirilemedi. Katılımcılar tarafından ortaya konulan emeğin kalıcı hale dönüşmesi amacıyla bu kitap yayınlanmıştır. Kongrede, 120'nin üstünde farklı üniversite ve kurumdan yapılan 650 başvuru içerisinden bilim kurulu tarafından seçilen bildiriler bu kitaba dahil edildi. Edebiyat, Eğitim, Felsefe, Hukuk, İktisat, İlahiyat, İletişim, İşletme, Mimarlık & Şehircilik, Psikoloji, Sanat, Siyaset Bilimi, Sosyal Politikalar, Sosyoloji, Tarih ve Uluslararası İlişkiler disiplinlerinde bildiriler yer almaktadır. 9. TLÇK Bildiriler Kitabı, kongreye kabul edilen tebliğlerden hazırlanmış kapsamlı bir derlemedir. Kongre'ye kabul edilen 117 bildiri kongre sonrasında hakemlik ve editörlük süreçlerinden geçirilerek 4 ciltlik bir kitapta toplanmıştır. Elinizdeki bu cilt, kongre kapsamında Bilim Tarihi, Edebiyat ve Eğitim alanlarında sunulan 22 bildiriden oluşmaktadır.

9. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi'nin gerçekleştirilmesi için başından beri yoğun çaba sarf eden başta Kocaeli Üniversitesi Rektörü olmak üzere kurumun tüm çalışanlarına ve İLEM'in kıymetli mensuplarına içtenlikle teşekkür ederiz. Ayrıca, bildirilerin kabul ve değerlendirme sürecinde katkılarını bizden esirgemeyen bilim kurulu üyelerine

müteşekkiriz. Kuşkusuz, en büyük teşekkür çalışmalarıyla kongreye ve bu kitaba katkı veren genç akademisyenleredir. Kongre sonuçlarının yer aldığı bu çalışmanın akademik camiaya özgün katkılar sunmasını, lisans ve lisansüstü çalışmalarına kaynak teşkil etmesini temenni ediyoruz.

Burak Yuvalı & Latif Karagöz & Taha Eğri
9. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı Editörleri

İÇİNDEKİLER

BİLİM TARİHİ

Betül Kızılcık

Bilim Tarihi Yazıcılığı ve Tarihin Dışında Kalanlar 13

Bekir Hakan Sunguroğlu

El Cezeri'nin Makinalarındaki Hayvan Betimlemelerinin Türk, İslam ve Anadolu Kültüründeki Sembolik Yorumları 27

Mustafa Çırpan

Erken Modern Tıbbının Aydınlanma Çağı ve Ötesine Etkileri 45

EDEBİYAT

Abdullah Turut

Uçurumun Kıyısında İki Yalnız Kardeş: Anayurt Oteli'nin Zebercet'i ve Psycho'nun Norman Bates'i 61

Bahar Yıldırım

Fahim Bey ve Biz: Düş Mekânları ve Gerçeklik 77

Burak Koç

Savaşı Şiirden Okumak yahut Sözün Savaşını Vermek: Nâbi, Sâbit, Sâbir Pârsâ Örneği 89

Burcu Sarıkaya

Kül Tigin Yazıtı'nın Pierre Bourdieu'nun "Habitus" Kavram Alanı Bağlamında Kültür Değerlendirmesi 107

Dilara Selamet

Fuzûlî Dîvânı'nda Nergis Kavramı 119

Fatma Vardar

Sâmiha Ayverdi'nin "Mâbette Bir Gece" Adlı Öykü Kitabında Kişi Dünyası 139

Fazilet Fatıma Alçık

Abdülkâhir el-Cürcânî'nin Sözdizimi Nazariyesi ile Chomsky'nin Generative Grammar Teorisinin Yöntem Bakımından Karşılaştırılması 155

Hasan Emre Ulutop

Nazar, İstikrâ ve Müşahede Eleştirilerine Karşı, Gayr-ı Mütearef Kıyaslar Bağlamında Temsilin Özel Bir Türünün Bilgi Değeri 169

Orçun Aydoğdu

Yakup Kadri'nin Hüküm Gecesi Romanından Hareketle Dönemin Tarihî-Siyasî ve Sosyal-Kültürel Olaylarına Bir Bakış 187

Ömer Aksan

İsmail Güzelsoy'un İyi Yolculuklar Romanına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım 211

Saliha Kasap

İki Bekleyiş Anlatısı: Hasan Ali Toptaş'ın Bin Hüzünlü Haz'ı ile Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken'in Karşılaştırılması 229

Semra Özen

Halide Edip Adıvar'ın "Zeynebim, Zeynebim" Hikâyesini Yapısalcı Yöntemle Yeniden Oku 243

Serpil Tülü

Nahid Sırrı Örik'in "Kırmızı ve Siyah" Öyküsünde Komplekslerin Yarattığı Aşk Üçgeni 255

Turhan Koç & Abdullah Şengül

Dilin Sadeleştirilmesinde Bir Aşama: Tanzimat'ın İlk Nesli 273

Ufuk Sarıtaş

Ekoeleştiri ve Mustafa Kutlu'nun Beyhude Ömrüm Hikâyesine Ekoeleştirel Bakış 287

Yasemin Yerlikaya

Saklı'dan Evvelotel'e Ayfer Tunç'un Hikâyelerinde Anlatıcıların Değişimi 299

Zeynep Nur Tiryaki

Sâdık Hidâyet'in Kör Baykuş Adlı Romanında Anlatıcı 311

EĞİTİM

Faik Gönül

Medrese Yapılarının İşlev DeğişikliğineSiyasi Olay ve Kararların Etkisi: Üsküdar Medreseleri Örneği 335

Rabia Yıldırım

Din Öğretiminin Ötekileştirme Eğilimini Önleme Açısından Rolü* 367

BİLİM TARİHİ

Bilim Tarihi Yazıcılığı ve Tarihin Dışında Kalanlar

Betül Kızılcık*

*"Geçmişe ilişkin anlattığımız hikayelerde kaçınılmaz bir şekilde 'biz'den bir şeyler vardır.***
Steven Shapin

Öz: Bilim, yaşanan gelişmelerle ve medeniyetlerin evrene bakış açısıyla sürekli değişen bir anlama sahiptir. Bilim Tarihi çalışmaları ise bu değişimi anlamamıza ve bir dönemi, o döneme ait bilim anlayışıyla incelememizi sağlar. Bunun için incelenen dönemin siyasi, askeri, dini, ekonomik ve sosyolojik gelişmeleri de bilimsel gelişmelerle bağlantıları açısından önemlidir. Günümüz bilim anlayışı ise 16. yüzyıl Bilim Devrimi sonrasında yükselen deneycilik anlayışı çerçevesinde şekillenmiş ve Avrupa merkezci, ataerkil bir şekilde yazılmıştır. Dolayısıyla günümüze aktarılan Bilim Tarihi de ancak bu çerçevenin içerisinde kalanların tarihi olmuştur. Yapılan Bilim Tarihi çalışmaları Avrupa merkezli modern bilim anlayışının kökenlerini bulma çalışmasına dönüşmüş bu nedenle Müslümanların, Uzak Doğu'nun, Güney Amerika kıtasının bilimsel çalışmaları göz ardı edilmiş veya modern bilim anlayışına katkı sunduğu kadar değerli görülmüştür. 20. yüzyılın başından itibaren ise Avrupa Merkezli ve ataerkil Bilim Tarihi yazımı, sorgulanmaya başlanmış, dezavantajlı grupların, farklı ırkların ve kadınların bilimin gelişmesine olan katkısı göz ardı edilerek eksiksiz bir Bilim Tarihi yazılamayacağı anlaşılmıştır. 21. yüzyılın postmodern ortamında ise bu sorgulamanın kapsamı genişlemiş ve bilimsel olarak kabul edilen ile bilimsel çerçevenin dışında kaldığı düşünülen arasındaki ayrım da tartışılmaya başlanmıştır. Mevcut anlayışta bilimin dışında kaldığı düşünülen çalışmaların bilimsel olma ihtimali araştırılmaya başlanmıştır. Henüz yeni sayılan bu sorgulama aşaması ana akım Bilim Tarihi yazınını etkilememiş olsa da diğer sorgulamaların yolunu açmıştır. Bu makalenin ilk bölümünde Bilim Tarihi yazımında sınıflandırmayı ve bilim kavramının değişmesi ile değişen Bilim Tarihi algısını ve buna bağlı olarak Bilim Tarihi yazıcının da tekrar değerlendirilmesi gerektiğini; ikinci bölümde ise Bilim Tarihi yazınında yeterince yer verilmediğini düşündüğüm kadınları ve bu durumun sebeplerini tartışacağım.

Anahtar Kelimeler: Bilim, Tarih Yazıcılığı, Avrupa Merkezcilik, Kadın, Bilim Insanı, Sophia Brahe, Sophie Germain.

* İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bilim ve Teknoloji Yüksek Lisans Programı.
İletişim: betulkizilcik@gmail.com

** Shapin, S. (2000). *Bilimsel Devrim* (s.13). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Bilimin Dışında Kalanlar

Bilim, insanoğlunun bilme isteğinden doğmuş, değişimi ve gelişimi yüzyıllardır devam eden, sürekli güncellenen bir alandır. Bu özelliğiyle bilim kavramı tarih boyunca tekrar tekrar tanımlanmış ve sınıflandırılmıştır. Bilimlerin sınıflandırılması, bilim ile uğraşan pek çok bilim insanının ve düşünürün gündemini meşgul etmiş olan bir konudur. Her bilim insanı bu sınıflandırmayı kendi dönemine, çalışma ve düşünme yöntemine göre ele almıştır. Örneğin; klasik İslam döneminde bilim kavramı felsefeyi de içine dâhil edecek şekilde geniş bir anlam ifade ediyor fakat din ilimleri ile felsefi ilimler birbirinden ayrı şekilde ele alınıyordu. Sınıflandırma da bu bağlamda günümüzdekinden farklıydı (Kutluer, 2000:112) Örneğin, Aristo bilimi teorik, pratik ve poetik olarak üçe; Kindî beşeri ve dini olarak ikiye; Fârâbî ise dil, mantık, matematik, fizik ve metafizik ve medeni bilimler olarak beşe ayırmıştır (Kaya, 1995:162). Günümüzde ise bilim kavramının hem tanımı hem de sınıflandırılması değişmiştir. Kelime anlamı olarak bilim ''Evrenin veya olayların bir bölümünü konu olarak seçen, deneye dayanan yöntemler ve gerçeklikten yararlanarak sonuç çıkarmaya çalışan düzenli bilgi, ilim" olarak geçer. Bu anlamıyla deney ve gözleme dayanması şartına tabii olan bilim, deney ve gözleme dayalı nesnel bir olgusu olmayan ve gözlenen ile arasında mantıksal ilişki kurulamayan her türlü bilgiyi kavram dışında bırakmaktadır. Günümüzde de sınıflandırma ile ilgili tartışmalar devam etmekle beraber, araştırmacılar tüm bilim dallarını ortak paydada ele alabilecekleri ve aynı zamanda ayrıştırabilecekleri bir sınıflandırma sistemi aramaktadırlar. Artan araştırma alanları ile daha fazla dala ayrılan bilim şu şekilde sınıflandırılabilir:

1. Temel Bilimler
    - a. Matematik Bilimler
    - b. Doğa Bilimleri
        - i. Astronomi
        - ii. Fizik
        - iii. Kimya
        - iv. Biyoloji
        - v. Zooloji
        - vi. Botanik
        - vii. Anatomi
        - viii. Fizyoloji
        - ix. Jeoloji
        - x. Meteoroloji
        - xi. Astronomi
2. Sosyal Bilimler
    - a. Betimleme Bilimleri
        - i. Tarih
        - ii. Sosyoloji

iii. Arkeoloji
iv. Antropoloji

b. Analitik Bilimler
i. Ekonomi
ii. Hukuk
iii. Siyasal Bilimler
iv. Dil ve Filoloji
v. Mantık

c. Normatif Bilimler
i. Estetik Bilimler
ii. Sanat
iii. Etik
iv. Teoloji

3. Yapay Bilimler
a. Mühendislikler[1]

Bu sınıflandırma da herhangi bir şekilde nihai şeklini almamış ve tartışmaya konu olabilecek çelişkilerle dolu bir sınıflandırmadır. Bilimsel sınıflandırmaların çelişkilerle dolu olmasının sebebi, ortak bir bilim kavramı üzerinde henüz anlaşılamamış olmasıdır (Aksoy, 1994:51). Yukarıdaki sınıflandırmada da net bir şekilde görebileceğimiz gibi klasik dönem bilim anlayışına dahil olan hatta bilim insanlarına filozof denecek kadar bütünleşmiş olan bilim ve felsefenin yolu modern dönemde ayrılmıştır. Bilim kavramının günümüzdeki haline evrilmesi ise büyük oranda 16. yüzyılda gerçekleşen Bilimsel Devrim sonrasında yaşanan düşünsel değişimlerden sonra başlamıştır. 1543'te Nicolaus Copernicus'un *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (Göksel Kürelerin Devinimleri Üzerine) adlı kitabı Hıristiyanlık anlayışı ile bütünleştirilmiş olan Aristo'nun Dünya Merkezli Evren Sistemi yerine Güneş Merkezli Evren Sistemini öneriyordu. Bu yeni sistemle beraber yalnızca evren sistemi değil aynı zamanda fizik sistemi ile felsefi ve dini alt yapı da değişmek zorundaydı. Bilimsel alanda başlayan bu değişim, felsefi ve dini pekçok dönüşümü beraberinde getirdi. Bilimsel çalışmalarda Galileo Galilei'nin teleskobu icadından sonra gözlem; Boyle ve Bacon'un yaptığı deneyler ile de deneycilik önem kazandı. 16. yüzyıl bilim insanlarının hepsi Aristo'yu temel alan klasik kaynaklardan başlarını kaldırıp gerçek dünyada gözlem yapmanın önemini kavradıkları bir yüzyıl oldu. Bilim insanlarının sadece antik dönem bilginlerinin kitaplarına başvurarak araştırma yapmadıkları aynı zamanda "doğanın kitabını okumaya başladıkları

1 Bu sınıflandırma Yavuz Aksoy'un 1994 tarihli Bilim Tarihi ve Felsefesi isimli kitabından alınmıştır. İlgili kaynakta mühendislikler başlığı daha ayrıntılı ele alınmıştır. Fakat biz burada yalnızca

(Shapin, 2000:86)" bu dönemde, bilim insanlarına *natural philosopher* (doğa filozofu) deniyordu. Bilim adamı/insanı kavramının kullanılmaya başlanması için henüz iki yüzyıl vardı. 1834 yılında İngiliz bilim tarihçisi William Whewell bilim dallarının ayrılmasına ve onlarla uğraşan bilim insanlarının giderek birbirinden uzaklaşmasına tepki göstermek adına hepsini tek bir başlık altına toplamak istemiş ve böylece bilim adamı/insanı (scientist) kavramını önermiştir (Ross,1964:73).

18. yüzyıl, klasik Alman felsefesi ışığında idealizm, rasyonalizm, empirizm gibi kavramların bilimle bağlantılı olarak geliştirildiği bir dönem olmuştur. 19. yüzyıl ise artık bilimsel olan ve olmayan ayrımının netleşmeye başladığı bir dönemdir. Günümüzde temel bilimler başlığı altında incelenen bilim dalları bilimsel bilgi olarak kabul edilirken felsefe, simya ve astroloji bu bilimlerin dışında kabul edilmiştir. 20. yüzyıl sonrası ise deney ve gözlem, kuram ve varsayım, olgu gibi kavramların oturmaya başladığı bir yüzyıl olmuştur (Armağan, 1983:110). Bu bilimsel ve zihnî değişimlerin Kıta Avrupa'sında yaşanması ve yeni bilim sisteminin bu coğrafyada kurulmuş olması, bilim anlayışının buraya özgü izler taşımasına sebep olmuştur. Modern bilim anlayışının 19. yüzyıldan sonra gelişen bu yapısı günümüzde hala tartışmalıdır. Doğa bilimleri ile sosyal bilimleri birbirinden ayrı tutan dualist bir bakış açısı ile tüm bilimleri bir bütün olarak kabul eden monist anlayış ortaya çıkmıştır (Tekeli, 2008:25).

Tüm bu tanımlama çabaları bilimin, sonrasında yapılan araştırmalar ve kurulan Bilim Tarihçiliği ise yapılan çalışmaların bir kısmını öne çıkartırken başka bir kısmı da göz ardı etti. Almanların Antik Yunan medeniyetini merkeze alan ve İslam medeniyetini büyük çoğunlukla sadece bilimsel birikimi Avrupa'ya aktaran bir köprü olarak konumlandıran ve bu aktarımı Bilimsel Devrim ile taçlandıran bakış açısı ile Fransızların Mısır medeniyetini temel alan ve yine diğer medeniyetleri ancak köprü olarak gören bakış açısı 20. yüzyılın ortalarına kadar kabul gördü. Avrupa merkezci bu bakış açılarının ortak noktası ise geçmişte üretilen bilginin kendi ölçütleri ile değil ancak modern bilime katkısı ölçüsünce değerli görülmesiydi. Tarihte özellikle büyük çeviri ve bilimsel aktarım dönemlerinde yaşanan gelişmeler nihayetinde 16. yüzyılda yaşanan Bilimsel Devrime hazırlayıcı adımlar olarak görülüyordu (Fazlıoğlu, 2004:11).

21. yüzyıl ise modernleşmenin son bulup yeni milenyumla beraber postmodernizmin vuku bulduğu bir dönemdir. İnternet sayesinde kaynaklara ve bilgiye ulaşmanın kolaylaşmasıyla ve araştırmacılar arasında artan etkileşim sayesinde mevcut anlatıların sorgulandığı bir ortam oluştu. Kadim medeniyetlerin bilgi birikimini, yaşam tarzını ortadan kaldırarak temelde maddeciliğe ve tüketime dayalı tek tip bir anlayışın kurulduğu modern dönem sonrasına postmodern düşünce ortamında, modern dönemde nihai formunu aldığı düşünülen tüm kavramlar tekrar sorgulanmaya ve eleştirilmeye açılmıştır. Bu sefer sorgu-

lanan kavramlar sadece güncel değil aynı zamanda modern dönemde kurulan tarihi üst anlatıyı da kapsamıştır. Jean-François Lyotard'a göre postmodern tarih anlayışı her türlü üst anlatıyı geçersiz kabul ederek, bu üst anlatıların gücünü kıracak bilgilerin geliştirilmesi için uğraşır. (Sim, 2000:80) Böylece her üst anlatı gibi 16. yüzyıl Bilimsel Devrim'den sonra yaşanan gelişmelerle 18. yüzyılda belirli bir çerçeveye oturtulan bilim kavramı da tartışılabilir hale gelmiştir.

Bilim Tarihi ise buluşların tarihinin yanı sıra bu kavramsal değişimi inceler. Bu anlamda Avrupa merkezci Bilim Tarihi anlayışında en büyük değişimlerden birisi Bilimsel Devrim ile gerçekleşmiş ve Batı, tüm bilimsel gelişmelerini bu tarihten sonrasına konumlandırmıştır. Geçmişte bilimin araştırma konusuna dâhil olanlar -örneğin simya, astroloji, felsefe ve metafizik- bugünün bilim anlayışına göre yeterince deney ve gözleme dayanmadığı için bilimsel olarak kabul edilmemiş veya bu tarihten önce yaşanan gelişmeler ve yapılan buluşlar ancak bu devrime katkı sağladığı ölçüde değerli ve bilimsel görülmeye başlanmıştır.

21. yüzyıl post modern düşüncenin tüm üst anlatıları yıkan etkisiyle beraber Avrupa merkezci ve ilerlemeci tarih yazıcılığının tartışıldığı bir dönemdir. Benzer bir tartışmayı Bilim Tarihi alanına taşıdığımızda ise neyin Avrupa merkezci bilim anlayışının dışında kaldığının sorgulanması gerekmiştir. Son yüz elli yıldır bilimsel gelişmelerin öncülüğünü üstlenen Avrupa ve Amerika, Bilim Tarihi alanında da benzer bir öncülüğü üstlenmiş ve temel paradigmaları kurmuştur. Fakat kurulan bu çerçevenin daraltıcı ve dışlayıcı özelliği yine başta Avrupalılar olarak pek çok araştırmacı tarafından sorgulanmıştır. Özellikle 1940'lı yıllardan sonra ortaya çıkan Bilim Devrimi kavramı ve tüm bilimsel gelişmenin bu kavram etrafında şekillenmesi tarihçileri rahatsız etmeye başlamıştı. Bilimsel çalışmaların ancak Bilimsel Devrim'e faydalı olduğu ölçüde Fikirleri kendi geniş kültürel ve toplumsal bağlamlarına oturtmanın önemi üzerinde duruyorlardı (Shapin, 2000:5). Bilimsel devrimlerin yapısını inceleyen ünlü kitabı Bilimsel Devrimlerin Yapısı adlı kitabında Thomas Kuhn (2008) Bilim Tarihi metinlerinin daraltıcı yapısını şu şekilde ele alır. "Bilim metinleri çoğunlukla, bilimin içeriğini yalnızca kendi sayfalarında betimlenmiş gözlemlerin, yasaların ve kuramların temsil ettiği iddiasındadır (71)." Bilimin bu şekilde tekil bir bakış açısıyla ele alınmasını eleştiren Kuhn bilimsel paradigmaların relativist olduğunu vurgular. Bilimsel bir disiplinin günümüzdeki haliyle değil, o disiplinin gelişim süreci çerçevesinde incelenmesi gerekmektedir (Kuhn:73). Bu şekilde gelişim sürecinde farklı coğrafyaların, toplumların katkısını içeren bilim dalları, o toplumlar tarafından farklı paradigmalarla ele alınmış olabilir. Bilimin anlam ve değeri konusunda nihai hüküm verenin halk olduğuna kitabında yer veren J.D. Bernal'ın bakış açısı ile günümüz değişen dünyasında yeni ve daha kapsayıcı bir Bilim Tarihi paradigmasını kabul etmemiz gerekir (2008).

Tarihin Dışında Kalanlar

Tarih yazımında çizmek zorunda olunan çerçeveler, doğal olarak bazı olayları ve kavramları anlatımın dışında bırakırken bazılarının ise daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmasına neden oluyor. Bu seçim araştırmacının kültürel ve kişisel geçmişine, içinde yaşadığı sosyo kültürel ortama ve ulaşabildiği kaynaklara göre şekilleniyor. Bu konuda Shapin'in Bilimsel Devrim (2000) adlı kitabında ele aldığı tarihsel olayların 16. yüzyıl sonrasından ve Avrupa'dan olmasının sebeplerini açıklarken yazdığı tarihin kendisinden izler taşımak zorunda olduğunu vurgulamasını örnek verebiliriz (13). Araştırmalarında tam anlamıyla objektifliği savunan bir tarihçi bile araştırmasının selameti için bir noktada böyle bir kısıtlamaya mecbur kalacaktır. Bu anlamda tarihçinin neleri araştırmasına dâhil ettiği ve neleri dışarıda bıraktığı veya bırakmak zorunda kaldığı, dönemin bakış açısına dair ipuçları barındırabilir. Mevcut Bilim Tarihi yazımı ise bilimsel çalışmalar yapan kadınların çok nadiren anlatıma dâhil olabildikleri bir alandır. Bu bölüm, Marie Curie kadar özgür ve şanslı olmasa da, bilimsel çalışmalar yapan kadınlar hakkında. Bu kadınların Sophie Germain gibi bazıları, kendi çabalarıyla, adlarını ve cinsiyetlerini gizleyerek bilim macerasına katılmış, bazıları ise bilim dünyasına katkıda bulunmalarına rağmen isimleri beraber çalıştıkları bilim adamlarının gölgesinde kalmıştır. Kadınların Bilim Tarihi yazınının dışında kalmalarının sosyal, kültürel, ekonomik, psikolojik pek çok nedeni olmakla beraber ben bu nedenlerden üç tanesini ele alacağım. Bu üç nedeni seçmemin temel sebebi, hayat hikayesine ulaşabildiğimiz bilim kadınlarının tarihte bilime katkı sunma süreçlerinde bu sebeplerle net bir şekilde karşılaşıyor olmamızdır.

Kadınların Aktif Bilimsel Çalışma Yapılan Ortamlara Kabul Edilmemesi

Kadınların toplumsal hayattaki yeri, kamusal alandaki görünürlüğü gibi konu başlıkları günümüzde hem tarihçiler hem de sosyologlar tarafından araştırılmaya devam edilmektedir. Bu bağlamda kadınların bilim alanındaki görünürlüğünün tartışılması da bu konunun tarihsel kökenlerini araştırmayı gerekli kılmıştır. Tarihsel süreç boyunca kadınların bilimle ilgilenmesinin uygun olmadığı veya kadınların zeka ve yeterlilik olarak erkeklerden daha alt seviyede olduğunu bu nedenle bilimle uğraşamayacaklarını düşünen pek çok düşünür vardı. Bu düşüncelerin boyutunu anlamak için ünlü iki isimden örnek verebiliriz. Bu örneklerden ilki 18. yüzyılda yaşamış olan Alman felsefesinin kurucu isimlerinden olan Immanual Kant'ın "Madem güzel kafalarını geometriyle meşgul edecekler, sakal da bırakabilirler (Naymansoy, 2010:205)." cümlesidir. Kant, bu cümlesiyle aslında geometri ile uğraşmanın sakal bırakmak kadar erkeğe özgü bir özellik olarak görüldüğünü özetlemiştir. Yine 19. yüzyılın sonlarında yaşayan ve kadın karşıtı söylemleriyle tanınan Nietzsche'nin "Bilimlerden hoşlanan bir kadının cinsiyetinde genel olarak düzensiz bir şey vardır (Naymansoy, 2010:205)" sözü, aslında bilimle uğraşmak isteyen kadınların ne tür engellerle karşılaşacakları hakkında bize bir

ipucu verebilir. Edebiyat, toplumun bir konuya bakış açısını en iyi yansıtan alandır. Şiirler, romanlar, tiyatrolar toplumda konuşulmamış olanları anlatır ve olayları kalıcı hale getirir. 16. ve 17. yüzyıllarda toplumun bilime bakış açısını edebi eserlerden, tiyatrodan öğrenebiliriz. 1672'de Moliere tarafından yazılan Les Femmes Savantes oyunu, kadınların ileri bilimsel eğitim alması üzerine bir hicivdi. Oyunda bilime, kültüre ve felsefeye önem veren üç kadın, sahte bir bilim adamı tarafından aldatılmaktadır (Gutweirth, 1984:346). Başka bir deyişle, kadınlar bilimle ilgilenmek isteseler bile, gerçek bilimi ayırt etmek için yeterli zeka seviyesine sahip değillerdir. O dönemde oldukça popüler olan bu oyun günümüzde hala oynanmaktadır.[2] 1920'lere kadar bu düşüncenin izlerini görebildiğimiz Avrupa'da lise kadınlar için alabilecekleri en yüksek eğitim seviyesiydi. Pek çok kadın bilim hayatına atılmak için hala erkek çalışma arkadaşları bulmak ve onların isimleri sayesinde çalışmalarını yürütmek zorunda kalmışlardır (Mcgrayne, 1993:4).

Bu tarz düşüncelerin hakim olduğu bir dünya düzeninde kadınlar iki yönlü bir etki yaşamış ve bu iki yönlü etkinin hem tarihsel hem de dönemine göre güncel bir soyutlama etkisi olmuştur. Bu iki yönlü etkiyi şu şekilde özetleyebiliriz: Tarih boyunca kadınlar hem bilimsel çalışmaların yoğun olarak yapıldığı ortamlara dahil olamamışlar hem de ebelik ve şifacılık gibi hali hazırda yüzyıllardır yaptıkları çalışmalar yeni çizilen bilim kavramının çerçevesinin nesnellik ve deneysellik ilkesinin dışında kaldığı için özellikle 16. yüzyıl sonrasında yazılan Bilim Tarihi literatüründe göz ardı edilmişlerdir. Bu konuya dikkat çekmek isteyen Cliffor d. Conner Halkın Bilim Tarihi Adlı kitabında "...geleneksel, romantik anlatılardan ibaret bir bilim tarihinden daha dengesiz ne olabilir? (2012:8)" sorusunu sorarak mevcut Bilim Tarihi yazınını eleştirir ve devamında "Avcı toplayıcı toplumlarda erkeklerin avcı, kadınların ise küçük hayvanları ve bitkileri toplaması, Bilim Tarihinde kadınların ilk bitki bilimciler olarak kabul edilmesini sağlayabilir mi? (2012:9)" sorusunu sorar. Bu bakış açısıyla bakıldığı zaman hem bilimin hem de tarihin dışında kalan pek çok kadının çalışmalarının gözden geçirilmesi gerekmektedir. Bu başlıkta günümüze çok daha yakın bir isimden bahsedeceğim; Fransız matematikçi Sophie Germain.

Modern Matematik Tarihi anlatımında hak ettiği değeri görüp görmediği tartışılır olmakla beraber, 1776-1831 yılları arasında yaşayan Sophie Germain, bilimsel çalışmalar yapmak için kendisine alan yaratmak zorunda kalan ve bunu başaran kadınlardan biriydi. Başarılarla dolu bilimsel hayatına öncelikle kendini kanıtlayarak başladı. Germain, ilk araştırmalarını babasının büyük kütüphanesinde yaptı. Daha sonra, 18. yüzyılın sonunda Paris yakınlarında kurulmuş olan ve özellikle temel bilimler alanında verdiği iyi eğitimle tanınan

2 Bu makalede tartışmayı tarihsel bağlamda sınırlı tutmak istediğim için güncel tartışmalara girmekten kaçındım fakat günümüzde de devam eden bu düşünce tarzı hakkında ayrıntılı bilgiyi Ben A. *Barres'in* 2006 yılında Nature dergisinde yayımlanan *Does Gender Matter?* adlı makalesinden edinebilirsiniz.

Ecole Polytechnique'ten ders almak istedi, ancak bu talebi kadın olduğu için reddedildi. Fakat o dönemde Ecole Politechnique üyesi olan herkes ders notunu mektup olarak alma hakkına sahipti. Böylece Germain 1804 yılından itibaren M. Le Blanc takma adını kullanarak ders notlarını talep etti. M. Le Blanc bu okulun daha önce öğrencisi olmuş fakat daha sonra ayrılmış bir öğrenciydi (Barrow-Green). Uzun süre Carl Friedrich Gauss ile matematik alanında mektuplaştı. Yaptıkları bilimsel yazışmalar sırasında Gauss, Germain'in zekasından etkilenmişti fakat Germain'in gerçek kimliğini ancak 1807'de Fransa'nın Hannover'i işgali sırasında Germain'in Gauss'un güvenliğinden şüphe etmesi üzerine bir yakınından Gauss'u korumasını rica ettiğinde öğrendi. Matematik alanında ilk yılları sayılar teorisi üzerine çalışarak geçti. Ana çalışması ise esneklik üzerineydi. 1811 yılında Fransız Bilimler Akademisi'nin yarışmasına katıldı ve kazanamadı. 1813 ve 1816 yıllarında tekrar denedi ve üçüncü denemesinde yarışmayı ''kavisli ve düzlemsel yüzeylerin titreşimleri üzerine" yaptığı çalışma ile kazandı (Bucciarelli, Dworsky, 1980). Yarışmayı kazanmasına rağmen, kadın olduğu için hala bilimsel ortamdan uzaktı. Bilimsel akademi, Germain'in varlığını tam anlamıyla kabullenmemişti. Bu dönemde bilim akademilerine dahil olmak hem güncel gelişmeleri takip etmek için hem de Bacon'un izinden giderek deneyciliğe önem verdikleri için pozitif bilimlerin temeli olan teorik bilgileri pratiğe dökmek açısından önemliydi (Yıldırım, 1816'da yine bir akademi üyesi olan Joseph Fourier ile tanıştı ve arkadaşlıkları boyunca Fourier ona Paris akademisine dâhil olması konusunda yardımcı oldu. Fourier'in onun esneklik ile ilgili çalışmaları konusunda çekimser kalmasından dolayı akademik anlamda araları açıldı fakat arkadaşlıkları devam etti. Germain sayılar teorisi üzerine yaptığı çalışmalarını bir kitap olarak yayımlamadı. Bu çalışma ilk olarak 1825 yılında yayımlanan Legendre's Théorie des nombres adlı kitapta yer aldı. Teorisinin tam anlamıyla açıklanması ise Andrew Wiles'in 1995 yılında yaptığı çalışmalar sayesinde oldu (Barrow-Green).

Tarihi olaylar üzerinden ''Ya böyle değil de şöyle olsaydı?" sorusunu soramayız. Fakat ''Germain'in matematik alanında çalışma arzusu ve azmi, bilimsel eğitimden ve akademiden uzak kalmasına rağmen gösterdiği uğraş, gerçekten döneminin bilim adamları ile aynı imkanlara sahip olsaydı ortaya nasıl çalışmalar çıkarırdı ve yayımlamakta çekimser olduğu çalışmalarını büyük bir özgüvenle yayımlayabilseydi nasıl bir sonuç ortaya çıkardı?" sorusu araştırmacıların aklına gelmektedir.

Matilda Etkisi- Kadınların Yaptıkları Çalışmaların Beraber Çalıştıkları Bilim Adamlarının Gölgesinde Kalması

Bilimsel çalışmalar yapan kadınlardan bahsedildiğinde aklımıza ilk gelen isim Marie Curie'dir. Kazandığı iki Nobel ödülü ile ve kendisi gibi bilim insanı olan kızı Irene Curie tarafından yazılan ve çok satan biyografisi ile Curie, ismini bilim dünyasına tartışmasız bir şekilde duyurdu. Fakat Marie Curie dışında ismini sayabileceğimiz başka kadın bilim insanı biliyor

muyuz? Kadınlar kendi çabaları ile veya onlara yardımcı olan bilim adamı olan arkadaşları sayesinde bilim ortamlarına dâhil olsalar bile bu Bilim Tarihi literatürüne dâhil olmaları için yeterli olmuyor. Çünkü bu durumda iki temel sorun ortaya çıkıyor: kadınların çalışmalarının erkek olan çalışma arkadaşlarının veya eşlerinin isimleriyle yayınlanması ve kadınların yaptıkları çalışmaların kendilerinden daha ünlü olan çalışma arkadaşlarının gölgesinde kalması -ki bu durum daha sonra Matilda Etkisi olarak literatüre geçecek-. Matilda Etkisi temel olarak bilim alanında bilim adamlarının çalışmalarının, kadınlarınkinden daha dikkate değer olarak görülmesi durumuna verilen isimdir (Yurdakök 2018:80). İsmini 1826-1898 yılları arasında yaşamış olan kadın hakları savunucusu ve kölelik karşıtı olarak tanınan aktivist Matilda Gage'den alan bu kavram ilk defa 1993 yılında Margeret W. Rossiter tarafından yazılan Matthew Matilda Effect In Science adlı makalesi ile ortaya konmuştur. Rossiter bu makalesinde 1968 yılında ortaya atılan Matthew Etkisi'ne[3] atıf yaparak kadınların bilim alanında yaşadıkları ötekileştirmenin de kavramsallaştırılması gerektiğini ileri sürmüştür. Matilda Etkisi, kadınların hem bilimsel çalışmalar yapmalarını hem de sonrasında literatüre dahil olmalarını zorlaştırmıştır.

Matilda Etkisi çerçevesinde örnek vereceğim isim Sophia Brahe. Bilimsel Devrim'in öncü isimlerinden olması sebebiyle herkesin tanıdığı Tycho Brahe'nin kız kardeşidir. Sophia Brahe gözlemleri boyunca Tycho Brahe'nin asistanlığını yapmış ve ayrıca hayatının son dönemlerine kadar botanikle de ilgilenmiştir. Ne yazık ki, günümüzde Sophia Brahe'nin ismi Tycho Brahe'nin ismini geçtiği hiçbir yerde geçmiyor. Hakkındaki araştırmaların çok kısıtlı olması nedeniyle kardeşinin gözlemlerine ve çalışmalarına olan etkisi de tam olarak bilinmiyor. Tycho Brahe de kendisini çalışmaları için desteklemiş fakat kız kardeşinin astronomi ile değil kimyayla ilgilenmesini istemiştir. İkili arasındaki bu fikir ayrılığından sonra da Sophia Brahe kendi başına astronomi üzerine çalışmalar yapmaya devam etti. Astronomi kitaplarını Latinceden tercüme etti ve kardeşi ile gözlem yaptı. Daha sonra kimya ve botanik alanlarındaki ilgisi arttı ve o alana yönlendi. Tycho Brahe, gözlemleriyle astronomi tarihini değiştiren bir isimdi. Çalışmaları her bilim tarihçisi tarafından bilinir. Ancak şimdilik sadece onun çalışmalarına yardımcı olduğunu bildiğimiz asistanı kendisi de astronom ve botanikçi olan kız kardeşi hakkında yapılan sınırlı sayıdaki çalışmaya ancak uzun uğraşlar sonucunda ulaşılabiliyor. Astronomi alanında tartışmasız bir ünü olan Tycho Brahe'nin kardeşine destek vermemesi ve onu farklı alanlara yönlendirmesi ile başlayan bu süreç Sophia'nın isminin Astronomi Tarihinde hak ettiği değeri görmemesi ile sonuçlanmıştır.

3 Matthew Etkisi, bir çalışmada daha ünlü veya daha üst düzey bilim adamının isminin çalışma arkadaşlarının isminin önüne geçmesi durumudur.

Kadınların Yaptıkları Çalışmaların Literatüre Dahil Edilmemesi

Bilim Tarihi özelinde bilimsel çalışmalar yapan kadınların literatürdeki azınlığı dikkat çekicidir. Bunun sebebi, kadınların bilimsel ortamlara dahil olmakta zorluk çekmeleri dolayısıyla bilimle ilgilenseler dahi ortaya ürün çıkartamamaları –Sophie Germain örneğinde olduğu gibi- ve aynı zamanda ortaya çıkardıkları çalışmaların bilim tarihi yazıcılığı tarafından göz ardı edilmesidir. Kadınların çalışmalarını kendi isimleri ve kimlikleri ile yapabilmeleri ve bu çalışmalar sonucunda eser ortaya koyabilmeleri maalesef her zaman problemli olmuştur. Kadınların yaptıkları çalışmaların daha değersiz olduğu düşüncesi zaman zaman yazdıkları eserlerin erkek olan iş arkadaşlarının veya eşlerinin isimleriyle yayınlanmasına, çalışmalarının kazandığı ödüllerde isimlerinin geçmemesine neden olmuştur[4]. Bu sebeplerle kadınların yaptıkları çalışmaları ve başarılarını kanıtlayabilme ve bilim tarihi literatüründe yer edinebilme ihtimalleri azalmıştır. Bu sebeple hali hazırda çalışmaları bilinen bilim adamlarının isimleri daha görünür hale gelirken kadınların isimleri git gide silinmiş, hatta gerçekten var olup olmadıkları bile sorgulanır hale gelmiştir.

Yukarıdaki iki başlıkta hayatlarına yer verdiğim kadınlar az veya çok Matilda Etkisi'ne maruz kalmışlardır. Fakat burada ölümünün üzerinden yüzyıllar geçtikten sonra Matilda Etkisi'ne maruz kalan bir isimden bahsedeceğim. Günümüzde Salernolu Trotula olarak tanınan ve gerçek ismi'nin Trotta, Troca, Trottus olabileceği tartışmaları devam eden ve özellikle jineoloji alanında çalışmaları bulunan hekim Trotula'nın, Salerno'da hizmet veren bir ebe grubunun ismi (Tuttle, 1976:69) olduğunu düşünenler olmakla beraber Ortaçağ'ın en önemli kadın hekimi (Hurd-Mead, 1930) olduğunu iddia edenler de vardı. Asıl adının Troto olduğu düşünülen fakat metinlerde Trotula adıyla geçen kimyacı ve hekim Trotula tarihte ele alınışı açısından tartışmalı bir isimdir. 11. Yüzyılda yaşadığı tahmin edilen Trotula, kadınların da tıp eğitimi almasıyla ve bu özelliğiyle en erken örnekler arasında gösterilen Salerno Tıp okulunda hizmet veriyordu. De passionibus mulierum ve De ornatu mulierum adlı iki eser ona ithaf edilir (Tuttle, 1976:62). Bu eserler Trotula Major ve Trotula Minor (Hurd-Mead,1930:352) olarak da adlandırılır. Trotula'nın çalışmalarına ilk olarak Norman keşiş Ordericus Vitalis'in 11. Yüzyılda yazdığı Rudolph Mala Corona isimli kitabında rastlıyoruz. Fakat burada Ordericus Trotula'nın tam olarak ismini vermeyerek ondan ''soylu kadın/hemşire" olarak bahsetmiştir. Bu ''soylu hemşire"nin tam bu tarihlerde Salerno'da çalışan Trotula olduğu düşünülmektedir. 13. Yüzyıla kadar Trotula'nın çalışmaları pek çok kitapta yer almakla beraber kendisine çok az atıf yapılmıştır. 1250 yılında Peter Hispanesis tarafından yazılan Thesaurus Pauperum adlı eserde ise Trotula'nın ismi beş kez zikredilmiştir. İlerleyen yıllarda

4 1968'den 1990'lı yılların sonuna kadar Matilda Etkisi yaşamış kadınların çalışmalarına dair ayrıntılı bilgiyi Margeret W. Rossiter tarafından yazılan ~~*Matthew*~~ *Matilda Effect In Science* adlı makaleden edinebilirsiniz.

ise pek çok eserde Trotula'nın çalışmalarına ismiyle beraber atıf yapılmış fakat ismi eserden esere farklılık göstermeye başlamıştır. 16. Yüzyılda baskı makinelerinin kullanımının artmasıyla beraber, basılan her kitapta yapılan isim yanlışlıkları artmış ve Trotula ismi Latincenin dil özelliklerinden dolayı Eros ismi ile karıştırılmaya başlanmıştır. 1566 tarihine kadar yazılan tıp tarihi kitaplarında Trotula'nın kimliğine dair herhangi bir şüphe dile getirilmezken bu tarihte Wolff yazdığı eserinde "Eros quem inepte Trotulam nominant" başlığına yer vermiş ve Trotula'nın kimliğini sorgulayarak bu eserlerin aslında Eros Juliae adında bir hekime ait olduğunu iddia etmiştir. Hekim Eros'un kimliği hakkında da kesin bir bilgi olmamakla beraber Roma Kralı Nero (MS. 68)'nun veya Romalı komutan Marcus Antonius (MÖ. 30)'un hekimi olabileceği düşünülmektedir. Fakat Trotula'ya atfedilen eserlerde Galen'den alıntılar olması ve bu tarihte henüz Galen'in dünyaya gelmediği göz önünde bulundurulursa tarihsel olarak geçerli bir varsayım olmadığı aşikar. İlerleyen yıllarda destek gören bu düşünce Trotula'nın kimliğini gitgide daha tartışmalı hale getirmiş ve aslında hiç var olmadığı iddia edilmiştir. Günümüzde oldukça yaygın olan bu düşünce The History of Medicine in 100 Facts gibi popüler tıp tarihi kitaplarında "The Trotula Gynaecological Text Were Not Written By Trotula" başlığıyla yer almıştır. Trotula'nın eserlerini Eros Juliae'ye atfeden çalışmalar çoğunlukla 16. yüzyıl sonrasında basılan ve Trotula'nın ismini Eros olarak zikreden tıp ansiklopedilerine dayanmaktadır. Aynı zamanda 11. yüzyılın ortasında yaşayan bir kadının, kadın biyolojisine dair bu niteliğe sahip bir kitap yazamayacağını iddia eden tarihçiler de mevcuttur (Hurd-Mead, 1930:363). 1322 Paris'inde tıp camiası tarafından kadınları "tıp sanatına" vakıf olmadıkları iddiasıyla tıbbi çalışmalar yapamayacaklarına dair bir tartışma yürütüldüğünü (Benton, 1985:49) göz önünde bulundurursak 11. yüzyılda Trotula tarafından yazılan kapsamlı esere şüphe ile bakılması anlaşılabilir.

Günümüzde Trotula'nın kimliğinden şüphe duyanların dile getirdiği genel kanı Trotula'nın kozmetik ve cinsellik alanında yazılar yazan ve Salerno Tıp Okulu'nda çalışan bir ebe olduğudur. Bu düşünceler Trotula'nın çalışmalarının değerini sadece bir kozmetik kitabına veya bir ebelik kitabına indirgemeye çalışmaktadırlar. Oldukça gelişmiş tıp bilgisine sahip olduğu düşünülen kitaplar ise Eros isimli farklı bir hekime atfedilmekte ve 11. yüzyılda bir kadının bu kadar kapsamlı bir kitap yazamayacağı düşünülmektedir. Trotula yaşamından yüzyıllar sonra eserleri, ismi hatta varlığı başka bir hekime atfedilen bir kadındır.

Sonuç

Bilim, sürekli gelişen ve değişen yapısıyla tanımlaması zor bir kavramdır. Bilimi tanımlamak çizilen sınırların nasıl değiştiğini hem değişen bilim dalları sınıflandırılmalarında hem de bilim tarihinin ele alındığı kitaplarda görebiliriz. Kavramsallaştırmanın getirdiği belirli bir daraltma zorunluluğu sonucunda bilim tarihinde ele alınan disiplinlerde de daraltmaya gi-

dilmiştir. Fakat içerisinde bulunduğumuz yüzyıl tüm yerleşik kalıpların tekrar sorgulanmaya başlandığı bir dönem. Ana akım bilim tarihi anlatısı diyebileceğimiz Avrupa merkezci, beyaz ırk ve erkek egemen yazım da 20. yüzyılın ortalarından itibaren bu sorgulama sürecinin odağında. İslam coğrafyasının bilim tarihindeki yerinin sorgulanmasıyla başlayan bu süreç pek çok bilim tarihi kitabında -henüz yeterli olmamakla beraber- Müslüman bilim adamlarının katkılarından bahsedilmesiyle başlayan bir farkındalık süreci oluşturdu. Bu makale çerçevesinde benzer bir farkındalık sürecinin mümkünatını yine ana akım bilim tarihi yazınında dışarıda kalmış bir grup olan kadınlar için sorgulamaya çalıştım. Yine 20. yüzyıldan itibaren pek çok alanda kadının konumu sorgulanmaya başlanmış, konunun genel olarak günlük, kamusal hayata etkisi ele alınmıştır. Kadınların bilim tarihindeki yeri ise henüz yeni bir alan olup bu alanda yeterince çalışma bulunmamaktadır. Henüz çok yakın dönemde kırılan bilimsel çalımalar yapmanın kadınlara uygun olmadığı fikri tarih boyunca pek çok kadının bilimsel çalışmalar yapmak için kaynaklara ve uygun ortama ulaşmasını engellemiş, kendi uğraşları sayesinde çalışmalarını yürüten kadınlar ise Matilda etkisine maruz kalmış ve yine tarihte hak ettikleri değeri görememişlerdir. Bilim tarihi başarılarla, buluşlarla ve zamanında başarısız olmuş deneme-yanılmalarla bir bütündür. Bu nedenle bilime katkısı olmuş bir kesimi herhangi bir şekilde göz ardı ederek onu net bir şekilde anlamamız mümkün değildir. Bilimin, kavramların ve tarihin sorgulandığı bu dönemde Bilim Tarihi literatürünü de temelden reddederek olmasa bile sorgulayarak yazmamız gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Aksoy, Y. (1994). *Bilim tarihi ve felsefesi.* İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları

Armağan, İ. (1983). *Yöntembilim: Bilimsel araştırma y*öntemleri. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Barrow-Green, J. (1998). Sophie Germain French mathematician. *Britannica.* 17.01.2020 tarihinde https://www.britannica.com/biography/Sophie-Germain adresinden erişildi.

Bernal, J.D. (2008). *Tarihte bilim. II.* İstanbul: Evrensel Basım.

Bucciarelli L.L., Dworsky N. (1980). *Sophie Germain: An essay in the history of the theory of Elasticity*, 17.01.2020 tarihinde https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=hEtTBQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP10&dq=sophie+germain+&ots=kHJrIB-IQ08&sig= adresinden erilişdi.

Chalmers, A. (1994). *Bilim dedikleri*, Ankara: Vadi Yayınları.

Conner, C.D. (2012). *Halkın bilim tarihi*. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Yayınları.

Fazlıoğlu, İ. (2004). İki ucu müphem bir köprü: `Bilim` ile `tarih` ya da `bilim tarihi`. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 2*(4), 9–27.

Gutweirth, M. (1982). Moliere and the woman question: Les precieues ridicules, les femmes, l'cole les femmes savantes. *Theatre Journal, 34* (3) , 344-359

Hurd, K. C. (1930). Trotula. *Isis*. *14* (2), 349-367

Kaya, M. (1995). *Fârâbî*. TDV İslâm Ansiklopedisi, *12*, 162-163

Kuhn, T. (1982). *Bilimsel devrimlerin yapısı.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Kutluer, İ. (2000). *İlim*. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, *22*, 109-114

McGrayne, S. (1993). *Nobel prize women in science: Their lives, struggles and momentous discoveries.* New York : Birch Lane Press Book

Moliere. (1672) *Les femmes savantes*. 16.01.2020 tarihinde http://www.gutenberg.org/cache/epub/8772/pg8772-images.html adresinden erişildi.

Naymansoy, G. (2010). Türk bilim kadınları ve bilime katkıları. Turkish female academicians and their contributions to sciences. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9*(1), 203-232.

Ross, S. (1962) Scientist: The story of a word. *Annals of Science, 18* (2), 65-85

Rossiter, M. W. (1993). The Matthew Matilda effect in science. *Social Studies of Science, 23* (2), 325-341

Shapin, S. (2000). *Bilimsel devrim*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Sim, S. (2000) *Derrida ve tarihin sonu*. İstanbul: Everest Yayınları (kitabın orjinali 1999 yılında yayınlandı)

Sophia Brahe. 17.01.2020 tarihinde

https://www.schoolsobservatory.org/learn/careers/astronomy/astrowomen/Brahe adresinden erişildi.

Sophia Brahe. scientific women. 06.02.2020 tarihinde https://scientificwomen.net/women/brahe-sophia-19 adresinden erişildi.

Tekeli, İ. (2007). *Birlikte yazılan ve öğrenilen bir tarihe doğru***.** İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. *Bilim*. 04.03.2020 tarihinde https://sozluk.gov.tr/?kelime=toplumsal bilim adresinden erişildi.

Yıldırım, M. (2019*)* 17. Yüzyilda avrupa'da kurulan bilim akademileri ve bilimsel gelişmelerdeki rolleri. *ÇKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*/ Journal of Institute of Social Sciences *10*(Özel), (2019): 96-113

Yurdakök, M**.** (2018) Editör ve eleştirmen gözü ile yayın değerlendirmesi. *Çocuk Sağlığı ve Hastalıkları Dergisi,* 61, 78-85

Tuttle, E. F. (1976*)*. The "Trotula" and old dame trot: A note on the lady of Salerno. *Bulletin of the History of Medicine, 50* (1), 61-72.

El Cezeri'nin Makinalarındaki Hayvan Betimlemelerinin Türk, İslam ve Anadolu Kültüründeki Sembolik Yorumları

Bekir Hakan Sunguroğlu*

Öz: 12. yüzyılda Artuklu sarayının mühendisi olarak görev yapmış olan Ebû'l İz İsmail İbni Rezzaz El Cezeri (ö. 1206); Ahmet b. Musa (ö. 878), Halef el-Muradi (ö. 1050) ve Takiyyüddin er-Rasıd (ö. 1585) ile birlikte İslam mekaniğinin dört büyük mühendisinden biridir. 20. yüzyılın başında Prof. Eilhard Wiedemann (1852-1928) el-Cezeri'nin eseri üzerine ilk çalışmayı yapmış ve onu birçok batılı bilim tarihçisi takip etmiştir. Ülkemizde ise ilk defa İbrahim Hakkı Konyalı 1951 yılında "Tarih Hazinesi" dergisinde cezerinin eserinden bahsetmiştir. El-Cezeri'nin eseri üzerine birçok bilim tarihçisi çalışmalar yürütmüş olsa da kitabın tüm araçlarını detaylı bir şekilde, güncel mühendislik bilgileri ile üç boyutlu çizimler ışığında izah eden son çalışma 2015 yılında Durmuş Çalışkan tarafından yürütülmüştür. Bununla beraber, özellikle Türkçede diğer İslam mekanikçilerinin aletleri üzerine detaylı analizler yapılmadığından dolayı el-Cezeri'nin aletleri ile karşılaştırmak mümkün değildir. Bu sebeple de 12. Yüzyıl mekanik dehası el Cezeri'nin makinalarının henüz bilim tarihindeki yeri ve önemi tam olarak anlaşılamamıştır. Bununla birlikte el-Cezeri'nin eserlerinde sıkça kullandığı hayvan figürlerinin sembolik anlamları, Cezeri'nin aydınlatılmamış ikinci yönüdür. Cezeri'nin makinalarında görsel öğelerin bir kompozisyon oluşturacak şekilde kullanması, makinaların teknik kapasitesi kadar dikkat çekmektedir. Teknik açıdan son dönemde Türkiye'de yürütülen çalışmalar, Cezeri'nin dehasını gözler önüne sermiştir ancak Cezeri'nin eserlerinde kullandığı insan ve hayvan motifleri üzerine herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Cezeri, *El-Cami Beyne'l-İlm Ve'l-Amel En-Nafi Fi Eş-Şınaa'ti'l – Hiye*l adlı eserinde toplamda 11 çeşit hayvan semboline yer vermiştir. Bunlardan; şahin, tavus kuşu, yılan gibi hayvanlar sık sık tekrar ederlerken, at, maymun, balık gibi bazı hayvanlar bir defa kullanılmıştır. Bu çalışmada el- Cezeri, Türk ve müslüman bir beylik olan Artuklu beyliğine hizmet ettiği, ayrıca kendisininde etnik kimliği bilinmesede eserinin mukaddimesinden müslüman olduğu anlaşıldığından dolayı, makinalarında yer verdiği hayvanların sembolik anlamları Türk-İslam kültür çerçevesinde anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Kendisi eserinde, bu hayvanların sembolik anlamı ile ilgili bir açıklama yapmamasından dolayı, burda yaptığımız çıkarımlar maalesef tutarlı birer varsayımdan ileriye gidemeyecektir. Bu çalışma Cezeri'nin makinalarındaki sanatsal yönünün incelenmesi bakımından bir başlangıç olması amacıyla yürütülmüştür.

Anahtar kelimeler: Bilim Tarihi, Sanat Tarihi, El - Cezeri, Hayvan Sembolizmi, Mekanik Tarihi

* İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Bilim ve Teknoloji Tarihi, Yüksek Lisans Programı.
İletişim: sunguroglu19@itu.edu.tr

Giriş

Ebû'l İz İsmail İbni Rezzaz El Cezeri, 26 yıl kesintisiz olarak Artuklu saray mühendisliği görevini yürütmüştür. Burada ilk olarak Nureddin Muhammed'e (ö. 1183) daha soran oğlu Kutbuddin 2. Sökmen'e (ö. 1185) daha sonra ise Nureddin Muhammed'in diğer oğlu Nasiruddin Mahmut'a (ö. 1222) hizmet etmiştir. Bu dönemde Nasiruddin Mahmut'un isteği üzerine Cezeri, günümüze ulaşan tek eseri olan el-Câmiʿ beyne'l-ʿilmi ve'l-ʿameli'n-nâfiʿ fî ṣınâʿati'l-ḥiyel adlı eserini kaleme almıştır. Cezeri'nin ölüm tarihinin 1206 yılı olarak tarihlenmesinin sebebi, eserin müellif nüshasının bulunmaması, buna karşılık 1206 yılında yazılan müstensih nüshasının girişinde Cezeri'nin vefatı üzerine bir bahis geçmemesidir. Gelenek gereği, şayet Cezeri bu senede veya öncesinde vefat etmiş olsaydı bu yazmanın müstensihi söze Cezeri'ye rahmet okuyarak ve onun ruhunu yüceltici sözler söyleyerek başlaması gerekirdi. Bu sebeple Cezeri'nin 1206 yılında yaşadığını varsayabilir ancak bundan sonra kaç yıl daha yaşadığını bilmediğimizden dolayı net olarak bir ölüm tarihi bildirmek mümkün değildir. Bunun dışında Cezeri'nin Hasankeyf'te 3 sene kaldıktan sonra, Artukluların merkezinin Diyarbakır'a taşınması sonrasında Diyarbakır'da yaşadığı bilinse de, etnik kökeni konusunda net bir bilgi söz konusu değildir. Cezeri ismi Cezireli anlamına gelmektedir. Cezire de Fırat ile Dicle arasında kalan bereketli hilal topraklarına verilen isimdir. Yaşadığı bölgeden yola çıkarak Cezeri'nin Türk, Arap, Acem veya Kürt olduğu varsayılabilir (Çalışkan, 2019). Cezeri ile ilgili konuşabileceğimiz en net husus, Cezeri'nin daha fazlasına yer vermeye gerek görmeyerek en özellerini seçtim dediği 50 kadar makinasına yer verdiği kısa adıyla Kitabu'l Hiyel adlı eseridir. Bu eserde Cezeri boyun eğmekten başka çaresi olmadığına değinerek, Nasiruddin Mahmut'un isteği üzerine bu eseri kaleme aldığını belirtir. Elli kadar çeşitli mekanik alete; su saatleri, mum saatleri, abdest aldırma, içecek sunma, çeşme gibi otomatların yanı sıra su kaldırma ve fıskiye düzeneklerine yer vermiştir. Bu eserin on yedi adet nüsha elimize ulaşmıştır, bunlardan on beşi Arapça olarak bulunmakta iken diğer ikisinden biri 3. Murat döneminde Osmanlı Türkçesine diğer ise Farsçaya tercüme edilmiştir (Çalışkan, 2019). Bu on yedi el yazmanın dokuzunun Türkiye de bulunması, bu eserin Osmanlı Dünyasında bilindiğinin ve karşılık bulduğunun bir göstergesidir.

Cezeri'nin aletlerini bugün olağanüstü olarak tanımlıyoruz, peki bu yakıştırmanın aslı nedir? Durmuş Çalışkan'ın incelemesine göre Cezeri'nin dönemine öncülük etmiş; kefe gibi, Tarcehar gibi, kâğıt macunu gibi toplam da 42 adet icadı bulunmaktadır. Bunlardan bizim konumuzla en yakından ilişkili olanı kâğıt macunudur. Cezeri'nin çok yönlü vana, metal mil yatakları gibi yüksek teknik kapasite ve ince işçilik gerektiren mekanizmaları yapmasının yanı sıra, döküm çerçevelerini ve kademeli döküm tekniği kullanması; metal işçiliğinde ulaştığı seviyeyi bize göstermektedir. Bunun yanı sıra Cezeri kullandığı motiflerin birçoğunu hareketli olarak tasarlamıştır. Bu hareket dönemin koşulları gereği bir bronz bilyenin düşüşü veya suyun akışı ile sağlandığından dolayı döner mekanizmaların hafif bir malzeme-

den yapılması gerekmekteydi. Bunun üzerine Cezeri kâğıt macununu geliştirmiştir. "Cezeri, hafif olması gereken küçük insan veya hayvan heykellerini daha çok kâğıt hamuruna zamk katarak elde ettiği macun kıvamındaki malzemeden yapmaktadır"(Çalışkan, 2019: 54).

Cezeri'nin makinalarına baktığımızda fonksiyonlarını her zaman bir güldürü ve mizansen eşliğinde icra etmektedir. Cezeri bir saray mühendisiydi ve yaşadığı coğrafyanın oldukça kaotik bir yapısı vardı. Artuklular; Anadolu Selçuklu, Eyyubiler ve Haçlılar arasında var olma mücadelesi veren bir beylikti. Cezeri'nin yaptığı aletler, sık sık sohbet meclislerine getiriliyor böylelikle Artuklular'ın sahip olduğu teknik kapasite bir güç unsuru olarak sergileniyordu. 1208-1209 yılında Artuklu Sultanı Nasiruddin Mahmut tarafından inşa ettirilen Diyarbakır surlarında günümüze kadar gelmiş olan altı adet burçtan birisi olan yedi kardeş burç kitabesinde şöyle der:

> Esirgeyen ve bağışlayan Allah'ın adıyla resmen ilan edilmiş emre uymak gerekir. Yetkili, adil, âlim, Allah'tan yardım görmüş üstün gelmiş ve adaletin canlandırıcısı dünya ve dinin üstünlüğü İslam'ın ve Müslümanların temel direği ve devletin yüceliği hükümdarların ve sultanların gururu, emirlerin hükümdarı Diyarbakır, Rum ve Ermeniye'nin sultanı, yüceliğin seması, dünyanın kahramanı, dünyanın pehlivanı, İran'ın Hüsrevi, yiğit, doğru, şahin, kutlu emir, fatihler babası, müminlerin emirinin yardımcısı, Muhammed oğlu, Karaaslan oğlu, Davutoğlu, sökmen oğlu, Artukoğlu Mahmut tarafından zaferleri güçlü olsun. (TRT Belgesel, 2018)

Cezeri'nin makinalarındaki sembollerinin anlamları Artuklu sarayının hükümdarlarının karakterlerini yansıtmaktadır. Kitabeden de anlaşılacağı üzere Cezeri'nin en uzun süre hizmet ettiği Artuklu Sultanı Nasiruddin Mahmut gücünü ve hâkimiyetini vurgulamak isteyen bir hükümdardır. Cezeri'nin döneminin teknolojisine göre teknik manada oldukça gelişmiş ve benzersiz olan bu aletleri Nasirüddin Mahmut'un bu amacına hizmet edecek seviyededir. Burada Cezeri'nin kullandığı sembollere baktığımızda da bunların büyük birçoğunun hükümdarlığı simgeleyen semboller olduğu söylenebilir. Bu aletlerin işlevlerinden ziyade aslında birçoğu Artuklu Sultanlarının konumu ve diğer beylik ve devletlere karşı elde ettikleri teknolojik üstünlüğü vurgulamak amacıyla imal edilmiştir.

Şunu belirtmek gerekir ki bu çalışmada izleyeceğimiz usul, Cezeri'nin kullandığı hayvan sembollerinin Türk-İslam sanatında nasıl bir anlam ifade ettiğini açıklayıp, daha sonra Cezeri'nin kullandığı hayvanların işlevleri ile bu anlamları bağdaştırıcı yorumlar yapmaktır. Cezeri makinalarında gerçeküstü herhangi bir hayvana yer vermemiştir. Gerçeküstü hayvanlara yer vermemesi ve bir mühendis olmasından dolayı olgusal bir yaklaşıma sahip olduğunu düşünülebilir. Bu sebeple hayvanların mitolojik bağlamda anlamlarına ve temsillerine kısıtlı olarak yer verilmiştir. Yapacağımız çıkarımların yorumdan öteye gidememesinin sebebi Cezeri eserlerindeki teknik detayları en ince ayrıntısına kadar açıklarken, sembollerin kullanımı hakkında bir açıklama getirmemesidir.

Cezeri'nin Makinalarında Anka Kuşu (Kuş) Figürü

Anka, Simurg, ve Phoenix gibi fantastik kuşlar farklı kültürlerde yer almakla birlikte özde birbirinden türemiş oldukları söylenebilir (Yaşar, 2002). Antik Mısırda Phoenix, İran'da Simurg olarak bilinen kuş, İran etkisiyle Türk kültüründe de yer almıştır. Arap-İslam Kültüründe Anka olarak geçen kuş, Türklerde daha çok Zümrüdüanka olarak kullanılır (Kızıldağ, 2011). Bu kuşların ortak özellikleri; iyilik, şans ve talih getirmeleri, düşkünlerin yardımına koşmaları, düşmandan ve hastalıktan korumaları, çok yüksek yerlerde yaşamaları, insanlarla ilişki kurabiliyor olmaları, şifa ve gençlik vermeleridir. Bu nitelikler Sultanlarda bulunduğu için figürlerin Sultan simgesi olarak da düşünülebileceğini söylenmektedir (Meliha, 1999). Büyük kanatlarıyla insanları alıp birlikte yolculuk ederler ve bu yolculuk esnasında olan olaylar da öğüt verici niteliktedir. Ayrıca İslamiyetten sonra Türk kültüründe kuş; ölümden sonra ruhun yükselmesi anlamına gelmekle birlikte Türkçede "Uçmak" kelimesi cennetle ilişkilendirilmiştir. Anka kuşu; İran ile Türk kültürünün 10. yüzyılda tanışmasından sonra etkili olsa da, Orta Asya Türk kültüründe Er-Töştük Destanında geçen Karakuş ile Simurg arasında benzerlikler görülmektedir. Destana göre Karakuş avlanmak için yuvasını terk ettiğinde, her sene bir ejderha yavrularını yemektedir. Bir sene aynı şey olacağı sırada destanın kahramanı, Er-Töştük Karakuş'un yavrularını ejderhadan kurtarır. Er-Töştük'ün bu yardımını karşılıksız bırakmayan Karakuş Er-Töştük'ü göklere çıkarır ve birlikte yolculuğa koyulurlar, yolculuk sırasında Er-Töştük'ün Karakuş'a verdiği yiyeceklerin bitmesi üzerine Er-Töştük kendi vücudundan kestiği parçalarla Karakuş'u besler. Yolculuk bittiğinde Er-Töştük'ün bu fedakârlığını gören Karakuş onun yaralarını iyileştirir (Tez, 2008).

Farklı medeniyetlerde, farklı isimlerle ve ortak özellikler gösterse de farklı hikâyelerde anılan bu kuş en temelde Simurg olarak ele alınır ve Farsça'da Simurg "otuz kuş" anlamına gelmektedir. Simurg; Kaf Dağı'nın tepesinde oturmaktadır. Çok iri olan bu kuş uçtuğu zaman hava kararır ve gök gürültüsüne benzer bir ses çıkarır. İnsan gibi konuşma yeteneğine sahip olan Simurg'un güneş ve ateşten yaratılmış olduğuna inanılmaktadır (Ülkü ve Yağmur, 2018). Ferideddin-i Attar, Mantıku't- Tayr adlı eserinde Simurg kuşu hikâyesi üzerinden, "vahdet-i vücut" yani varlığın birliği vurgusu yapar. Hikayeye göre kuşlar kendilerine bir padişah seçmek isterler. Bunun üzerine Hüthüt kuşu onlara zaten bir padişahın olduğunu ancak aranıp bulunması gerektiğini söyler, bu da Simurg'dur. Hüthüt kuşu, kuşlara kılavuz olur ve Simurg'u bulmak üzere yola çıkarlar. Yolda başlarını çeşitli badireler gelir bilge bir karakter olan Hüthüt kuşunun yardımı ile bunları atlatırlar. Bu arada konuyla ilgili evliya ve peygamberlerin hikayesi anlatılır. Kaf Dağı'nda yedi vadiyi aştıktan sonra Simurg'a ulaşacaklardır ancak bu zorlu yolculuktan yalnızca otuz kuş sağ olarak çıkabilir. Sonunda Simurg'un kendileri olduğunu anlarlar ve burada da "tanrıyı arayan kendini bulur" mesajı verilmektedir (Kızıldağ, 2011).

Kitab-ül Hiyel, (3. Kategori, 3. bölüm), (Çalışkan, 2019)

Anka kuşu, Cezeri'nin 3 makinede karşımıza çıkmaktadır. Bunlar; Filli Su Saati, Abdest Aldıran Çocuk Robotu ve Çocuklu Çeşme Otomatıdır. Filli su saati, Cezeri'nin bütün mekanik dehasını, tek bir makine üzerinde topladığı yarı mekanik bir saattir. Bu saat eşit saat sistemine göre ayarlanmış olup, gündüz süresini ölçmektedir. Her yarım saatte bir, saatin köşk kısmından şahinlerin ağzına bir bronz bilye düşmesi suretiyle saat harekete geçer, burada gerçekleşen hareketler bütünü yarım saatin geçtiğini göstermektedir. Bunun yanı sıra filin karın kısmında bulunan su haznesinde yüzer bir kap bulunur. Bu kap altında bulunan küçük bir delik sayesinde yavaş yavaş su alır ve yarım saatin sonunda batar. Cezeri kabın üst kısmına bir düdük mekanizması yerleştirmiştir, kabın batması ile kabın içerisindeki hava sıkışmış olur böylelikle düdük sesi çıkmaktadır. Düdük sesinin çıkması ile Cezeri'nin saatin en üst kısmına yerleştirdiği kuş kendi ekseni etrafında dönmeye başlar. Kuşun her yarım saatte bir dönerken aynı zamanda düdüğün ötmesi ile sanki kuş ötüyormuşçasına bir hava yaratılmıştır. Bu sayede her yarım saatte bir hem işitsel hem de görsel olarak yarım saatin geçtiğini haber vermektedir. Anka kuşunun kullanıldığı diğer makinalara baktığımızda da, her iki otomatta abdest aldırma amacı ile yapılmış aynı prensiple çalışan iki farklı makinadır. Her iki otomatta da bir su haznesi vardır, abdest alınmak istendiğinde bir tıpa kaldırılır ve su serbest kalır. Daha sonra otomatın içindeki borular ile su ibriğe aktarılır. İbriklerin için düdük mekanizması yerleştirilmiştir. Suyun, ibriğin içindeki havayı sıkıştırması ile düdük ötmeye başlar, bu suyun ibriğe dolduğu anlamına gelir. İbriğin tamamı su ile dolduğunda artık düdük susar, bu da suyun ibriğin ağzından döküleceği manasına gelmektedir. Bu iki mekanizmada da ibriğin üstüne yerleştirilen kuşlar sayesinde, düdük mekanizması ile sanki kuşlar ötüyormuş gibi bir hava yaratılır. Bu üç makinada da Anka kuşunun ötmesi sağlanmış ve makinaların tepe noktalarına konumlandırılmıştır. Bu da Anka kuşunun Kafdağı

gibi yüksek yerlerde yaşamasına bir atıf olabilir. Bunun dışında üç makinanın birinde Anka kuşu yarım saatin geçtiğini haber verirken diğer ikisinde de suyun akmak üzere olduğunu haber verir. Anka kuşunun sembolik anlamlarında birisinin de insanlarla iletişime geçmek olduğunu göz önünde bulundursak bu oldukça yerinde bir kullanım olmaktadır.

Cezeri'nin Makinalarında Yılan Figürü

Cezeri'nin makinelerinde yılanı, ejder başı formu ile birlikte görüyoruz. Ejder genelde, kuyruğu yılanı anımsatan kanatlı bir hayvan olarak olarak tasvir edilir (Büyükçanga, 2016). Çoğu zaman Ejder ve Yılan aynı hayvan olarak görülür. Cezeri'nin Artuklu Sarayı için yaptığı kapı tokmağıyla sıkça karıştırılan, Cizre Ulu Cami tokmağı da aynı şekilde yılan pulu deseni ile kaplanmış ejderler görülmektedir. Moğol istilasında sonra Ejder tasviri İslam sanatında daha sık kullanılmıştır. Cezeri, saatlerinde ve Artuklu Sarayı kapı tokmağında kullandığı hayvan sembolünü yılan olarak adlandırsa da bu geleneğin etkisinde kaldığı açıktır. İslam sanatında Ejder tasviri Türklerin İslamiyet'i kabulü ile yaygınlaşmış ve Büyük Selçuklu yoluyla Anadolu Selçuklu sanatına girmiştir. Selçuklu sanatında genellikle düğüm olarak görülen ejder tasviri (Gülay, 2018) Cezeri'nin saatlerinde kuyrukları kıvrımlı, kapı kolunda ise düğüm şeklinde görülmektedir. Kaşgarlı Mahmut ejderhayı büyük yılan olarak, onu da kötülük sembolü olduğu kadar yiğitlik ve güç sembolü olarak tanımlamıştır (Ercebec, 1997). Yılan ve bazı sürüngenler yerin altında yaşamalarından dolayı Anadolu kültüründe kötülük unsuru olarak nitelendirilse de, zehrinin panzehir olarak kullanılması ile de şifa ile ilişkilendirilmiştir (Alp, 2009). Deri değiştirmesi sebebi ile sonsuz yaşamın ve sonsuz gençliğin temsili olarak görülür. Yılanın bu özelliği Gılgamış Destanına da konu olmuştur. Efsaneye göre sonsuz yaşam çiçeğini bulan Gılgamış onu bir yılana kaptırır. Yılanın bu yüzden sonsuz yaşam ve sonsuz gençliği aldığı söylenir (Tanpolat, 2016).

Kitab-ül Hiyel, (6. Kategori, 1. Bölüm), (Dosay, Tekeli ve Ünat, 2019)

Yılan figürü karşımıza Kapı Tokmağı, Filli Su Saati ve Kayıklı Su Saatinde karşımıza çıkmaktadır. Filli su saati ve kayıklı su saatinin çalışma prensipleri aynıdır. Filli su saatinde her yarım saatte, Kayıklı su saatinde ise her bir saatte bir şahinin azından bronz bir bilye düşer, yılanın görevi burada bilyeyi şahinin ağzından alıp, altta bulunan vazolara bırakarak hareketin devamını sağlamaktır. Cezeri her iki saatini de içinde bilye bulunduğu sürece çalışacak şekilde, diğer bir deyişle içine sonsuz bilye konursa sonsuza kadar kendi kendine çalışabilecek bir saat tasarlamıştır. Yılan, yukarıda bahsettiğimiz gibi deri değiştirme özelliğinden dolayı sonsuzluğun bir sembolü olarak da görülmektedir. Cezeri'nin yılanı bu iki saatte aktarıcı unsur olarak kullanması, saatlerin kendi kendini kurabilen yapısı sayesinde sonsuza kadar çalışabilme özelliğini vurgulamak istemesi olabilir. Cezeri aynı zamanda Artuklu Sarayı için tasarladığı kapı tokmağında da kıvrımlı yılan formu görülmektedir. Hem şifanın, hem de sonsuz yaşamın sembolü olarak kabul gören yılanın saray kapısı tokmağında görülmesi de oldukça anlaşılırdır.

Cezeri'nin Makinalarında Ördek Figürü

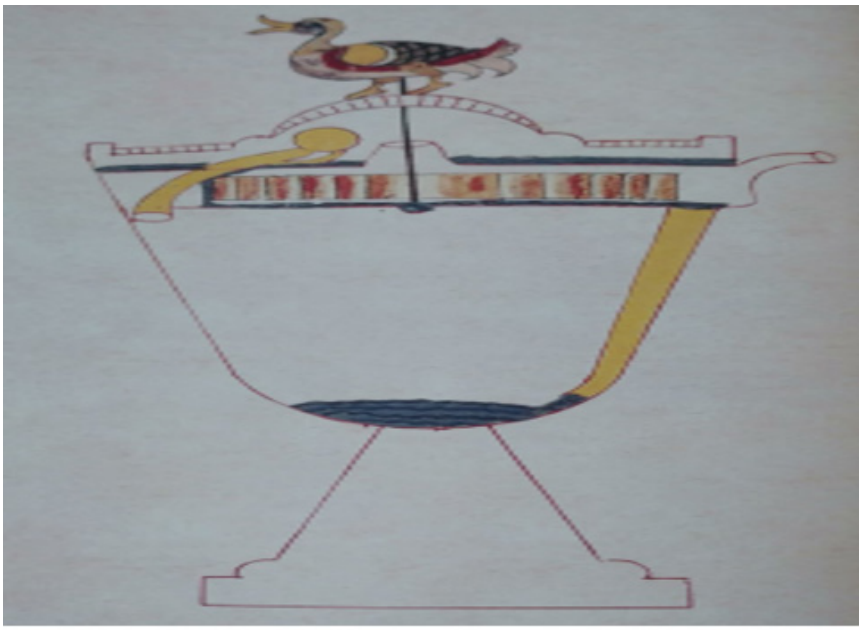
Ördek figürü Cezeri'nin makinelerinde kime içki vereceğine karar veren kadehler ve Köleli Leğen adlı otomatlarda görülür. Kime içki sunacağına karar veren otomatlarda, iç haznede pervane içkinin dökülmesi ile döner ve yukarıda bulunan ördeği bir mil vasıtası ile döndürür. Kendi ekseninde dönme hareketi sonlandığında ördeğin gagası hangi yöne bakıyorsa, bir sonraki içkiyi o yönde bulunan kişi içer. İçkiyi içen kişi kadehi yere bıraktığında yukarı çıkan içki aşağı doğru inerken pervaneyi tekrar döndürür dolayısıyla ördek ikici olarak içkiyi kimin içeceğini göstermiş olur. Köleli leğen ise sultana abdest aldırmak için tasarlanmış bir otomattır. Abdest alınan su bir kapta birikir ve ördeğin içine yerleştirilmiş sifon sistemi ile pis su haznesine gönderilir. Burada Cezeri ördeğin suyu içtiği izlenimini vermek istemiştir.

Ortaçağ Türk-İslam düşüncesinde ördek; temizlik, saflık, dini bağlılık, ilim, irfan, dini hüzün, manevi güzellik gibi kavramların sembolü idi (Çoruhlu, 2019). İslam inancında, abdest suyunun günahları döktüğüne inanılır, bu sebeple abdest suyu temiz olarak görülmez. Cezeri Abdest aldırma otomatında, ördeği pis suyu içip başka bir hazneye aktaran bir temizleyici olarak kullanmıştır. Bu özelliğiyle burada kullanılan ördek figürü yukarıda saydığımız temizlik ve dini bağlılık sembolik anlamları ile örtüşmektedir.

Daneshvari, Varka ve Gülşah yazmasının 46 ve 57. minyatürlerini açıklamak için bu hayvanın, İslâm düşüncesindeki sembolik manasından faydalanıyor. Ona göre ördekler, bu minyatürlerde hüzün sembolü olarak yer almaktadırlar ki bizde aynı görüşteyiz (Çoruhlu, 2019). Kutadgu Bilig'de ördek, kaz, keklik, bülbül ve geyik gibi hayvanların bahar ile özdeşleştirildiği bilinir. Av hayvanı olarak simgelenen ördek motifi Selçuklular zamanında saraylarda sıkça kullanılmıştır. Eğlence ve hoş zaman geçirmede bu figür simgelenmiştir (Ateş,

2018). Ördek motifi Selçuklular zamanında saraylarda sıkça kullanılmıştır. Eğlence sahneleri bu figürle tasvir edilmiştir (Büyükçanga, 2006). Cezeri'nin tasarladığı kadehler sohbet meclislerinde insanları eğlendirmek için imal edilmiştir. Burada da içkiyi kimin içeceğine karar verecek hayvanın ördek olarak belirlenmesi, ördeğin eğlence sahneleri tasvirlerinde kullanılmasından kaynaklı olabilir.

Beyşehir Kubad Abad Sarayı, ördek tasviri (Arık, 2000)



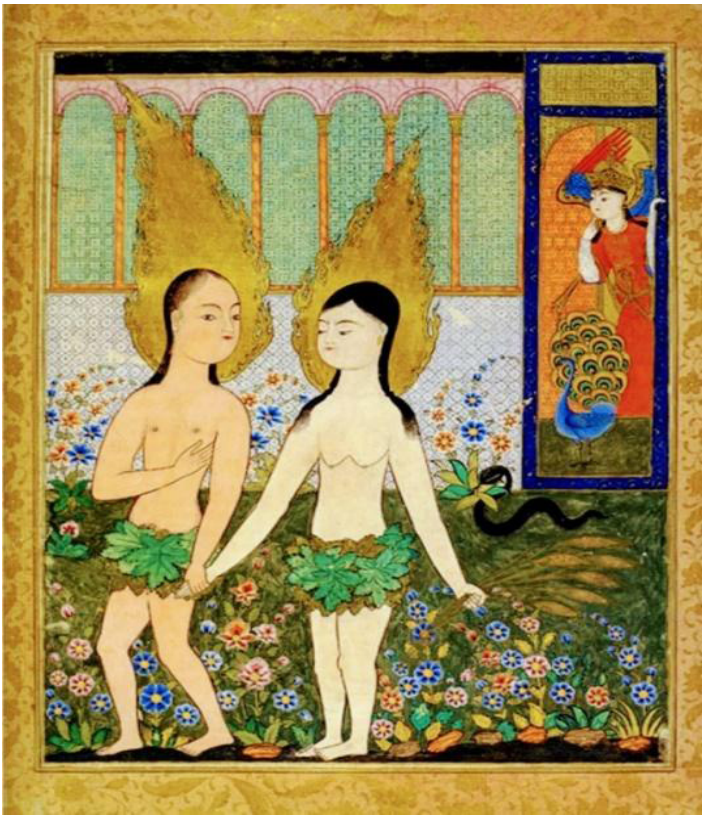
Kitab-ül Hiyel, (2. Kategori, 1. bölüm), (Çalışkan, 2019)

Cezeri'nin Makinalarında Tavus Kuşu Figürü

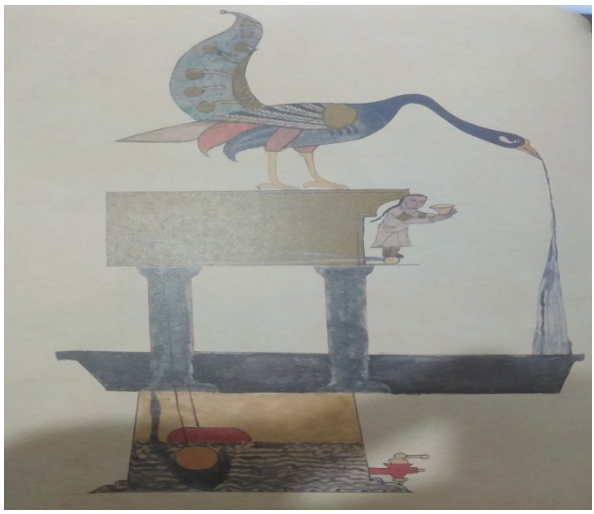
İslam öncesi dönemde tavus kuşu ile yılan, şeytan ile özdeşleştirilmiştir. Fuzuli'nin Hadikati's-Süeda'sının minyatürlü yazmasında şeytan, tavus kuşu ve yılan üç kötülük olarak cennetin dışında tasvir edilmiştir. İslam'dan sonra da Yezidiler, şeytanı Melek-i Tavus veya Tavusu'l Melaike olarak adlandırmıştır (And, 2007). Bunun nedeni kötü melek olan şeytan, iblis gibi kelimelerle tabulaştırıldığı için Yezidiler, Mandaenler, Dürziler ve tahtacılar bu kelimenin yerine Tavus kelimesini kullanmıştır. Bununla birlikte Tavus bazı topluluklarda kötü meleği sembolize ettiği için şeytanın ve kötülüğün sembolü haline gelmiştir (Çoruhlu, 2019).

Tavus kuşu daha çok Cezeri'nin abdest otomatlarında çeşme başlığı olarak, bir kez de Cezeri'nin anıt su saatlerinden birinde saat ve dakika kadranı olarak kullanılmıştır. Tavus kuşu; en temelde cennetin sembolü olarak bilinir ve aynı zamanda bulunduğu yeri cennete çevireceği umulur (Ülkü ve Yağmur, 2018). Kendisine bir zararı dokunmadan zehir yutabilmesinin yanı sıra üzerinde birer göz taşıyan Tavus kuşunun tüyleri de Budist mitolojisinde ruhani kimselerin ölümünü sembolize etmek amacıyla kullanılmıştır (Çoruhlu, 2019). Tavus kuşu, Selçuklu saraylarında özellikle çinilerde çok sık kullanılmıştır. Tavus kuşunun tasvir edilmesinde sarayın cennetten bir parça olarak vurgulanması amaçlanır. Ayrıca Yaşar Çoruhlu'nun (2002) aktardığına göre, 568 yılında İstemi Kağan'a elçi olarak giden Bizans-

lı Zamarkhos, hükümdarın tahtını tavus figürlerinin taşıdığından bahsettiğine göre, tavus kuşunun taht simgeciliği ile de ilişkisi olmalıdır. Cezeri'nin de saray mühendisi olması ve yaptığı aletleri daha çok sarayda kullanılmak üzere tasarlamış olması da, tavus kuşunu sıkça kullanmasını açıklamaktadır. Beyşehir Kubad Abad Büyük Sarayında bir çininin üzerinde tavus kuşu, bir kap ile birlikte işlenmiştir; bu kapta da ebedi hayat suyu vardır. Kap ebedi hayatı, tavus kuşu da cenneti temsil eder. Böylelikle arınma, cennet ve sonsuz hayat aynı kompozisyon içinde sunulmuştur (Büyükçanga, 2016). Cezeri de aynı şekilde tavus kuşunu çeşme olarak kullanmış ve bir kap ile birlikte tasvir etmiştir. Tavus kuşunun ağzından akıttığı su İslam inancında temizlenmeyi temsil eder. Abdest suyunun biriktiği kapta, kubad abad sarayında ki tasvir ile ilişkilendirilerek ebedi hayatı temsil ettiği yorumu yapılabilir.



Âdem ve Havva'nın Cennetten Kovulması', Falnâme, y. 1610-15, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1703, f. 7b. (Turan,2012)



Kitab-ül Hiyel, (3. Kategori, 9. bölüm), (Çalışkan, 2019)

Cezeri'nin Makinalarında Fil Figürü

Fil, Hindu inancında kutsal hayvan olduğundan, Hindu minyatürlerinde ve sanat eserlerinde fil sembolüne çok sık rastlamaktayız. "Türk mitolojisinde filin yer alması ve sanattaki tasvirleri Budizm İle olan ilişkiler sonucunda gelişmiştir (Çoruhlu, 2002: 147)." 11. yüzyılda topraklarını Hindistan'a doğru genişleten büyük Türk Hakanı Gazneli Mahmut (ö. 1030), ilk önce çok sayıda fili ganimet olarak almış, daha sonrada bu filleri ordusunda kullanmıştır. Kuzey Hindistan topraklarına 200 seneden fazla hükmeden Gazneliler, Büyük Selçuklu ile mücadele içindeydi. Bu mücadele kültür aktarımını sebep olmuş, Büyük Selçuklunun Anadolu'ya doğru genişlemesiyle Anadolu kültürünü de etkilemiştir. Fil her ne kadar Budizm'de hükümdarlığın sembolü olarak bilinse de, muhtemeldir ki güçlü yapısı sayesinde İslamiyetten sonra da güç, kuvvet, hükümdarlık ve hâkimiyetin sembolü olarak kullanılmaya devam etmiştir. Türkler 'de İslamiyet'in kabulünden sonra Budizm etkisi zamanla azalmıştır. Bunun sonucunda da minyatürlerdeki fil binicisi, tanrı olarak tasvir edilirken tanrıların yerini sonraları velilerin (şeyhlerin) aldığı görülmektedir. Buna örnek olarak 17. yüzyıla ait Topkapı Sarayı'nda bulunan Falnamede, bir veli olan Ali b. Musa fil üzerinde tasvir edilmiştir. Bir diğer örnek de 15. ve 16. yüzyıla ait bir Şehname minyatüründe Arslan oğlu Rüstem, boğa başlı gürzü ile file saldırıp dizlerinin üstüne çökertmiştir. "Bununla İran'ın Orta Asya ve Budist geleneğine olan üstünlüğü vurgulanmak istenmiştir" (Çoruhlu, 2019: c.2, 300).

Müslüman Asya Türk devletlerinden fil daima asil bir hayvan olarak görülmüş iri cüssesi ile Sarayın şaşasını yansıtan bir unsur olarak görülmüştür. Bu özellikleriyle fil, daha

önce bahsettiğimiz tavus kuşu gibi Hükümdarlığın ayrılmaz bir alametifarikası olarak görülmüştür (Çoruhlu, 2019).

Fil Cezeri'nin en çok bilinen saati olan filli su saatinin kaidesi olarak kullanılmıştır. Filli su saati her yarım saatte bir çalışacak şekilde ayarlanmıştır. Her yarım saatin sonunda hem görsel hem de işitsel olarak bir şölen sunmaktadır. 12. yüzyıl için oldukça ihtişamlı olan bu saat, üzerinde çok farklı semboller barındırır. Kuş, şahin, yılan, fil gibi hayvan sembollerinin yanı sıra halı, Raca (Hint hükümdarı) ve kâtip gibi sembollerde kullanmıştır. Cezeri'nin kullandığı bu fil yapısal olarak bir Afrika filinden daha çok Asya filini andırmaktadır. İşte bu sembollerin her birinin farklı medeniyetleri, Anka kuşunun Mısır'ı, filin Hindistan'ı ve halının İran'ı temsil ettiği düşünülebilir. Cezeri de her milleti ayrı figürlerler temsil ederek bilimin evrenselliği vurgulamak istemiş olabilir. Bunun dışında saatin üst tarafında bulunan köşk kısmında oturan hükümdara Hint hükümdarları için kullanılan "Raca" ünvanını vermesi, Hint medeniyetini yakından tanıdığını göstermektedir. Dokuzuncu yüzyılın başında Harezmî'nin ayrı bir disiplin olarak kurduğu kabul edilen Cebir ilminin İslam medeniyetine Hindistan üzerinden geldiği bilinmektedir. Yani İslam matematiğinin temeli Hint sayı sistemine dayanmaktadır. Kendisi de bir mekanik âlimi olan Cezeri, matematiğin öneminin farkındadır. İşte bu sebeple Hint medeniyetini temsil eden fili kaide olarak kullanması, her şeyi onun üstünde yükseltmesi, bütün sistemlerin matematiksel hesaplamalara dayandığını vurgulamak istemesi olabilir.

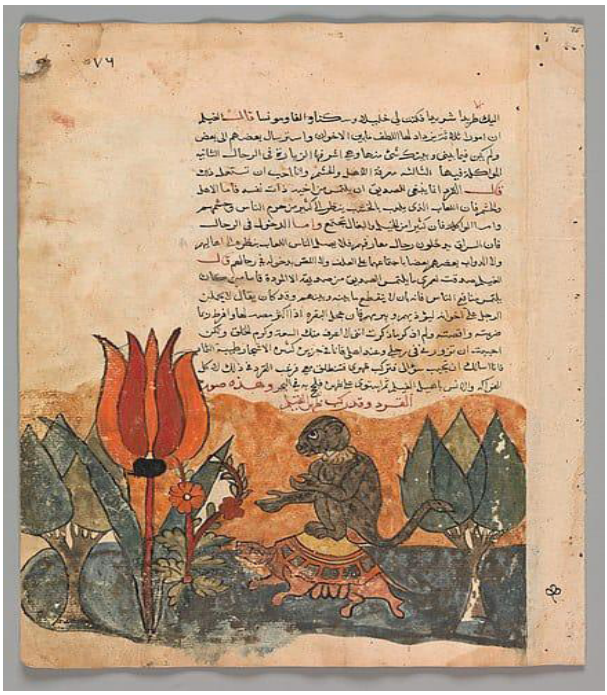
Kitab-ül Hiyel, (1. Kategori, 4. Bölüm), (Dosay, Tekeli ve Unat, 2019).

Cezeri'nin Makinalarında Maymun Figürü

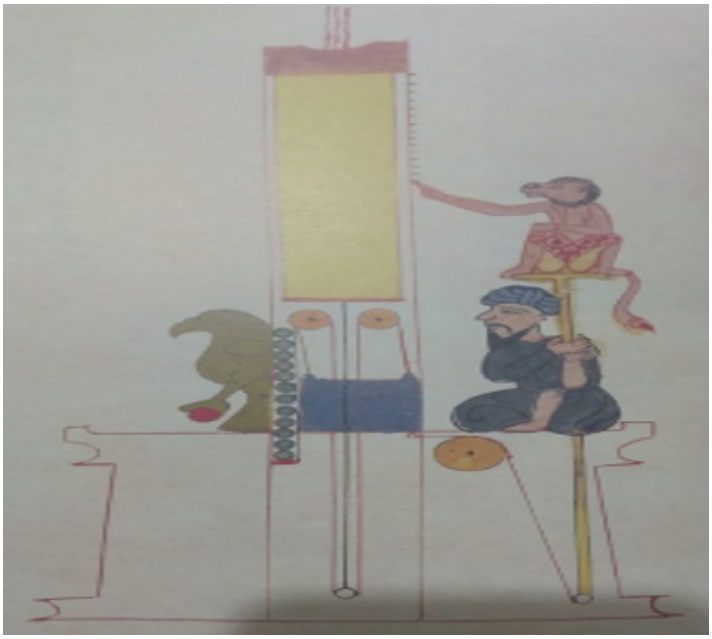
Hint inanışında Buda daha önce maymunların kralı olarak da dünyaya geldiğinden, maymun, fil ve inek gibi Hindistan'ın Budist kültüründe kutsal sayılan hayvanlardan biridir. Türk sanatına yansıması da Türklerin Budist döneminden gelmektedir. Bu dönemde kutsallığının yanı sıra çevikliği ve zekâsı ile vurgulanmıştır. Ayrıca 10. yüzyıl tarihli Kelile ve Dimne yazmalarında, maymun minyatürüne yer verilmiş ve Kelile ve Dimne'de, maymunun pratik zekasını vurgulayan bir hikaye bulunmaktadır. Bu hikayede, İlerleyen yaşı dolayısıyla kabile reisliğinden kovulan maymun, deniz kenarında bulduğu bir ağaçta yaşamaya başlamıştır. Her sabah yediği incirlerden bir tanesini suya atmaya adet edinen maymun, bu incirleri yiyen kaplumbağa ile dostluk kurmuştur. Bir zaman kaplumbağanın karısı hastalanır ve derdine çare olarak kocasından maymun yüreği ister. Bunun üzerine kaplumbağa maymunu evine davet eder ve yol üzerindeyken yüreğini ondan ister. Maymun hiç bozuntuya vermeden yüreğini ağaçta unuttuğunu söyler. Bunun üzerine kaplumbağa sırtına aldığı maymunu yüzerek ağacına tekrar götürür. Geldiklerinde maymun ağaca tırmanır ve bir daha inmez. Burada da maymunun olayları önceden sezişi, zekâsı ve çabuk kavrayışı alegorik olarak ele alınmıştır (Atila, 2011).

Türk-İslam tasavvurunda ise maymun olumsuz nitelikleriyle ortaya çıkar. 12 hayvanlı Türk takviminde yıllardan biri olarak anılan Maymun yılı; savaş, fitne, hastalığın ve hırsızlığın artacağı bir yıl olarak yorumlanır. Mehmet Abdullah Yezdi'nin Tuhfetü'l Müneccimin ve Erzurumlu İbrahım Hakkı'nın Marifetname gibi Türk astronomların eserleri, bu yılı uğursuzlukların arttığı bir yıl olarak göstermiştir. "Maymun zekâsı ve çevikliği ile ön plana çıkmasının yanı sıra kurnaz, hilekâr, bazen de edepsiz insanların tasviri için de kullanılmıştır" (Çoruhlu, 2002: 155).

Maymun Türk sanatında çok yaygın olarak kullanılan bir motif olmadığı gibi Cezeri de yalnızca bir mum saatinde yer vermiştir. Cezeri'nin mum saatinde maymun, bakıcısının elinde tuttuğu kaide üzerinde yükselerek akrep görevinde kullanılmıştır. Saatin üzerinde sürekli ve itidalli olarak yükselen hareketli bir obje olarak maymunun seçilmesi, maymunun çevikliği ve zekayı sembolize etmesi ile bağdaştırılabilir. Bu dönemde saraylarda hükümdarları eğlendirmek adına maymun oynatıcılığı eğlence kültüründe oldukça yaygın bir adetti. Bakıcısı ile birlikte kullanılması, bu adete atıfta bulunarak, tiatralliği yükseltme çabası olabilir (Çalışkan, 2019)



The Tortoise Ferries the Monkey, Folio from a Kalila wa Dimna, (www.metmuseum.org, 2020)



Kitab-ül Hiyel, (1. Kategori, 9. bölüm), (Çalışkan, 2019)

Cezeri'nin Makinalarında Şahin/ Kartal figürü

"Kartal formuyla ilk kez, en eski Anadolu yerleşim yerlerinden biri olan Çatalhöyük duvar panolarında, insanlara saldırırken resmedilmiş bir şekilde karşılaşılmıştır"(Büyükçanga, 2006: 27). Kartal, eski Türk kurganlarından başlayarak Hun, Göktürk, Uygur, Avar, Erken İslam, Abbasi, Gazne, Fatimi, Eyyübi ve Büyük Selçuklu sanatında nazarlık, tılsım, kudret ve kuvvet sembolü, arma, totem, mezar, hayat ağacı sembolü, aydınlık, güneş ve talih, bilginlik, gökyüzünü temsil eden ve gelecekten haber veren kuş olarak, kullanıldığı ifade edilmektedir (Uzun, 1996; Erdemir, 2009).

"Türklerin milli simgelerinden olan kartal Şamanist uygulamalarda çok yaygın olarak karşımıza çıkar. Yakutlarda; en yüksek ruhları taşıdığına inanılan bu hayvan, Gök Tanrı'nın timsali olarak ya da şaman ruhunu ifade etmek amacıyla Dünya Ağacının tepesinde tasavvur ediliyordu"(Erdemir, 2009: 194). Kartal veya avcı kuşlar; kuvveti, kudreti, türemeyi, koruyucu ruhu ve adaleti sembolize etmektedirler. İslamiyet'in kabulünden sonra kartal bu anlamlarını korumaya devam etmekle birlikte bazı boyların ya da beyliklerin armaları olarak da karşımıza çıkmaktadır. "Kartal figürü çok eski çağlardan itibaren, Selçuklu hükümdar çadırlarına kazanılan savaşın zafer işareti olarak dikilen hükümdarlık sembolüdür" (Çoruhlu, 2002: 156).

Türk mitolojisinde özellikle çift başlı kartal çok yaygın olmakla birlikte Türk sanatında da sıkça kendisine yer bulmaktadır. Cezeri'nin anıt su saatlerinden birinde kanatlarını açmış bir kartal figürü bulunmaktadır. Bu figürün Kültigin heykeline ait heykel başındaki yırtıcı kuş figürüyle benzeştiğini söylemek mümkündür. Cezeri'nin; Anıt Su Saati, Filli Su Saati, Kayıkçılık Filli Su Saati ve Katipli Mum Saati gibi saatlerinde şahin veya kartal figürleri bulunmaktadır. Bu saatlerde bu kuşların görevleri aynıdır. Kuşların arkasına açtığı bir delik sayesinde bir bilye yuvarlanarak şahinin gagasına doğru gelir, ağırlık merkezi değişen şahin öne doğru yatmasıyla gagasını açarak topu bırakır, aletlerinin bazılarında kanatları açılabilen şahin formları da mevcuttur. Cezeri, şahinleri sürekli olarak toplu mekanizmalarında aynı görevde kullanılmıştır. Görüldüğü üzere daha çok gücü ve hükümdarlığı sembolize eden hayvan figürlerine yer vermiştir. Bu sebeple, kartal figürü makinalarda bulunan bu kompozisyona uyumludur. Bunun yanı sıra küçük topların gaga kısmına gelmesi öne doğru eğilmesi, eğilirken kanatlarının açılabilmesi ayrıca bir görsellik katmaktadır. Hem estetik açıdan, hem de işlevsellik bakımından uygun olan şahin figürü belirli zaman aralıklarında bronz bilyeler bırakarak yarım saatlik veya bir saatlik zamanın geçtiğini haber veren bütün mekanizmalarda aynı formda uygulanmıştır.

Kitab-ül Hiyel (1. Kategori, 1. Bölüm), (Çalışkan, 2019)

Kubadad Sarayı buluntularından çift başlı kartal motifi (Arık, 2000).

Kültigin heykelinin başlığındaki kartal veya yırtıcı kuş figure (Arık, 2000)

Sonuç

Cezeri, ilk insansı robotları yapan bilim insanıdır. Bu sebeple sibernetik biliminin de kurucusu olarak kabul edilir. Cezeri otomatlarını ruhani varlıklar yani ruhu varmışçasına hareket eden otomatlar olarak tanımlamaktadır. Bu sebeple düzeneklerini, otomatı kullanacak kişinin hareketleri ile senkronize çalışacak şekilde tasarlamıştır. Bu şekilde otomatlarına bir anlam yüklemesi, hayvanların sembolik anlamlarından da faydalanmak istemiş olabilme ihtimalini güçlendirmektedir.

Görüldüğü üzere Cezeri makinelerinde çok çeşitli semboller kullanmıştır. Bunlara hayvan özelinde baktığımızda 8 kez şahini, 5 kez yılanı, 4 kez anka kuşunu, 3 kez tavus kuşunu, 3 kez ördeği ve birer kez de fil, at, maymun, öküz hayvanlarını kullanmıştır. Daha önce belirttiğimiz gibi Cezeri kitabında bu hayvanların sembolik ifadeleri ile ilgili bir açıklama yapmamıştır. Hayvan sembolizmi meselesinde bize yol gösterici ana kaynaklar minyatürler ve saray duvarlarındaki çini işlemelerdir. Bu hayvanların birçok farklı yorumunu minyatürlerde ve çinilerde görmekteyiz. Hayvan sembolizmi en temelde gerçek ve gerçek üstü olarak ikiye ayrılmaktadır. Cezeri gerçeküstü kategorisinde bulunan herhangi bir hayvan kullanmamıştır. Bu bakımdan Cezeri'nin olgusal bir yaklaşımı olduğunu söyleyebiliriz. Bu sebeple kullanılan sembollerin mitolojik anlamlarından daha çok temsil anlamları değerlendirilmelidir.

Diğer bir yandan şahinlerin sürekli bronz bilye bırakması, anka kuşlarının sürekli ötmesi gibi tekrar eden hayvanların, aynı işlev içim kullanıldığı göz önüne alınırsa bunun dışında bir kez kullanılan Filin içinde geniş bir hazne barındırabilecek kabiliyette tek hayvan olması sebebiyle Cezeri bu hayvanları yalnızca pratik kaygılarla tercih etme ihtimali de vardır. Bu hayvanlar form olarak beklenen işlevi yerine getirdiği için, görsel kompozisyonu tamamladından dolayı veya tamamen keyfi olarak da seçilmiş olabilir.

Hem İslamiyet öncesi dönemden hem de İslam döneminden, İslam dini kutsal karakterlerin resmedilmesine Hristiyanlıkta olduğu gibi müsaade etmemesinden dolayı, İslam sanatında hayvan tasvirleri daha çok güç, hâkimiyet ve taht sembolü olarak sık sık kullanılmıştır. Cezeri'nin içinde bulunduğu kültür havzası Türk-İslam geleneğinin etkin olduğu bir coğrafyadır. Bu sebeple, bu çalışmada Cezeri üzerinde etkili olabilecek kültürel arka planlar göz önünde bulundurularak, Türk-İslam sanatında kullanılan hayvan sembolleri ile Cezeri'nin makinalarında kullandığı hayvan sembollerinin işlevleri arasındaki ilişkiye dikkat çekilmek istenmiştir.

KAYNAKÇA

Alp, K. Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya kültürel sembollere giriş*. İstanbul: Eflatun Yayınevi.

And, M. (2007*). Minyatürlerle Osmanlı İslam mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arık, R. (2000*). Kubad-Abad Selçuklu saray ve çinileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ateş, G. (2018). *Minyatür sanatında hayvan figürleri ve özgün uygulamaları*. (Yüksek Lisans Tezi). Erişim Adresi: http://tez.sdu.edu.tr

Büyükçanga, H. H. (2006*), Anadolu Selçuklu seramiklerinde figürlerin dili ve resim eğitimi açısından incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Erişim Adresi: http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr

Çalışkan, D. (2019). *Cezeri'nin olağanüstü makinaları, herkes için Cezeri.* (Ed. Mehmet Ali Çalışkan), İstanbul: Babil Kitap.

Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (2019). *Türk sanatında hayvan sembolizmi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Ercebeci, Ş. (1997). *Türk sanatında hayvan sembolizmi*.

Erdemir, Y. (2009). *Karatay medresesi çini eserleri müzesi*. Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Kızıldağ, A. O. (2011). *Minyatür sanatındaki hayvan figürlerinin sembolik ifadeleri.*

Öztürk, M.Ü., Arısoy, Y. (2018). *Selçuklu dönemi seramik sanatında hayvan sembolizmi*.

Tanpolat, C. (2016). *Doğu ve Batı kültürlerinde başlıca hayvan mitleri.* (Yüksek Lisans Tezi). Erişim Adresi: https://core.ac.uk

Tekeli, S., Dosay, M., ve Unat, Y. (Eds.). (2002*). el-Câmi ' beyne'l- 'ilm ve'l- 'amel en-nâfi ' fî eş-şınaâ 'ti'l-ḥiyel* (26). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Tez, Z. (2008), *Mitolojinin kültürel tarihi: Doğu ve İslam mitolojisi mitolojik söylencele*r. Doruk Yayınları

Turan, H. Ç. (2012). Tavusla düşüş, Simurg'la yükseliş İslam Ortaçağı'na damgasını vuran kuş risaleleri ve Safir-i Simurg. *Vakıflar Dergisi, 165*.

Uzun, T. (1996). Türk sanatındaki kartalların ikonoğrafisi ve devamlılığı. *PAÜ. Eğitim Fak. Dergisi*,(I). Konya, 87.

Yılmaz, M. (1999). *Anadolu Selçuklu saray ve köşklerinde kullanılan figürlü çinilerin resim sanatı açısından incelenmesi.*

TRT Belgesel, (2018), *Surların Kenti Diyarbakır Belgeseli.*

Erken Modern Tıbbının Aydınlanma Çağı ve Ötesine Etkileri

Mustafa Çırpan*

Öz: Bu çalışmanın temel amacı okuyucunun Erken Modern Çağ'dan Aydınlanmaya kadar gerçekleşen tıbbi gelişmeler arasında köprüler inşa etmesini sağlamaktır. Erken modern tıp, önceki çalışmaların ve deneyimlerin bir sonucudur ancak kendi içinde bir marjinalliği mevcuttur. Bu çalışmada bu marjinallikten ve Vessalius, Paracelsus, Harvey, vb. isimlerden bahsedilecek ve bu gibi isimlerin skolastik medikal doktrinlere karşı gerekirse hayatları pahasına da olsa nasıl başkaldırdıkları ve bunun sonucu olarak tıbba sağladıkları katkılarından bahsedilecektir. Bu başkaldırı ya da devrim denilebilecek nitelikte olan yeni buluş ve keşiflerin tıp tarihi açısından ve tıbbın gelişmesi açısından ne derece önemli olduğunun önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Çalışmada, tıbbın gelişimine doğrudan ya da dolaylı olarak nitelenebilecek gelişmelerin sınıflandırılmasının da önemi üzerinde durulacaktır. Ayrıca mikroskobun icadı ve bunun tıbba sağladığı katkılara değinilecektir. Çünkü mikroskop, bilim tarihinde tıbba hizmet eden en önemli araçlardan birisi olmuştur. Mikroskobun keşfi akabinde birçok yeni bilim doğmuştur. Viroloji, bakteriyoloji, seroloji ve mikrobiyoloji bunlardan bazılarıdır. Bu sebeplerden ötürü mikroskobun keşfi tıp tarihi açısından çok önemli bir yer arz etmektedir. Bu bağlamda bu çalışma belirli bir dönemde gerçekleşen tıbbi gelişmeleri ve bir sonraki tarihsel döneme olan yankılarını içerecektir.

Anahtar Kelimeler: Tıp Tarihi, Erken Modern Dönem, Aydınlanma Çağı, Mikroskop, İatrokimya.

* İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bilim ve Teknoloji Tarihi, Yüksek Lisans Programı.
İletişim: cirpan19@itu.edu.tr

Giriş

Erken modern tıbbının modern tıp üzerinde büyük etkileri vardır. İslam tıbbının da erken modernı ciddi şekilde etkilediği yadsınamaz bir gerçektir. Ancak bu çalışmada, İslam Tıbbı ve etkilerinden kısmen bahsedilecektir. Çoğunlukla Andreas Vesalius, Ambroise Paré, William Harvey, Paracelsus vb. gibi Erken Modern Avrupasının isimlerine ve bunların deneysel tıp ve kimyasal tıbba (iatrokimya) (Applebaum ve McMullin, 2008, s. 218) katkılarına odaklanacağım. Özellikle Paracelsus ve kimyasal tıbbını tartışacağım. Bu ana noktalara ek olarak, mikroskop ve tıbbi gelişmeler üzerindeki etkileri hakkında konuşacağım. Bu çalışmanın temel amacı, erken modern tıp ve aydınlanma tıbbı arasında köprüler kurmak ve özellikle bu tıbbi gelişmelerin günümüze etkilerini ele almaktır.

Aydınlanma Tıbbının Kapılarını Açan Anahtarlar

Modern teknoloji, bilim, tıp ve eğitim geçmişe çok şey borçludur. Aydınlanma Tıbbı bunlardan biridir. Aydınlanma Dönemi Tababetine atıfta bulunduğumuzda, bazı isimler ve bazı önemli olaylar hakkında konuşulmalıdır. Herman Boerhaave [1668-1738] ve klinik tıbbı, Ernst Stahl [1660-1734] ve filojiston teorisiyle vitalizm felsefesi (Applebaum ve McMullin, 2008, s. 956), Spallanzani [1729-1799] ve mikroskobik gözlemleri, Leeuwenhoek [1632-1723] ve mikroskobu, Giovanni Battisa Morgagni [1682-1771] ve otopsileri, R. Dutroche [1766-1847] ve hücre tipleri tanımı, Leopold Aunbrugger [1722-1809] ve perküsyonu (Bayat, 2016, s. 183) bunlardan bazılarıdır.

Bu olaylar Erken Modern Tıbbının sonuçlarıdır. Ama önce Newton [1643-1727] ve "Principia Mathematica'sı" hakkında konuşmalıyız. Çünkü Newton, doğal fenomenleri sebep ve sonuç ilişkilerine bağlayarak yasalaştırdı. Bu görüş, evrenin belirli yasalar tarafından yönetildiğini kanıtladı. Bu olay tıp dahil olmak üzere bilimin tüm alanındaki rasyonel düşünce biçiminin ve deneyselciliğin şeklini daha da netleştirmiş oldu (Bayat, 2016, s. 178). Lavosier de "Traite Elementaire de Chimie (Kimyanın Temelleri)" ile benzer bir etki yaptı ve kimyayı simyadan ayırdı. Lavosier kimya bilimini yalnızca bunu yaparak inşa etmedi, aynı zamanda Rönesans döneminden başlayarak ham ve işlenmemiş bilgiden bilimin inşası sürecinin temelini de attı (Bayat, 2016).

Tüm bu olaylar doğrudan tıpla ilgili olmayabilir, ancak tıbbın gelişiminde kilit bir rol oynadı: Aydınlanma Tıbbı ve ötesinin kapılarını açtı. Bunun nedeni, tüm bu olaylar Avrupa'yı rasyonel düşünce ve deneyselcilik konusunda uyandıran olağanüstü eylemlerdi. Doğa filozofları yepyeni bir bakış açısı elde ettiler ve bu yeni bulgular ışığında yeni sentezler yaparak birçok bilimi ve tıbbı yeniden yorumladılar.

Paracelsus Tıbbı ile Kepler Astronomisi Arasındaki Benzerlikler

Orta Çağ'da hüküm süren evren anlayışı dünya merkezliydi. Bu anlayışın "Ptolemik" ve "Antroposentrik" gibi birçok adı vardır. Bu durum daha öncesine dayansa da temelde Batlamyus'un düşüncesiydi ("BATLAMYUS - TDV İslâm Ansiklopedisi", t.y., s. 196). Bunu Aristocu (Applebaum ve McMullin, 2008, s. 202) görüş olarak da niteleyebiliriz, çünkü Batlamyus'un bu konudaki görüşleri Aristo ile paralellik taşıyordu. Bu görüş ortaçağ zamanlarına hükmediyordu ve Ortodoks skolastik düşüncesi tarafından destekleniyordu. Aynı zamanda Kilise için kutsal ve tartışılamazdı. Kepler'in güneş merkezli astronomi fikri Kilise için o dönemin en büyük tehditlerden birini oluşturmaktaydı. Aynı zamanda Kopernik evren modeli ve Galileo'nun Dünya'nın hareket etme biçimi ile ilgili görüşleri de aynı şekilde kilise için büyük tehditler içermekte idi. Kepler gezegenlerin hareketlerinin birinci ve ikinci yasalarını içeren gezegen teorisini anlattığı "Yeni Astronomi" kitabını yayınladı. Bu kitap sadece astronomi için değil, diğer disiplinler için de benzersiz bir çalışma olduğunu kanıtlamıştır (Applebaum ve McMullin, 2008, s. 84). Böylelikle güneş merkezli evren teorisi ve evrenin belirli yasalara göre işlediği fikri biraz daha güçlenmiş oldu.

Bu bağlamda Harvey'nin tıp anlayışı ve Kopernik'in güneş merkezli evrene bakışı Aristoteles otoritesine karşı kararlı bir duruştu; Harvey, bin beş yüz yıl boyunca hüküm süren Galenus'un kan dolaşımı teorisini yok etti. Bununla yetinmeyip, Aristocu "Spontaneous Generation" yani kendiliğinden üreme teorisini, hayvanların döllenmesinden sonraki ilk saatleri inceleyerek sarsmış oldu güvenilirliğinin insanlar tarafından sorgulanmasını sağladı (Bayat, 2016, s. 173).

Kepler'in astronomisi ve Harvey'nin tıbbı da aynı etkiyi yarattı. Bu etki kesinlikle otoriteye karşı durmak olarak tanımlanabilir. Kepler'in astronomisi ve Harvey'nin tıbbı aynı zamanda bilimsel araştırmanın önemini artırdı, tümevarımcı yaklaşımın potansiyelini muazzam bir biçimde açığa çıkardı, deneysel yöntemin araştırmadaki tek ve doğru yöntem olduğunu kanıtladı. Böylelikle tüm saydığımız bu isimler ve bu girşimler doğa felsefesini otoritenin elinden, skolastik düşüncenin klişeleşmiş görüşlerinden kurtarmış oldular.

Metodoloji

Çalışmamda niceliksel verileri dâhil etmeyeceğim. Niteliksel verilerle karşılaştırmalı çalışmayı yöntemlerinin esas almaktayım. Erken modern dönemde tıbbın gelişmelerini derledikten sonra, aydınlanma dönemi tıbbı üzerindeki etkilerini değerlendireceğim ve aralarındaki bağlantıları sosyal olarak inceleyeceğim. Daha sonra Aydınlanma Çağı ve onsekizinci yüzyıl hakkında kısaca konuşacağım. Ama çalışmam bu çağ üzerine yoğun olarak

odaklanmayacak. Bunun temel sebebi, modern tıp ve erken modern tıp arasında bir bağlantı kurmak istiyorsak, Aydınlanma Çağı hakkında konuşma zorunluluğumuzdur. On sekizinci yüzyıl, modern tıbbın temel taşlarının inşa edildiği bir dönem olarak adlandırılabilir. Öncesi ve sonrasından bahsetmeksizin erken modern tıbını tam olarak özümsememiz çok olanaklı değildir. İslam tıbbı veya onsekizinci yüzyıl tıp tarihine çalışmamın sınırlarını korumak adına yoğun şekilde odaklanmayacak olmama rağmen, erken modern tıbbı ve aydınlanma tıbbı arasında sağlam köprüler kurmak adına bunlardan kısaca bahsedilmeden de geçilmeyecektir.

Bayat'a göre, hiçbir enstrüman veya icat tıp ve biyolojinin geliştirilmesinde mikroskop kadar etkili olmamıştır. Mikroskobun icadı mikrobiyoloji, sitoloji, histoloji, parazitoloji gibi bilimlerin oluşumunun temellerini atmıştır (Bayat, 2016, s. 178). Mikroskobun icadında, Hollandalı Antonie Van Leeuwenhoek ve İngiliz Robert Hooke'un yanı sıra mikroskobu icat etmek için ilk denemeyi yapan Hollandalı Zacharias Janssen'den bahsedeceğim. Bir çift lens kullanarak bazı girişimlerde bulunan İtalyan doğa felsefecisi Galileo Galilei de buradaki yeri oldukça büyük bir yer arz etmektedir. Onaltıncı ve on yedinci yüzyılları kapsayan zaman zarfında tıp alanında sıkı çalışarak Galenus'un 1500 yıllık kan dolaşım teorisini ve Aristo'nun 2000 yıldır hüküm süren "kendiliğinden üreme" anlayışını reddetmek hiç de basit eylemler değildir. Harvey ve Paracelsus bunu yapmayı başarmıştır. Bu sebeplerden ötürü Harvey ve Paracelsus sosyal olarak ele alınacak ve yaptığı bu işler incelenecektir. Ayrıca bu çalışmaların ile Galileo ve Kepler'in yaptığı çalışmaların Aristocu evreni yok etmesi olayları arasındaki benzerlikler karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Galileo ve Harvey bu anlamda çok benzerler. Her ikisi de yazılı ve sözlü otoriteye karşı çıktılar, yüzlerce hatta binlerle ifade edilebilecek yıllık anlayışı yok ettiler ve böylece çağdaş deneysel bilim ve tıbba muazzam katkılarda bulundular. Aynı zamanda, Paracelsus'un iatrokimya çalışmaları, simyanın metalleri dönüştürmesinin çok farklı alanlarda kullanılmasına yol açtı. Çoğunlukla Paracelsus'a aittir diyebileceğimiz "İatrokimya" ya da kimyasal tıp terimi günümüz farmakolojisinin temelden etkilemiştir. İatrokimya'nın basitçe tanımı "insan metabolizması kimyasal bir organizasyondur ve metabolizmanın düzeni bozulursa, bu bozuklukları yine kimysal olan ilaçlarla tedavi edebilirsiniz" (Park ve Daston, 2008, s. 522). Bu bağlamda bu çalışmada İatrokimya ve Paracelsus'dan bahsedilecektir.

Erken Modernite Öncesi: İslam Tıbbı

Erken Modern Dönem Tıbbı ve Aydınlanma Tıbbı hakkında konuşacaksak, İslam Tıbbına da değinmeliyiz çünkü Avrupa Tıbbının İslam Tıbbından büyük ölçüde etkilendiğini söyleyebiliriz. Tıbbi çalışmaların ve tıp alanındaki bilgilerin büyük çoğunluğu İslam dünyasından Batı'ya geçmiştir. İbn-i Sina, İbni Nefs ve diğer Müslüman hekimlerin eserleri Arapça'dan Latince'ye çevrilmiştir. İslam âlimleri, Eski Yunan, Eski Mısır ve Mezopotamya'da mevcut olan

tıbbi bilgileri dikkatli bir şekilde tercüme ettiler ve bu tıbbi bilgileri özümsediler. Ayrıca tıp literatürüne kendi teorilerini, tespit ve tedavi yöntemlerini eklediler ve bu bilgileri çevrelerine yaydılar (Bakir, 2018, s. 102,103).

Bilimsel gelişmelerin bir kısmı on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda Bizanslı birçok öğrencinin eğitim gördüğü Tebriz'den batıya geçmiştir. Bizans öğrencilerinin bu uluslararası okullardan edindiği kitap ve yöntemler Tebriz'den İstanbul'a ve oradan İtalya ve Orta Avrupa'ya yayılmıştır. Aslında İslam gök bilimcilerin gezegenlerle ilgili birçok yeni teorisini içeren kaynaklar Kopernik'e bu şekilde ulaşmıştır. Çeviri çalışmaları 11. ve 12. yüzyıllarda başlamış ancak 13. yüzyılda yoğunlaşmıştır. Bu çeviri çalışmalarının başlangıcında iki isim ön plana çıkar; Tunuslu seyyah ve ilaç tüccarı Konstantinli Afrikanus [1010-1087] ve Endülüste Arapça eğitimi gören Kromenoalı Gerard [1114-1187]. Konstantinli Afrikanus yaklaşık 25 kitabı tercüme etti. Bunlar arasında bazı kitapları kendisine, bazılarını da Yunan otoritesine mal etti. Ayrıca Salerno Tıp Fakültesi›nin kurucusu olarak kabul edilir.

Tablo 1: Konstantinli Afrikanus'un Çevirileri (Bayat, 2016, s. 163).

Yazar	**Kitap**	**Latince Tercümesi**
Ali ibn Abbâs	*Kâmilu's-sınâati't-tıbbiye/ el-Melikî*	*Liber Regius / Realis*
Ali ibn Abbâs	*el-Melikî'nin cerrahi kısmı*	*Liber Pantegni / Pantechne*
Huneyn b. Ishâk	*Aşru Makâlâtin fi'l-Ayn*	*Liber Oculus*
Huneyn b. Ishâk	*el-Medhal fi't-Tıbb* (translation from Galenus)	*Techni Galeni*
Huneyn b. Ishâk	*el-Fusûl* (*Hippocrat Aphorisms* translation)	*De Omnibus quae in Externa cute Nascuntur*
Razi	*Kitâbu'l-Tağârib*	*Liber Experimentorum Rasis*
Ishak b. Suleyman el-Israilî	*el-Hameyyât ve el-Bevl*	*Liber Pantegni Isaac Israelite*

Kromenoalı Gerard, İslam dünyasının 92 kitabını tercüme etmiştir. İbn-,i Sina'nın "Kanun" u, Razi'nin "Ḥâvî" si ve Zahravi'nin "Tasrîf" i bunlardan bazılarıdır. O zamanlarda, atıf ve kaynakça kavramları Avrupa›da tam olarak gelişmemiştir. Sonuç olarak çevirmenler kitapların yazarı olarak kabul edilebilmiştir. İslam dünyası için de benzer bir durum söz konusu olsa da İslam coğrafyalarında hadis rivayet etmek gibi bir kültür olduğu için modern öncesi dönemden bahsetmemize rağmen atıfta bulunma ve kaynak gösterme hassasiyeti Avrupa'ya göre kısmen daha yüksek olmuştur.

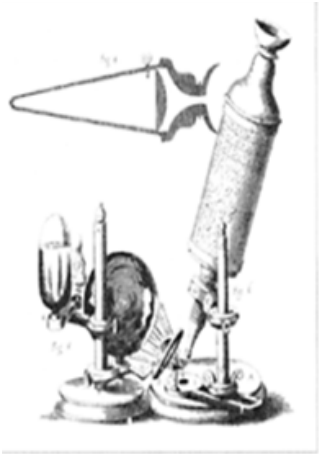
Bu tercümelerin bir sonucu olarak, skolastik ve statik Avrupa tıbbı gelişmeye başlamış hatta bir süre sonra İslam tıbbına ulaşmıştır. Dolayısıyla tüm bu yeni bilgilerin Avrupa'yı aydınlattığını söyleyebiliriz ve Avrupa'da tıp alanındaki gelişmelerin önünü açmıştır. Bologna ve Padua Üniversiteleri, Vesalius ve Harvey gibi hekimleri yetiştirmeye başlamuştır. Kısa bir süre içinde Avrupa'da tıp büyük ölçüde gelişti. Haçlı Seferleri sırasında Avrupalılar İslam coğrafyasındaki hastanelerle tanışmıştır, sonrasında Avrupa kendi hastanelerini kurarak tıpta önemli adımlar atmıştır (Bayat, 2016, s. 165,166).

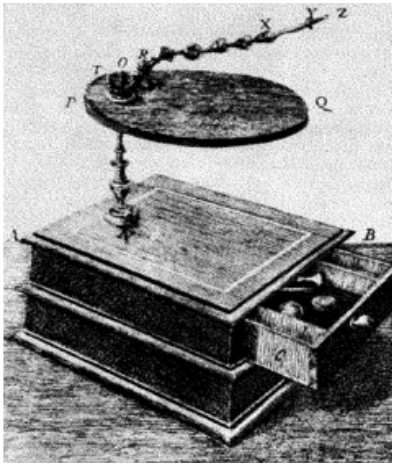
Özetle şunu söyleyebiliriz ki, Harvey, Paracelsus, Vesalius, Pare gibi isimler ve Erken Modern Tıbbından önce İstam Tıbbı vardı ve Avrupa tıpta referans noktası olarak İslam Tıbbını kabul etmiştir.

Mikroskobun Aydınlanma Dönemi'ne Etkisi ve Kendiliğinden Üreme Teorisinin Yok Oluşu

Giriş kısmında da bahsettiğimiz üzere mikroskop bilimin, özellikle tıbbın gelişmesinde üst düzey bir etkiye sahiptir. Bunun temel sebebi mikroskobun doğa felsefecilerine yepyeni bir dünyanın kapılarını açmış olmasıdır. Hollandalı gözlükçü Zacharias Janssen [1585-1632], birçok kaynağa göre mikroskopun mucidi (şans eseri) olarak kabul edilir.(Uzluk, 1958, s. 150) Antoni Van Leeuwenhoek, 16. yüzyılın sonlarına doğru daha gelişmiş bir mikroskop yapmış ve spermatozoa, çeşitli bitki türleri, farklı ağaç türleri, diş plakasındaki bakteriler, çizgili kas hücreleri vb. gözlemler yapmıştır. Yaşamı boyunca beş yüzün üzerinde mikroskop yaptığı bilinmektedir (Applebaum ve McMullin, 2008, s. 557). Ayrıca Leeuwenhoek, Malpighi'nin çalışmasını da genişletmiştir. İnsan ve sürüngenlerin eritrositlerinin şekil farklılıklarını ortaya keşfetmiştir. Özellikle bakterinin tanımlanması konusundaki çalışmalarıyla "Kendiliğinden Üreme" teorisinin çöküşünde en önemli isimlerden bir tanesidir (Uzluk, 1958, s. 151).

Mikroskop çalışmaları yapan bir diğer isim de İngiltere'den Robert Hooke [1635-1703] idi. Hooke, Şekil 1'de gördüğümüz masa üzerinde kullanılabilen mikroskobu icad etmiştir (Applebaum ve McMullin, 2008, s. 673). "Micrographia" adlı eserinde bir mantar kesiti incelerken ilk kez "hücre" kavramını kullanmış ve literatüre bu kavramı kazandırmıştır. Ayrıca mikroskonumda birçok bitki ve böcek incelemesi yaparak bunları yayınlamıştır (Uzluk, 1958, s. 151).





Şekil 1. Robert Hooke'un (Hooke ve Jo. Martyn and Ja. Allestry., 1665, s. 12) ve Spallanzani'nin Mikroskobu (Spallanzani & Castellani, 1978, s. 17).

Şekil 2. Leeuwenhoek'un 70x - 250x arası yakınlaştıran mikroskobu ("Molecular Expressions Microscopy Primer: Museum of Microscopy—The Leeuwenhoek Microscope", t.y.)

Öte yandan, mikroskop Erken Modern Tıp ve Aydınlanma Tıbbı arasındaki köprüleri ve bağlantıları gösteren en temel buluştur. Erken modern çağda mikroskobun kurulmasıyla, doktorlar aydınlanma üzerine bazı çalışmalarını tamamlayabilmişlerdir. Bunun en bilinen örneği Harvey ile başlar, Spallanzani ile devam eder, Pasteur [1822-95] ile son bulur. Bu "Kendiliğinden Üreme" teorisinin son buluşudur. Harvey gözlemleri ve çalışmalarıyla Galenus'un kendiliğinden üreme teorisinin yıkımını başlatmıştır, daha sonra Spallanzani mikropların havadan suya geldiğini ve kaynatılarak öldürülebileceklerinive kendiliğinden

üremediklerini kanıtlamıştır ("CATHOLIC ENCYCLOPEDIA: Lazzaro Spallanzani", erişim Aralık 2019, http://www.newadvent.org/cathen/14209a.html.). Bu gelişme çağdaşları tarafından kabul görmemiş ancak, Pasteur'e çalışmaları için esin kaynağı ve referans noktası teşkil etmiştir. Bundan sonra, Pasteur havadaki mantarları ve mikropları tespit etti ve böylelikle Galen'in kendiliğinden üreme teorisini tamamen yok etmiş oldu. Bu tartışma "omnia vivus ex ovo" (tüm canlılar yumurta ile ürer) düşüncesini o dönemin tıp dünyasında kabul gören tek ve geçerli açıklama kılmış oldu. Tüm bu çalışmalar ve gelişmeler, seroloji ve bakteriyoloji gibi bazı bilim dallarının kurulmasına ön ayak olmuştur (Bayat, 2016, s. 180).

Mikroskoptan bahsederken Marcello Malpighi [1628-1694] hakkında da konuşmamız gerekir. Malpighi mikroskobun mucitleri arasında yer almaz fakat onun mikroskopta yaptığı gözlemler bilimsel gelişmeler açısından paha biçilemez bir yer tutmaktadır. Onu misroskobik anatominin kurucusu olarak anabiliriz. Onun embriyoloji alanındaki çalışmaları (embriyo gelişiminin ilk saatlerindeki gelişim aşamalarını incelemesi), sinir sistemi, kan damarları vb. bu tarz çalışmaların ilklerini teşkil ediyordu. Bu çalışmalarını De formatione pulli in ovo (1672) ve De ovo incubato (1675) isimli kitaplarında yayınlamıştır. Onun çalışmaları Regnier de Graaf [1641–1673] ve Karl Ernst von Baer [1796–1876] gibi diğer mikroskobistlerin çalışmalarını aydınlatmıştır. Graaf'ın gözlemleri memelilerin cinsel üreme sistemleri üzerine olmuştur ve sperm kanalı ile yumurta folikülünü keşfetmiştir. Baer ayrıca 1827 yılında yumurta hücresini keşfetmiştir (Applebaum ve McMullin, 2008, s. 320,321). Malpighi etkisi yalnızca saydığımız bu olaylar ile sınırlı kalmamıştır. Malpighi ayrıca ciğerleri incelediği sırada kılcal damarları keşfederek Harvey'in kan dolaşım teorisinin eksik kalan kısımlarını da tamamlamıştır (Applebaum ve McMullin, 2008, s. 303). Özetle Malphigi ve Harvey Galen'in 1500 yıldır hüküm süren kan dolaşımı teorisini yıkmışlardır.

Erken Modern Dönemdeki Ortodoks Doktrinine Karşı Medikal Bir Başkaldırı

Bu başlıkta benzer isimler ve benzer olaylardan bahsedilecektir ancak bilimsel ve tıbbi gelişmeler daha sosyal bir perspektiften bakılarak irdelenecektir. Tıbbi başkaldırı dediğimizde aklımıza özellikle iki isim gelmelidir: Paracelsus [1493-1541] ve William Harvey [1578-1657]. Bu isimler Ortodoks skolastik düşüncesi ve birçok çağdaşının baskısı altında yaşadılar. O dönemde bir yenilik üretmeye çalışan herkes Kilise tarafından acımasızca ve canice öldürülmüş veya cezalandırılmıştır. Bu koşullar altında, devrimci bir insan olmak, çok fazla cesaret ve beceri gerektiren zor bir işti. Bir ismi inceliyor ve onun önemini vurgulamak istiyorsanız, onu sosyal bir bakış açısıyla araştırmanız ve içinde yaşadığı koşulları anlamalısınız. Harvey ve Paracelsus'u açıkça anlamak için Rönesans ve Bilim Devrimi Dönemi'ni göz önünde bulundurmalıyız. Bunu yapmak, araştırılan kişinin gerçek katkısını anlamamızı sağlayacaktır. Bu durum sosyal tarih olarak nitelenir ve Steven Shapin Bilim Devrimi kitabında bu gibi

durumları doğa felsefecilerinin yaşadığı durumları göz önüne alarak çok net ve anlaşılır şekilde okuyucusuna sunmuştur (Shapin, 1996).

Shapin'e göre bazı doğa felsefecileri (özellikle mekanistler) Galileo, Bacon ve Paracelsus vb. otorite kaynakları yerine doğanın kitabını okumayı seçmiştir (Shapin, 1996, s. 69) Bu yeni yaklaşım, o zamanlardaki insanların Ortodoks doktrini sorgulamaya başladığını göstermektedir. Orta Çağ'da Paracelsus "Galenus ve Hipokrat'ın ders kitaplarını onaylamak ve onları referans almak zorunda değiliz" düşüncesi ile yeni bir yaklaşım sergilemiş ve bunun yerine doğanın kitabını okumanın daha doğru olacağı yorumunu getirmiştir. Hatta daha ileri giderek doğanın kitabından başka bir kaynağa ihtiyacı olmadığını söylemiştir (Shapin, 1996, s. 69). Yaşadığı dönemin öğretim hayatında bir devrim yaparak derslerini Latince değil kendi anadili olan Almanca vermiştir. Ayrıca söylentilere göre Paracelsus ilk dersinde Hipokrat, Galen ve İbn-i Sina'ya ait kitapları yakmış ve bunu eskinin ölümü, yeninin doğuşu olarak niteleyip, bu kitaplardaki eski ve önemsiz bilgilerle bir işimiz olamaz, önemli olanları ise zaten doğanın kitabından okuyabiliriz şeklinde yorumlamıştır (Bayat, 2016, s. 172).

Anatomi alanındaki bir diğer başkaldırıyı da Andreas Vesalius [1514-64] gerçekleştirmiştir. Kariyerine Galen ekolünü benimseyerek başlamış, bu bağlamda Tabulae Anatomicae Sex (Six Anamotical Plates) isimli eserini vermiş, ancak daha sonra bu bilgilerin yanlış olduğunu ve aslında hayvan anatomisine ait bilgiler olduğunu fark etmiştir. Daha sonraVesalius'un anatomi hakkındaki görüşleri değişmiş ve yeni bir anatomi kitabı yazmıştır (Applebaum ve McMullin, 2008, s. 1033).

Vesalius daha sonra Padua ceza mahkemesi hâkimi aracılığıyla idam mahkûmlarının cesetlerini diseksiyon malzemesi olarak kullandı ve insan anatomisinde yeni şeyler gözlemlemeye başladı. Yargıç Vesalius'a kayda değer miktarda kadavra sağlamıştır ve O' da bu kadavraları kullanarak anatomi bilimine çok ciddi anlamda revizyonlar getirmiştir. Vesalius çalışmalarını ve ilustrasyonlarını resim sanatçısı arkadaşı Calcar'a resmettirdi ve 1543 yılında başyapıtı olan "De humani corporis fabrica" (İnsan Vücudunun Yapısı Üzerine) isimli eserini yayınladı (Applebaum ve McMullin, 2008, s. 1034). Vessalius'un "Fabrica" isimli eseri uzun süreler boyunca anatomi alanında en çok başvurulan kitap oldu. Ancak eseri Ortodoks Kilisesi'nin anlayışıyla çelişti. Kilise şöyle düşünüyordu; Havva, Âdem'in kaburgasından yaratıldığı için erkeklerin kaburgalarından bir tanesi eksikti (Bayat, 2016, s. 170). Vesalius, Galen'in hatalarını düzelttiğinde Engizisyon Mahkemesi tarafından ölüm cezasına çarptırılmıştır. Fakat Kral onu affetmiş ve Kudüs'e göndermiştir. Modern tıp ve anatomi Galenci ekolden kurtuldu ve burada en büyük paylardan bir tanesi Vesalius'a aittir diyebiliriz. Özetle Vesalius, modern tıp ve anatomi binasına ilk tuğlayı koymuştur.

Çalışmada Harvey'den birçok kez bahsedildi ancak Galenus'un kan dolaşımının tahrip edilmesine yaptığı katkılar, otoriteye karşı bir başkaldırı ve isyan teşkil etmiştir. Harvey, kan dolaşımı teorisini yirmi yıllık araştırmasının sonucu olarak ortaya koydu ve Galenus'un bin beş yüz yıl boyunca var olan kan dolaşımı teorisinin hatalarla dolu olduğunu kanıtlamıştır. Vesalius'un damarlardaki kapakçıkları keşfi ve Michael Servetus'un [1509-53] mikrosirkülasyonu tanımlaması, Harvey'in kan dolaşım teorisine önemli katkılar sağlamıştır. (Servetus'tan uzun zaman önce, Müslüman bilim adamı İbn-i Nefis küçük dolaşımı keşfetmiş ve kaydetmişti (Park ve Daston, 2008, s. 425). Servetus, Ortodoks Kilisesi'nin fikirlerine karşı çıktığı için kilise tarafından yakılmak suretiyle ölüme mahkûm edilmiştir (Bayat, 2016, s. 174).

Harvey'i diğer doktorlardan ayıran en temel ve en önemli fark nicel, morfolojik ve deneysel yöntemleri olmuştur. Revizyonist ve daha önce kullanılmayan yöntemleri kullanmış ve Galen tarzı tıbbı yok etmiştir. Bilimsel araştırmalara vurgu yapmış, önyargıları yok etmiş ve otoritenin gücünü sarsmıştır. Doğa felsefesi için deneysel yöntemin araştırmadaki tek güvenilir ve geçerli yöntem olduğunun kabul edilmesinde, Harvey'nin çalışmalarının çok büyük etkisi olmuştur (Bayat, 2016, s. 175).

Paracelsus ve Iatrokimya

Ortaçağ dönemleri ve bilimsel devrim karşıtlıklar içeren, hiçbir konuda tam bir netliğin olmadığı, karmakarışık dönemlerdir. Bu dönemde gizli güçlere inanan ve simya ile ilgilenen ancak bilime oldukça katkılar sağlamış, geniş görüşlü ve yenilikçi doğa felsefecileri görebiliriz. Örneğin, Newton bile simya ve metallerin dönüşümü ile yoğun şekilde ilgilenmiştir (Applebaum ve McMullin, 2008, s. 716). Sadece Newton değil Paracelsus'un da simya ile ilgilendiğine sahit olunmuştur. Paracelsus'un teorisiyle ortaçağ simyasını yönettiğini ve domine ettiğini söyleyebiliriz. Aristocu madde teorisi olan sülfür ve civa teorisine başka bir madde (tuz) eklemiştir. Ve tüm malzemelerin bu üç şeyden oluştuğunu söylemiştir (Evren üç taraflı olmalıdır, yani tripartit model) (Park ve Daston, 2008, s. 504) .

Bu teoriye göre Paracelsus, canlıların bu üç madde arasında kimyasal bir dengeye sahip olduğunu iddia etti. (Materia prima, tira prima). Paracelsus'a göre canlıların da madde gibi kimyasal bir bileşimi vardı. Paracelsus, vücutta anormal bir durum meydana geldiğinde bunun sebebi olarak bahsi geçen maddelerin vücuttaki dengelerin bozulmasını iddia etmiştir. Bu dengenin bozulması sonucu hastalıklar ortaya çıkar. Bu hastalıklar cıva, sülfür, arsenik, antimon, bakır sülfat gibi bazı mineraller tarafından iyileştirilebilir. Tıp tarihinde buna "iatrokimya" (kimyasal tıp veya kimyevi tıp) diyoruz (Bayat, 2016, s. 173). Tarihte ilk kez kimya ya da simya insan vücudunu tedavi etme amacıyla bu şekilde kullanılmaya başlanmıştır (Frederick Kyle Satterstrom, 2004, s. 14).

Paracelsus (Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim) İsviçreli bir doktorun oğluydu. İlk eğitimini, babasının öğretmen olduğu bir maden okulunda madencilik,

mineraloji ve doğa felsefesi konularında almıştır. Avrupa'daki çeşitli üniversitelerde okumuştur. Ama o ikonoklast ve anti-gelenekçi bir karaktere sahip olduğu için bu üniversitelerden aldığı eğitimi reddetmiştir. Ayrıca üniversitelerin hiçbir şey öğretmediğini söylemiştir. Galenus tıbbını reddetmiş ve açıkça otoriteye savaş ilan etmiştir. Bir ikonoklast olmanın gerekliliği nedeniyle, yetkililerin kendi madde ve tıp müfredatını öğrettiği ve yazdığı her şeyi reddetmiştir. Ayrıca İbn-i Sina'nın Kanun kitabını da yakması da o dönemin otoritesine açtığı savaşın kesin bir delili olmuştur (Frederick Kyle Satterstrom, 2004, s. 15).

Paracelsus'un tıp alanındaki yaprığı diğer katkılar şu şekilde sıralanabilir (Bayat, 2016, s. 174);

Sifilis hastalığını civa ile tedavi etmiştir (Sifilis tedavisinde kullanılan Salvarsan, bunun bir devamı olarak keşfedilmiştir).

Silikoz (bir madenci hastalığı) mineral buharının solunmasından kaynaklandığını keşfetmiştir.

Guatr hastalığı minerallerle ilintili olduğunu keşfetmiştir.

Tüp bebek fikrinin ilk savunucularından biri olmuştur

İatrokimya ile kimyasal tıp, kimyasal ilaç ve farmakolojinin kurucuları arasında yerini almıştır. Ayrıca ilaç için "doz" tanımını da ilk kez Paracelsus ifade etmiştir.

Konu iatrokimya olduğunda, Galenist ve Aristoteles otoritesine karşı duran Jan Baptista van Helmont'tan bahsetmemek haksızlık olur. İatrokimyanın bir diğer kurucusudur. Paracelsus, simyadan kimyaya geçişin ana figürü olabilir, ancak Paracelsus ekolünün destekçisi olan Van Helmont [1580-1644] bu konuda en az Paracelsus kadar büyük bir etki sahibidir. Helmont, Galenus'un tıbbı ve Aristotales'in doğa felsefesinin karşı tarafında yeni tıp müfredatının ana destekçisiydi. Bu otoritelere saldırmış ve Paracelsus'un madde teorisine karşı çıkmasına rağmen Paracelsus'un en bilinen takipçisi konumunda pozisyon almıştır. Tıp ve kimyaya deneysel yaklaşımı, Isaac Newton ve Robert Boyle gibi dünyayı değiştirecek bilim insanlarını etkilemiştir. Özetle, Helmont'un biyolojik ve kimyasal olayları erken moderniteye aktardığını söyleyebiliriz (Coudert, 2011, s. 174,175).

Sonuç ve Tartışma

Erken modern dönem başlarında tıp alanında birçok gelişme olmuştur. Bu gelişmelerin bazıları çok çarpıcı ve sansasyonel olmuştur. Bunlar o kadar etkili gelişmelerdi ki etkileri bugünün dünyasını dahi halen etkilemetedir. Bununla birlikte, erken modern dönemdeki değişiklikler etkilerini hemen göstermemiştir. Örneğin, Paracelsus'un tıpta yaptığı revizyonlar, döneme hüküm süren Aristocu evren anlayışını ve Galenci tıp anlayışını yok etmek için yeterli olmamıştır. Aslında, Paracelsus'un öneminin tam olarak üç yüz yıl sonra kabul edildiğini söyleyebiliriz (Bayat, 2016, s. 173).

Çalışmamın ana konusu olan erken modern tıbbın aydınlanma tıbbı üzerindeki etkileri hakkında konuşacak olursak, buradaki en büyük etkiyi mikroskobun yarattığını söyleyebiliriz: Spallanzani, Leeuwenhoek, Morgagni ve Malpighi'nin çalışmaları mikroskobun icadından doğrudan etkilenen çalışmalardır. Bu nedenle, birçok bilimsel ve tıbbi gelişmelere katkıda bulunan mikroskobun ve ilk mikroskopların gelişimini incelenmiştir. Tabii ki mikroskop sadece birkaç bilim insanını veya birkaç olayı etkilememiştir. Bazı olay ve isimler mikroskobun keşfinden doğrudan, bazıları ise dolaylı olarak etkilenmiştir. Yukarıda adı geçen isimler Aydınlanma çağındaki mikroskoptan etkilenenlerden sadece birkaçıdır. Öte yandan, erken modern tıbbı bazı olayları ve isimleri etkilemiş hatta tüm insanlığın dünya algısını değiştirmiştir. Değişimlerin bazıları bahsettiğimiz üzere doğrudan değil dolaylı olarak cereyan etmiştir. Çalışmamda bu ayrımları doğrudan ya da dolaylı olarak nitelememizi kolaylaştırmak amaçlanmıştır. Örneğin bazı değişimler ve revizyonlar Newton'un fikirlerini değiştirmiş, Newton'da bilimin seyrini değiştirmiştir. Alexander Pope'un meşhur beyitinin de dediği gibi:

> "Nature and Nature's laws lay hid in night:/ God said, Let Newton be! and all was light
>
> *(Doğa ve Doğa yasaları gecede saklandı: / Tanrı dedi ki, Newton olsun! ve hepsi aydınlandı!) "*(Coudert, 2011, s. xxvi)

Bu tür gelişmeler tıbbı, etkisini hafife alamayacağımız şekilde dolaylı olarak etkilemiştir.

Ayrıca araştırmamda skolastik otoritelere karşı duran medikal başkaldırılara da değindim, çünkü binlerce yıl boyunca hüküm süren bazı yanlış teorilerin yok edilmesi için bu başkaldırılar çok önemliydi. Kendiliğinden üreme ve kan dolaşımı teorileri bunlardan en önemlilerini teşkil etmektedir. Bunların yok edilmesi modern tıbbın gelişimi için büyük bir anlam ifade ediyordu, çünkü bunlar modern ve aydınlanma tıbbının ilerlemesinin önündeki büyük engellerdi. Modern tıbbın bu yüklerinden kurtulamadan ilerlemesi beklenemezdi. Daha sonra, farklı bilim dallarındaki gelişmeler arasındaki benzerlikleri inceleyerek erken modern dönemin bazı karakteristik özelliklerini ortaya çıkarmaya çalıştım. Erken modern dönemde, Bilim Devrimi'nin Avrupa için bir referans noktası olduğunu varsayarsak, o dönemin ortodoks anlayışının hızla devrildiğini görüyoruz (Coudert, 2011, s. 816). Bu gelişme, tıp da dâhil olmak üzere doğa felsefesinin birçok yönden yolunu açtıştır.

Avrupa tıbbı İslam tıbbından etkilense de kendisine ait bir marjinalliği vardır. Deneysel ve morfolojik çalışmalar, erken modern dönemde ampirik ve gözlemsel çalışmaların yerini almıştır. Tıp alanında yanlış bilinen birçok kült bilgi bu dönemde düzeltilmiştir. İnsan vücudunun ve iç organların görevleri bugünküne yakın bir şekilde tahmin edilmiş, mikroskobun icadından sonra kesin yargılara dönüşmüş, yine mikroskobun keşfinden sonra viroloji, bakteriyoloji, seroloji, mikrobiyoloji gibi birçok bilim dalının temelleri atılmıştır. Tüm bu gelişmeleri düşündüğümüzde Erken Modern Dönem Tıbbı'nın modern tıbba etkisi ve kendine has marjinalliği oldukça fazladır.

Örneğin Zehravi [936-1013] cerrahiyi bir tıp dalı olarak incelemiş ve cerrahi aletleri ve cerrahi makası keşfetmiştir. Sadece bu enstrümanları keşfetmemiş, aynı zamanda bu alet-lerin üretildiği ve çıkarıldığı madenlerin de üzerinde de durmuştur. Maden damarların özel-liklerini ve yerlerini tanımlamış ve kırık bir diz kapağı kemiğinin tedavisi için ilk ameliyatı gerçekleştirmiştir. Kısaca tıbba birçok yenilik kazandırmıştır ("ZEHRÂVÎ - TDV İslâm Ansiklo-pedisi", t.y.). Orta çağın en büyük cerrahlarından birisi Guy de Chauliac [1300-1368], Magna Chirurgia adlı eserinde Zehravi'ye 200'den fazla atıfta bulunmuştur (Bayat, 2016, s. 223). Am-roise Pare [1509-90] Zehravi'nin kayıp mirasını tekrar ortaya çıkarmış bir diğer önemli cerrah-tır. Yaşadığı dönemde cerrahlık müessesesini berberlerin elinden kurtaran bir isim olmuştur. Cerrahiye sütürü yeniden kazandırmış, ölüm sebebini anlamak için ilk otopsiyi yapmış, ko-terizasyon ve ampütasyona yeni ve modern teknikler kazandırmıştır (Bayat, 2016, s. 171).

Erken modern dönem tıbbı tüm bu sebeplerden ötürü çok önemlidir. Daha önce bah-settiğimiz marjinallik, erken modern tıbbının doğa felsefesi üzerindeki etkisi, yerinde say-mayıp sürekli aşama kaydetmesinden, otoritelere cesurca ve meydan okurcasına karşı çık-masından ayrıca geçmişin mirasını gelecek nesillere taşımasından kaynaklanmaktadır. Asla, statik ve değişmeyen bir yapısı olmaması ona bu özellikleri kazandırmıştır. Tabiki burada en önemli etken Erken Modern Dönemin tıp mirasını gelecek nesillere taşıyan marifetli ve cesur elleri olmasıdır.

KAYNAKÇA

Applebaum, W., McMullin, E. (2008). Encyclopedia of the scientific revolution from Copernicus to Newton. New York; London: Routledge.

Bakir, A. (2018). Geç Orta Çağ Avrupa'sında tıp ve tababet, 1 (1), 18.

Batlamyus - TDV İslâm Ansiklopedisi. (t.y.).(2019) tarihinde https://islamansiklopedisi.org.tr/batlamyus adresinden erişildi.

Bayat, A. H. (2016). Tıp tarihi. İstanbul: Merkezefendi Geleneksel Tıp Derneği.

Catholıc Encyclopedıa: Lazzaro Spallanzani. (t.y.). (2019) tarihinde http://www.newadvent.org/cathen/14209a.htm adresinden erişildi.

Coudert, A. P. (2011). Religion, magic, and science in early Modern Europe and America. Santa Bárbara, California.

Frederick Kyle Satterstrom. (2004). Alchemy and alchemical knowledge in Seventeenth Century New England.

Hooke, R., Martyn, J., Allestry, J. (1665). Micrographia, or, some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses with observations and inquiries thereupon. London : Royal Society.

Molecular Expressions Microscopy Primer: Museum of Microscopy—The Leeuwenhoek Microscope. (t.y.). 23 Aralık 2019 tarihinde https://micro.magnet.fsu.edu/primer/museum/leeuwenhoek.html adresinden erişildi.

Park, K., Daston, L. (2008). Early modern science. New York; London: Cambridge University Press.

Shapin, S. (1996). The scientific revolution. Chicago: The University of Chicago Press.

Spallanzani, L., & Castellani, C. (1978). Opere scelte di lazzaro spallanzani. Torino: UTET.

Uzluk, F. N. (1958). Genel tıp tarihi. Ankara: Güzel Istanbul Matbaası.

Zehrâvî - TDV İslâm Ansiklopedisi. (t.y.). 3 Ocak 2020 tarihinde https://islamansiklopedisi.org.tr/zehravi adresinden erişildi.

EDEBİYAT

Uçurumun Kıyısında İki Yalnız Kardeş: *Anayurt Oteli*'nin Zebercet'i ve Psycho'nun Norman Bates'i

Abdullah Turut*

Öz: 19. ve 20. yüzyıllarda meydana gelen teknik ve teknolojik gelişmeler ışığında neşvünema bulan sinema sanatı, diğer sanat dallarına nazaran oldukça yenidir. İlk ortaya çıktığı andan itibaren sinema; tiyatro, edebiyat, resim, müzik, mimari, heykel gibi kendisinden önce var olan birçok sanat dalıyla etkileşime girmiştir. Bunların arasında en çok edebiyat ve edebî eserlerden beslenen sinema, edebî eserlerin beyazperdeye uyarlanmasının yanında, anlatım biçimleri ve tekniklerinden de yararlanmıştır. Dünya ve Türk edebiyatında popülerliğini koruyan birçok roman, öykü, tiyatro beyazperdeye uyarlanmış ve sinema vesilesiyle daha geniş kitlelere hitap etme fırsatı bulmuştur. Günümüzde sinemanın edebiyattan faydalandığı kadar edebiyat da sinemadan beslenmektedir. Birçok yazara ilham kaynağı olan yönetmenler ve yapıtlarının izlerini, yazarların eserlerinde görmek mümkündür. Bu yazarlardan birisi de sinema hakkında geniş bilgiye sahip olduğunu bildiğimiz Yusuf Atılgan'dır. Yazar, Manisa'nın Hacırahmanlı beldesinde yaşadığı dönemde, belde sineması için gösterime girecek filmleri bizzat kendisi hazırlamıştır. Eserleri hacim olarak küçük olmasına rağmen, yoğun ve ayrıntılı bir üslûba sahip olan Atılgan'ın, *Anayurt Oteli* adlı romanı, 1987'de yönetmen Ömer Kavur tarafından beyaz perdeye aktarılmıştır. Bu çalışmada Yusuf Atılgan'ın romanı *Anayurt Oteli*'nin (1973) başkarakteri Zebercet ile Alfred Hitchock'un yönetmenliğini ve yapımcılığını yaptığı Psycho (1960) filminin başkarakteri Norman Bates arasındaki benzerlikler konu edilecektir. Robert Bloch'un *Psycho* (1939) adlı romanından A. Hitchock'un sinemaya uyarladığı Psycho (1960) filmi, ülkemizde 1965 yılında gösterime girmiştir. Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli* adlı kitabı ise 1973 yılında yayınlanmıştır. *Anayurt Oteli* romanı ve Psycho filminin başkarakterleri karşılaştırıldığında dikkate değer benzerlikler sunmaktadır. Biz bu çalışmada iki yapıtın başkarakterleri Zebercet ve Norman Bates'in, karşılaştırmalı bir yaklaşımla benzerlik ve farklılıklarını, Freudyen psikanaliz terimlerinden yararlanarak açıklamaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Sinema, Yusuf Atılgan, Anayurt Oteli, Alfred Hitchock, Psycho, Film, Roman.

* Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Programı.
İletişim: aturut91@gmail.com

Giriş

Bu yazıda Yusuf Atılgan'ın romanı Anayurt Oteli'nin (1973) başkarakteri Zebercet ile Alfred Hitchock'un yönetmenliğini ve yapımcılığını yaptığı Psycho (1960) filminin başkarakteri Norman Bates arasındaki benzerlikler konu edilecektir. Bilindiği gibi, Yusuf Atılgan Anayurt Oteli adlı romanı 1973 yılında yayımlanmıştır. Mezkûr yazarın, Pyscho filminden esinlenerek yapıtını var ettiğini ileri sürmeyeceğiz. Elimizde, başkarakterleri birbirine çok benzer bir talihi yaşayan, iki özgün kurgudan başka, Atılgan'ın Robert Bloch'un Pyscho (1939) adlı romanından ya da A. Hitchock'un sinemaya uyarladığı Pyscho (1960) filminden açıkça esinlendiğini ifade eden bir belge bulunmamaktadır. Ancak Anayurt Oteli ve Pyscho filminin başkarakterleri karşılaştırıldığında bize kayda değer benzerlikler sunmaktadır. Halil Şahan'ın, Yusuf Atılgan ile ilgili söylediklerinden yola çıkarak, Atılgan'ın yaşadığı dönemde sinema hakkında geniş bilgiye sahip olduğu, hatta Hacırahmanlı köyündeki sinemada gösterime girecek filmleri belirleyen kişi olması, sinema sanatına ve film bilgisine vâkıf olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

> Hacırahmanlı'da dikkatimizi çeken ikinci şey ise, sinema afişleriydi. Belediyenin işlettiği bir yazlık bir de kışlık sinema varmış. Kışlık sinemanın da yazlık sinemanın da kenttekilerden farkı yoktu. Sonradan, bu sinemalarda oynayacak filmlerin listesini Yusuf Abi'nin hazırladığını öğrenecektim (Fidan, 2014, 12).

Biz bu çalışmada iki yapıtın başkarakterleri Zebercet ve Norman Bates'i, karşılaştırmalı bir yaklaşımla benzerlik ve farklılıklarını, Freudyen psikanaliz terimlerinden yararlanarak açıklamaya çalışacağız.

Bilincin ve Bilinçaltının Mekânları: Ev, Otel ve Kasaba

Zebercet ve Norman Bates'in ortak bir kaderi paylaşmalarında, yaşadığı mekânlar ve kendilerinin tercihi olmayan bir mesleği yapmak zorunda kalmaları son derece mühimdir. Otel kâtipliği yapan Zebercet ve Norman, kendilerine devredilen oteli işletmekle yükümlüdür. Psycho filminin kahramanı Norman, üvey babasının yaptırdığı Bates oteli; Zebercet ise, otel kâtibi babası öldükten sonra Anayurt Oteli'nin tüm sorumluluğunu tek başına üstlenmek zorunda kalır. Bu uğurda onlara yardımcı olacak bir aile bireyi ya da yakın bir dosttan yoksundurlar. Norman, henüz beş yaşındayken öz babasını kaybetmiş ve annesinin yanında büyümüştür. Daha sonra annesinin bir başkasıyla birlikteliği ve onların ölümleri neticesiyle yalnız başına kalmıştır. Zebercet'in durumu da ondan farksız değildir. İlkokulu bitirdiği yıllarda annesini kaybetmiş, tahsiline devam etmeyerek otel işlerinde babasına yardımcı olmuştur. Askerden döndüğü zaman da babasını kaybeder ve bütün otelin sorumluluğu yalnız Zebercet'in üstüne kalır. İki karakterimizin hayatlarının başında yalnız kalmaları, ileride onların kişilikleri üzerinde derin izler bırakacaktır.

Yalnızlık duygusu sadece aile bireylerinden yoksun olmakla ortaya çıkmaz. Ailenin bir arada olduğu koruyucu "evin" sıcaklığından ve sosyal hayatın birlikte yaşandığı toplum, "kasaba"dan ayrı bir yaşam sürmeleri, onların hayata tutunmak adına ihtiyaç duyduğu dayanaklardan yoksun olduklarını gösterir. Babasız büyüyen Norman'ın annesi ile ilişkisi, anne-çocuk arasındaki bağın öteye taşınması, küçük bir çocuğun "normalliğini" ve gelecekteki maskülen cinsel ilişkiyi zedelemiştir (Karabiber, 2012). Zebercet ise annenin erken ölümü ile sevgiden mahrum kalır; yedi aylık doğması hasebiyle sabırsız olduğunun vurgulanarak başına kakmaları, doğum sendromunu tekrar hatırlatacak bir isim koymaları ve okul arkadaşları tarafından küçümsenmesi gibi durumlar tedricen yalnızlaşmasına neden olmuştur. Norman'ın durumunda aşırı sevgiden doğan bir bağlılık, Zebercet'te ise sevgiden mahrum kalma dolayısıyla ortaya çıkan sevgi açlığı söz konusudur.

Onların parçalanmış bir hayatı yaşamalarının temelinde parçalanmış bir ev vardır. İki karakterimizin de evleri parçalanmıştır. Birinde anne sevgisi, diğerinde baba şefkati yoktur; bu evler sürekli içinde barınılacak bir yurt değildir; parçalanmış, büyüsü bozulmuş mekânlardır. G. Bachelard, insan hayatındaki evin önemini vurgulamayan sözleri, karakterlerimizi dikkate alarak baktığımızda önem arz etmektedir.

> Geçmiş, bugün ve gelecek eve farklı dinamizmler kazandırır; çoğu zaman birbirinin içine giren, kimi zaman birbirine zıt düşen, kimi zamanda birbirini uyaran dinamizmler. Ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi. Ev insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir (Bachelard, 1996, 34-35).

Bu noktada Norman ve Zebercet'in parçalanmış evlerden, bir diğer parçalanmış mekân olan otele geçişleri de bu süreksizliğin devamını işaret etmektedir. İnsan, geçici bir mekân olan otel ile özdeşleşemez. Otel kısa duraksamaların mekânıdır; otel odalarında geçmiş ve gelecek değil, yaşanan an söz konusudur. Norman'ın babasını ve ardından annesini kaybetmesiyle yaşadığı sarsıntılar, onu evsizliğe mahkûm etmiştir. Ev-otel ikilemi bu bağlamda süreksizliği ifade eden mekânlar olarak ortaya çıkar. Anayurt Oteli'nde ise Zebercet'in yaşadığı "konak-otel" hiçbir zaman ev olamamıştır. Annesinin otelin konak olduğu yılları anlattığı anılar, Zebercet için bir anı olmaktan öte, kendisine ait olmayan, yaşanmamış kesitlerden ibarettir. O, oteli bir konak, diğer bir ifadeyle "ev" olarak görmemiştir. Bu bağlamda annesinin anlattığı hikâyelere tutunmaya çalışması, ailesindeki insanlarla özdeşleşme çabası, onun bir eve olan hasretini göstermektedir. Otelin isminin "anayurt" ismini alması gerek yazarın açıkça belirttiği "utançlı yurtseverlik coşkusunun etkisi"ni (Atılgan, 2011, 11) belirten bir ironi olmasının yanında, üstü kapalı bir ironiyle Zebercet'in sahip olmadığı bir yurdu, yaşadığı yurtsuzluğu da işaret etmektedir.

Freudyen terimlere göre otel bilinçaltının, kasaba ise bilincin karşılığıdır. Psycho filminde Bates Otel, yapılan yeni anayol ile kasabadan ayrıksı, sapa bir konuma düşmüştür. Bir nevi Norman ve otel, kasaba yani bilinç tarafından terk edilmiştir. Film boyunca ne Norman'ın kasabaya indiğini ne de otele Marion'dan başka bir müşterinin geldiğini görürüz. Norman ve kasabanın şerifi de yeni yolun açılmasıyla otele kasabadan neredeyse hiç kimsenin uğramadığını söylemektedir. Marion Crane, Phoenix'den kaçarken daha fazla araba süremeyeceğini anladığı yağmurlu bir gecede otelin yoluna sapmış ve orada konaklamaya mecbur kalmıştır.

Anayurt Oteli, tren istasyonunun yakınında, kasaba halkından çok trenle birlikte gelen yabancıların günübirlik kaldığı bir otel konumundadır. Zebercet de lüzumu olmadığı takdirde otelden dışarıya çıkmaz. Otelin ihtiyaçları ise ortalıkçı kadın aracılığıyla karşılanır.

> Otelden pek seyrek çıkardı. Şimdiki gibi olağanüstü bir durum olmazsa yılda ya da iki yılda terziye, altı ayda bir otelin paralarını İstanbul'a yerleşen Faruk Keçeci'ye göndermek için postaneye giderdi. Yılda bir otelin vergisini de yatırırdı ama bunun için ayrıca çıkmazdı; postaneye gittiği bir gün yatırırdı. Her çıkışında, özellikle hamama gittiğinde, o yokken otelde kötü bir şey olacakmış gibi tedirginlik duyardı (Atılgan, 2011, 21).

Zebercet de tıpkı Norman gibi kasabadan uzak durur. Bu ayrıksılık sadece ikisi tarafından değil, kasaba tarafından da desteklenir. Eskiden insanların kullandığı Bates Otel, yeni yolun yapılmasıyla, kasabanın bilinçaltına itilmiş, unutulmuştur. Anayurt Oteli'nin de otel levhasındaki okun ucu zamanla yıpranıp, aşağıya dönmüş, toprağı göstermektedir. Anlatıcı bu işaretin otelin yeraltında olduğu sanısını verdiğini söylemektedir. Berna Moran'ın değerlendirmesinde otel, katil ve maktulü için sessiz bir mezarlığa dönüşmektedir (Moran, 2012, 234). Okun ucunun yeraltını göstermesi, bilinç ve bilinçaltı bağlamında, otelin kasaba tarafından bilinçaltına gönderilmesinin bir simgesi olarak okumak mümkündür.

Tâlihsiz Oğullar: Oidipal Karmaşa

Klasik psikanalizin temeli, erkek çocuğun yaşadığı oidipal karmaşaya dayanır. Erkek çocuk annesine yakınlaşarak onu kendisi için arzu eder ve babasını bu yolda tek rakip gördüğünden dolayı onu ortadan kaldırmayı hedefler. Ancak bu sırada annesinin ve bazı diğer kişilerin penisi olmadığını fark eder. Bu yoksunluğun babanın bir cezası olduğu sonucuna inanmaya başlar. Bu esnada, annesini ve diğerlerini cezalandıran babanın kendisini de cezalandıracağını düşündüğü için (kastrasyon) babasına karşı gelemez. Daha sonra annesine olan ilgisini bastırmayı başaran çocuk, kendisini babasıyla özdeşleştirme temelinde bir savunma mekanizması geliştirir (Nas, 2012, 4).

Kısaca değindiğimiz oidipal karmaşanın etkisi, iki karakterimizin üzerinde temel kişilik bozukluklarından, sosyal yaşamlarına değin hayatlarında derin yaralar açmıştır. Bir diğer

ifadeyle, onları uçuruma sürükleyen bütün eylemlerinin temelinde, etkisinden kurtulamadıkları oidipal karmaşa yatmaktadır. Norman'ın bir çocuk olarak fallik dönemde yaşadığı karmaşa, babasını kaybetmesiyle başlar. Çocuğun kendisini özdeşleştireceği bir babadan yoksun olması, tam da bu dönemde annesine duyduğu aşırı ilgisini bastıramamasına yol açar; aşırı bağın erkek çocuk üzerindeki tahribi, maskülen ilişki ihtimalini yok etmesine değin genişler. Babasının ölümünden sonra annesiyle "dünyada başka kimse yokmuş gibi" yaşarlar. Annesi tanıştığı adamla vakit geçirmeye başlayınca, Norman'ın bilincine annesinin bu adam yüzünden kendisini terk ettiği düşüncesi yerleşir. Bu noktada Norman'ın annesi ile ilişkisi bir başka erkeğin dâhil olmasıyla sekteye uğramıştır. Norman, yaşadığı karmaşadan dolayı öz babasıyla özdeşleşemediği için babasının yerini almak isteyen kişiyi, anne ile arasındaki ilişkiyi engelleyecek yeni bir tehdit olarak algılar ve ikisini de öldürür. Daha sonraki yaşamında bu işlediği suç, kişilik bölünmelerinden yeni cinayetlere kadar katlanılmaz bir hale gelecektir.

Anayurt Oteli'nin Zebercet'i ise yaşadığı oidipal karmaşada annesine olan ilgisini bastırmış fakat kendisini babasıyla özdeşleştirme aşamasında sıkıntılar çekmiştir. Geliştirdiği savunma mekanizmalarının ona bir benlik kazandırmaktan öte kendi benliğini yok etmesine yol açtığını görüyoruz. İlkokulu bitirdiği yıllarda annesini kaybeden Zebercet, askerlik çağına kadar babasıyla büyümüştür. Bu süre zarfında Zebercet'in hayatında temel ilişkisi otel ve baba ile olmuştur. Babasıyla yaşadığı sürede her şey normal görünür ancak askerden dönüp, babasını kaybettikten sonra, Zebercet'in savunma mekanizmaları devreye girmeye başlar. Babası zamanında otelde (otuz yılda) sadece bir havlu çalınırken, Zebercet'in döneminde (on yılda) dokuz havlu ile iki çift terlik çalınmıştır.

> Oysa otelde hırsızlığın artışının nedenleri öfkeye kapılmadan düşünülebilir: a) Son yıllarda ülkede hırsızlar çoğalmış olabilir. b) Son yıllarda dürüstlük, namus gibi değer yargılarına her fırsatta başkaldırmaktan hoşlananlar çoğalmış olabilir. c) Babasının dış görünüşünde hırsızları yıldıran, korkutan bir hava olabilir. (Nedenlerin en çürüğü bu olsa gerek: Eskiden iki-üç ayda bir İzmir'den otelin hesabını almaya gelen Rüstem Bey, Zebercet on altı yaşındayken, daha bıyığı bile yokken, bir gelişinde saçlarını okşayıp 'Şıp demiş babasınınkinden düşmüş' dediydi.) (Atılgan, 2011, 17).

Babasına nazaran onun döneminde bu kadar çok havlunun kaybolması Zebercet'in yetersiz olduğuna; kişiliğinin tam olarak oluşmamış olmasına işaret etmektedir. Üstelik babası otelde havlu çalınması üzerine herkesi suçlamış, esip gürlemiştir. Zebercet'ten böyle bir tepki görmememiz de onun iktidarsızlığına işaret eder.

Benliği gelişmeyen Zebercet, babası olmaya çalışarak bu eksikliği gidermeye çalışır ancak bir türlü babasının yerine geçemez. O askerdeyken babası, otel kâtibi için en uygun odada kalmaktadır. Babası öldüğünde ise Zebercet'in tek başına otel kâtibi olmasına rağmen bu odaya geçmediğini, "kiralık kitaplar okuduğu, lise avlusunda beden eğitimi yapan

kızları düşünüp abaza çektiği eski odasında" (Atılgan, 2011, 11) kaldığını görüyoruz. Normal şartlarda otel kâtibi için biçilmiş kaftan olan bu odaya Zebercet'in geçmemesi, çocukluğunun geçtiği eski odada kalmaya devam etmesini Zebercet'in yaşadığı karmaşayı atlatamadığına bir işaret olarak okuyabiliriz. Baba otoritesini bir türlü yenemeyen Zebercet'in, otel dışındaki yaşamında yine babasının tam hâkimiyeti söz konusudur. Horoz dövüşü izlerken tanıştığı gence, babasının adını (Ahmet) kullanarak iletişim kurmaya çalışır. Parkta yanına oturan ihtiyar, ona mesleğini sorduğunda, bir zamanlar babasının mesleği olan nüfus memuru olduğunu söylemiştir. Bu davranışları sosyal ilişkilerinde kendiliği gelişmeyen Zebercet'in babasının rollerini kullanmaya çalıştığını gösterir. Babası onun için Freudyen tabir ile ego ideal'idir. Diğer bir ifadeyle çocuk, oidipal karmaşayı bastırmak için kendisini babasıyla özdeşleştirme çabası ve onun gibi olmaya çalışmasıdır.

Pekâlâ, Zebercet'i otelden dışarı çıkma cesaretini veren nedir? Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, Zebercet'in benliğinde yaptığı uyarıcı etki bir nebze olsun onu otelden dışarı çıkmaya, aynaya (benliğine) bakmaya itmiştir. Ancak benliği tam anlamıyla oluşmayan Zebercet'in davranışları da farklılık gösterir. Aynada kendisini fark eden Zebercet öncelikle kendisini özdeşleştirmeye çalıştığı ego idealden (babasından) kurtulmalıdır. Bu davranışın ilk adımı görünüşünü değiştirmek (bıyığını kesmek, saatten kurtulmak vb.) ve otelden dışarı çıkmak yani bilinçaltından bilince dönme çabasıdır. Kasabaya katılıp, eski kıyafetlerini yeni aldıklarıyla değiştirir, alışılagelmiş bıyığını da kestirmekle işe başlar. Bu noktada baba otoritesini simgeleyen babasından kalan Omega cep saati göze çarpar. Yeleğinin cebinden ayırmadığı saati, yeni aldığı pantolonunda saat cebi olmadığından otelde bırakır (Atılgan, 2011, 23). Bu yolla bir anlamda baba otoritesini bilinçaltına göndermiştir. Ancak Zebercet yukarıda üzerinde durduğumuz, sosyal hayatında da kendi olamamış, babasının silik bir kopyası gibi, onun mesleğini, adını "ödünç" kullanarak yaşadığı karmaşayı bastıramamıştır. Onu aynaya bakmasını sağlayan gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının da geri dönmeyeceğine kani olmasının ardından, intiharına kadar götürecek süreci başlatır; böylelikle bilinçten (kasabadan) bir daha geri dönmemek üzere bilinçaltına (otele) döner, sığınır.

Kişilik Bölünmesine Giden Yol: Alt Benlik, Benlik ve Üst Benlik

Evin katlarını bir sembol olarak ele aldığımızda, Freud'un tanımlamasına göre zihnin katmanlarını oluşturan id (alt benlik), ego (benlik), superego (üst benlik) ile evin bölümleri arasında bir ilişki kurabiliriz. Bilindiği gibi Freud'un bu tanımlamasında alt benlik, yasadışı isteklerin, bastırılmış hayvanî duyguların ve vahşiliğin çıkış noktasıdır. Temel kaynağı cinsellik ve açlık gibi duyguları bencil bir şekilde doyurmayı amaçlar. Benlik ise, alt benliğin bu aşırı isteklerini çeşitli savunma mekanizmalarıyla dengelemek ve törpülemek adına uğraşır. Onun amacı, kişisel güvenliğini sağlayıp alt benliği kontrol altında tutmaktır. Üst benlik ise,

kültürün ve otoritenin temsilcisidir. Daima alt benliğin isteklerine karşı onunla çatışmaya girer. Alt benliğin kural tanımaz bencilliğini terbiye etmeye, temel kurallara uygun hale getirmeye uğraşır. Bu mücadele arasında kişinin benliği, her iki unsuru da dengelemesi, sağlıklı bir yaşamın gerekliliğidir. Aksi takdirde kişilik bozuklukları ve psikolojik rahatsızlıklar baş gösterir. Bu bağlamda Norman ve Zebercet'in başına gelenlerin bir sebebi de benliklerinin bu sistemi dengede tutmakta zorlanmalarıdır.

Psycho filmindeki evi ele aldığımızda, otelin yanında hafif bir tepeye konuşlandırılmış, yaşanılan dünyaya ait değilmiş hissi veren, gotik bir mimari ile inşa edilmiş bir orta çağ evini andırmaktadır. Otelin normalliği karşısında evin anormalliği, seyirciyi anında kendisine çeker ve bir miktar gizemli ve müphem bir atmosfer oluşmasını sağlar. Norman'ın odası ve sorumlu olduğu zamanlarda otelde vakit geçirmesi bu mekânların benliğin kontrolü altında olduğunu gösterir. Bu yüzden oteli ve evin giriş katı olan birinci katı benlik olarak ele alacağız. Norman'ın odasını, Marion'ın kız kardeşi yaşlı kadınla konuşmak için eve girdiğinde görürüz. Bu odada Norman'ın oyuncakları hâlâ yerli yerinde durmaktadır. Yetişkin bir adamın odasından çok, küçük bir çocuğun odası izlenimini ediniriz. Ayrıca pikapta Beethoven'ın "Eroica" yani kahramanlık senfonisi yerleştirilmiş, muhtemelen annesi gözünde bir kahraman olan oğluna yatmadan önce bu senfoniyi dinletmektedir. Diğer bir ifadeyle o hâlâ annesinin küçük çocuğudur. Norman'ın odası benliğinin tam olarak oluşmadığını göstermektedir.

Annenin odasının olduğu evin üst katı ise üst benliği temsil eder. Yine Marion'ın kız kardeşi aracılığıyla annenin odasını keşfederiz. Bütün eşyalar temiz ve tertipli, sanki gizli bir kuralla belirlenmiş gibi yerli yerindedir. Elbise dolabındaki kadın elbiseleri, geniş ayna, tarak vb. odanın hâlihazırda bir kadın tarafından kullanıldığını işaret eden feminen eşyalardır. Seyirciler olarak annenin bu odada hâlâ yaşadığı hissine kapılırız. Oysa Norman annesini yıllar önce öldürmüş ve mezarlıktaki cesedini toprağın altından çıkararak tahnit işlemiyle bir mumyaya dönüştürmüştür. Fakat Norman için bu yaptıkları da yeterli olmaz. Çünkü anne hareketsizdir, oğluna ne yapması gerektiğini söyleyemez. Böylelikle Norman, bir yanda kendiliğini, diğer yandan ise annesini canlandırmaya çalışır. Kendi benliğinde, yaşamayan annesi için yeni bir yer açar; onu taklit etmeye başlayarak annesiyle tekrardan iletişime geçer. Ona hayatının yarısını bahşeder, bazen ikisi birden olup sohbet ederler. Bazen sadece anne olur; anne yanı baskın hale gelir. Bu zamanlarda Norman kendisi olamaz, patolojik olarak annesini kıskandığından onun da oğlunu kıskanacağını düşünür ve işlediği cinayetlerin nedeni ortaya çıkar. Norman'ın "annesi" haline gelmesine değin ilerleyen patolojik süreçte, kendisini annesinin bilincinden; üst katta oturan annesinin hayalinden, diğer bir ifadeyle üst benlikten kurtaramadığının kanıtıdır. Norman ile Marion'ın diyalogu sırasında Marion'ın, "Neden buradan gitmiyorsun? Sorusuna verdiği yanıt, Norman'ın bilincindeki annenin (üst

benlik) etkisini göstermektedir: "Bunu yapamam, ona kim bakacak? Tek başına kalır, ateş de söner, mezar gibi soğuk ve rutubetli olur. Eğer birini seviyorsanız, ona bunu yapamazsınız. Nefret etseniz bile."

Norman, otele gelen kızlardan bir şekilde etkilendiğinde kıskanç anne tarafı uyarılır ve kızı öldürmek için harekete geçer. Cinayeti işledikten sonra, Norman tarafı kendine geldiğinde annesini korumak için işlediği suçların üzerini örter. Norman'ın zihninde yaşam bulan annesi ile kendiliği daima bir çatışma içindedir. Onun durumunda üst benliğin simgesi baskın anne tarafı galip gelen ve kazanan taraf olur. Sonunda Norman, kendiliğinden en ufak bir emare dahi bırakmayarak bir çeşit intihar ile kendini yok etmiş ve tamamen annesine dönüşmüştür.

Evin görünmeyen bodrum katına eğildiğimizde Freud'un tanımlamasıyla burasının alt benliği temsil ettiğini görüyoruz. Karanlık, derin, çirkin ve müphem bir yapıdır bodrum. İnsanın dışa vuramadığı birtakım takıntıları ve karanlık yönleri işaret eder. Bachelard'a göre, bizi mahzene götüren merdivenleri daima ineriz; bitmek tükenmek bilmeyen bir iniştir bu (Bachelard, 1996, 53). Aynı zamanda bu iniş bize bilinçaltının derinliklerinde kalan karanlık yanlarını göstermektedir. Marion'ın kız kardeşi mahzene girdiğinde hep beraber bir korkuya kapılırız. Norman, kendisini sorgulamaya gelecekleri için annesinin cesedini bodrum katına saklamıştır. Bu bodruma saklama olayını Norman'ın üst benliğin etkisinden kimi zaman kurtulduğunu, onun aşırı isteklerini bilinçaltına yollayarak engellediğini çıkarabiliriz ancak bu yalnızca elzem zamanlarda gerçekleşmiştir. Ayrıca Norman'ın kendi kişiliğini korumaktan çok annesini, üst benliği koruduğunu gösterir. Bodrum, diğer çürümüş eşyalar ve cesetle birlikte aynı zamanda çürümüşlüğün bir ifadesidir. Çürümüş cesetle karşılaşan kız kardeşin çığlığını duyduğumuz sırada, annesinin kıyafetlerine bürünmüş Norman, kızı öldürmek için mahzene girer ancak Sam, tam vaktinde mahzene gelerek Norman'a engel olur. Bu yaşadığı son sarsıntıyı atlatamayan Norman ise kendiliğini tamamen kaybeder ve anne tarafının egemenliğine teslim olur.

Norman'ın gotik evine karşın, eski konaktan devşirilmiş Anayurt Oteli'nin katmanları farklılık gösterir. Zebercet'in alt benliğini tavan arası ve ortalıkçı kadının kaldığı oda simgelemektedir. Anayurt Oteli'nde ortalıkçı kadını en iyi tanımlayan ifade onun oldukça uykusuna düşkün olduğudur. Kadını evlendirdikleri bir adam, "Çok uyuyor bu" diye geri yollamıştır (Atılgan, 2011, 14). "Uyumak" eylemi aynı zamanda alt benlikte yatan bastırılmış duygu ve istekleri çağrıştırması bakımından önemlidir. Benliği oluşmuş bir birey için bu aşırılıklar alt benlikte uyur hale getirilmiştir. Ancak Zebercet gibi bir hastanın durumunda ortalıkçı kadın, uyur halde olması gerekenleri uyandıran bir uyarıcı olur.

> Diz çöküp eğilmiş, kalçaları, kıçı uzun donuna gelmiş, kabarık; silerken, dizleri üstünde gerilerken ağır ağır kıpırdıyor, inip kalkıyor. Başını gazeteye çevirdi. Ama o günden sonra gündüzleri ortalıkta dolaşan, geceleri bitişik odada yatan genç bir dişiydi artık kadın (Atılgan, 2011, 15).

Ortalıkçı kadın, Zebercet'in yıllarca -askerlikten beri- uzak kaldığı cinselliği onda yeniden canlandırır. Fakat bu iki taraflı bir birliktelik değil, yalnızca Zebercet'in alt benliğindeki cinsel isteğin gün yüzüne çıkmasıdır. Bu dürtülerin etkisiyle Zebercet, kadına uykusunda sahip olur. Bunu bir cinsellikten öte bir tecavüz olarak değerlendirmek gerekir. Alt benliğin Zebercet'e dayattığı aşırılığın dışa vurulmuş halidir. Daha sonraysa Zebercet'in birçok defa kadına zorla sahip olduğunu ve sonunda da kadını boğarak öldürdüğüne şahit oluyoruz. Bütün bunların temelinde onun, benliğinin tam olarak olgunlaşmaması yatar; alt benliğini kontrol altına alamaması telafi edilemez suçları işlemesine neden olmuştur.

Benlik katmanı olarak otelin giriş katı, bir numaralı oda ve "Zebercet Efendi'nin kürsüsü" diye bilinen otel kâtibinin müşterileri karşıladığı yeri değerlendireceğiz. Otel kâtibi için en uygun odaya geçmeyip, çocukluğunun geçtiği eski odasında kalması, oidipal karmaşa bağlamında değerlendirilmiştir. Bu noktadan hareketle, otel kâtibi olarak bir kimliğe sahip olan Zebercet'in üst benlik ile yaşadığı çatışmayı, bu iki katman (benlik-üst benlik) üzerinden yapmak isabetli olacaktır.

Psycho filminde Norman benliğiyle, üst benliği olan annesinin hayali ile çatışma halindeydi. Zebercet ise gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının ayrılmasının hemen ardından otele yerleşen, emekli subay olduğunu söyleyen adamla bir çatışma halindedir (Nas, 2012, 4). İlk çatışma, emekli subayın, Zebercet'in hoşlandığı kadının bıraktığı odayı istemesiyle başlar. Daha önce de söylediğimiz gibi babası bu odayı olur olmaz kişilere vermemesini söylemiştir. Babasını örnek alarak onun izinden giden Zebercet, kadının geri geleceğini söyleyerek bir numaralı odayı adama vermez. Onun yerine ikinci kattaki iki numaralı odayı verir. Böylelikle otelin ikinci katı, özelde emekli subay olduğunu söyleyen adamın kaldığı iki numaralı oda üst benliği temsil eder. Adamın neredeyse bütün günü, Zebercet'in karşısındaki koltukta gazete ve kitap okuyarak geçmektedir. Daha önceden böyle bir çatışmaya girmeyen Zebercet'i adamın varlığı tedirgin etmiş, alışkanlıklarını ve hareketlerini bir anlamda kısıtlamıştır.

> Adamın öğleden sonları, geceleri salonda oturuşu Zebercet'i tedirgin ediyor, yalnızlığının rahatlıklarına, sözgelimi eskiden olduğu gibi arada kalkıp salonda dolaşmasına, seyrek de olsa gerektikçe burnunu karıştırmasına, hafifçe bir yanına eğilerek yüksek sesle osurmasına, ya da oturmaktan kıçı terlemeye başlayınca doğrulup iki eliyle kalçalarının üstünden pantolonunu sallayarak kıçını havalandırmasına engel oluyordu. Demin ayakkabılarını çıkarıp giyerken ses çıkarmamaya çalışmış, öksürüğünü yutkunarak güçlükle bastırmıştı (Atılgan, 2011, 23-24).

Emekli subay olduğunu söyleyen adamın varlığının yanında Zebercet ile konuşmaları, karşılaşmaları ile Zebercet üzerindeki denetimi, üst benliğin kuralcı otoritesini hatırlatır. Yalnızca otelde değil kasabada da bu denetimin etkisi altındadır. Otelden çok nadir çıkan Zebercet ile yolda karşılaşmış ve nereye gittiğini sormuştur. Zebercet otelin kapısından gi-

rer girmez onunla göz göze gelir (Atılgan, 2011, 23). Üst benliğin hâkimiyeti hemen her yerdedir ve onun varlığı Zebercet'i tedirgin etmeye yetmektedir. Bu tedirginliği adamın eski bir subay oluşuyla ilişkilendirir. Kendi askerlik anıları aklına gelir, orada da yüzbaşının emir erliğini yapmış, tıpkı ortalıkçı kadın gibi, yüzbaşının bütün işlerinde kendisinden ne isteniliyorsa onu yapmak zorunda kalmıştır. Askerde de yüzbaşı üst benliğin temsilcisi olmuştur. Emekli subay olduğunu söyleyen adamın sigara yakması üzerine Zebercet de bir tane yakar. Elinden geldiğince kendisini kontrol altında tutmaya çalışır; bir güçsüzlük ifadesi olarak gördüğünden öksürmemek için yutkunur. Ancak üst benliği simgeleyen adam yatmaya gittiğinde benliğin mekânları olan giriş katı ve salon, yani Zebercet'in benliği, tekrar eskisi gibi ortada serbestçe hareket etme imkânına kavuşur. Bu sıralarda sıkça bir numaralı odayı da ziyaret eder. Zebercet'in doğduğu bu oda tam anlamıyla onun alt benlik ve benliğin birbirinden bütünüyle ayrışamadığı Zebercet'in durumunu göstermesi bakımından önemlidir. Zebercet bir gün yine bir numaralı odada gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kullandığı bardağı öpmeye çalışırken üst katta yatan adam gürültüyle düşer. Gayri ihtiyâri bir korkuyla irkilen Zebercet, elinde tuttuğu çay bardağını yere düşürür ve bardak kırılır. Anlatıcı bu ürpermeyi "Gözleri açıktı, kılları diken dikendi" (Atılgan, 2011, 37) cümlesiyle aktarır. Bardağı kadının dudaklarının değdiği yerden öpme anı Zebercet'in kadınla arzuladığı cinsel bir birlikteliktir ancak üst benliğin etkisiyle bardak kırılmış ve Zebercet'in isteği engellenmiştir. Zebercet artık odanın bozulduğunu ve kadının asla geri gelmeyeceğini düşünür, ışığı kapatarak odadan ayrılır.

Adamın ayrıldığı günden bir önceki gece, odasını dinlemiştir. Kapıyı çalmayı düşünür ancak tam çalacağı sırada içeriden gelen öksürük sesini duyunca kapıdan uzaklaşır. Zebercet bir türlü üst benliğin kurallarına karşı kendi benliğini ortaya koyamaz, kabuğuna çekilir. Ertesi gün adamın otelden ayrılmasıyla Zebercet kendiliğinin mekânlarında yeniden tek başına kalır. Kendisini gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının geri döneceğini düşünmeye başlayarak olası karşılaşmaya hazırlar. İçinde doğulmuş, yaşanmış ve ölünmüş eski otel hazır hale getirilir. Ancak kadın bugün de gelmemiş, onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Bunun üzerine Zebercet, her zamanki yerinden ayrılıp, salonda emekli subay olduğunu söyleyen adamın oturduğu koltuğa oturur. Diğer bir ifadeyle kendisini üst benliğin yerine koyar ve bütün dizginleri eline alır. Otele gelen bütün müşterileri geri çevirir. Bundan sonra kimseyi otele almaz. Daha önceden otelde kalan insanların isimlerini aynıyla yeni deftere aktarır. Uzun süren bekleyişe rağmen kadın yine gelmemiştir. Gece yarısına doğru oturduğu koltuktan kalkarak bir numaralı odaya girer. Yukarıda dile getirdiğimiz gibi bu oda, alt benliği ve benliğinin henüz ayrışmadığı Zebercet'in kişiliğinin bir ifadesidir. Doğduğu yatağa uzanarak, yastığa sarılır, öpüp koklar. Yastık ile bir kadınla konuşurmuş gibi konuşarak "gelmeseydin ölürdüm" diye itiraf eder. Kadının sesine benzetmeye çalıştığı sesiyle, "ooh, bırakma sakın; memelerimi ısır" diye kadının sesinin taklidini yapar. Bu sözler aslında Zebercet'e ait

değildir. Daha önce konakta yaşayan Kadriye Kalfa ile bir beslemenin arasında geçen gizli bir ilişkiyi annesinin bir konuşmasında duymuştur. Kalfa beslemeye memelerimi ısır demektedir. Diğer ifadeyi de gizlice odalarını dinlediği öğretmen çiftten işitmiştir. Dolayısıyla Zebercet'in bu sözlerinde bilinçli bir seçim yoktur. Daima başka insanlardan ödünçlediği davranış biçimleriyle hareket etmeye çalışmaktadır. Bu yüzden de kişiliği bölünmelere uğramış, parçalanmıştır. Bunun temelinde ise üst benliği bir türlü yenememesi yatmaktadır. İlk önce babası, ardından askerde yüzbaşı, daha sonra da emekli subay olduğunu söyleyen adama karşı kendiliğini koruyamamış, onları bastırıp kendisi olamamıştır.

Şiddetli Arzular: Dikizleme, Tecavüz ve Cinayet

Dikizleme

Norman ve Zebercet'in dikkatimizi çeken bir diğer ortak noktaları, başkalarını dikizleme ya da röntgenleme alışkanlıklarıdır. Ahlâkî bir davranış olmamasına rağmen, başkalarına fark ettirmeden onları gözetleme isteğinin gerçekleştirilmesine üst benlik, ahlâkî kurallar engel olmaktadır. Üst benliğin etkisiyle bu arzular bilinçaltına yollanır. Alt benlik-benlik-üst benlik mekanizması doğru düzgün gelişmeyen Norman ve Zebercet, alt benliğin baskın dürtülerinin etkisiyle, başkalarını dikizlemekten geri durmazlar.

Norman'ın durumunda, otelin odasını gözetlemeye yarayan, gizli bir gözetleme deliği (peephole) bulunur. Bu mekanizmanın hâlihazırda var olması, rastgele bir delik olmadığını, Norman'ın daha önce de otelde kalan insanları gözetlediğine dair bir işarettir. Dolayısıyla bu delik Marion'ı gözetlemek için açılmamış, Norman başından beri otelde kalan insanları gözetlemeyi bir alışkanlık haline getirmiştir. Dikiz deliğini gizleyen "Susanna ve Yaşlı Adamlar" tablosu (Bayazit, 2012) ise Norman'ın yaptığı işi işaret etmesi bakımından belirleyici bir figür olarak dikkati çeker. Zebercet'in Norman'ın kullandığına benzer bir gözetleme deliği yoktur. O genellikle otelin dış kapısını kilitledikten sonra üst kattaki odaların kapılarına yanaşır ve bastıramadığı gözetleme isteğiyle anahtar deliklerine eğilir ya da kapıya yaslanarak içeriyi dinler. Bir gece altı numarada kalan öğretmen çiftin sevişmelerini gizlice dinlemiş, kadının, "Evet, sabaha… oh, bırakma, hiç bırakma beni… ohh… nasıl seninim" sözlerini duymakla kalmamış, ödünçlemiştir de (Atılgan, 2011, 27). Daha sonra genç bir sarışın oğlanla gelen adamın odasını (Atılgan, 2011, 33) ve emekli subay olduğunu söyleyen adamın odasını dinlemiştir (Atılgan, 2011, 39). Görüldüğü gibi dikizlemek ve gizlice dinlemek Zebercet için tıpkı Norman gibi alışkanlık haline gelmiş bir davranıştır. Her iki karakter de yaptığından pişmanlık duymaz çünkü onların alt benlik-benlik-üst benlik mekanizması düzenli bir şekilde çalışmamaktadır. Dolayısıyla yapıp ettiklerini doğru düzgün akıl süzgecinden geçiremezler. Dikizlemenin hemen ardından cinayet işlemeleri

ve kendi canlarına kıymaları dikizleme eyleminin, onları uçuruma götüren bir adım olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Cinayet ve Tecavüz

İki karakterimizi yüzeysel bir okumaya tabi tuttuğumuzda Norman'ın oteline sığınan Marion'u şizoid kişiliğinin de etkisiyle cinayeti işlediğine, dolayısıyla bunun katışıksız bir cinayet olduğu fikrine sahip oluyoruz. Zebercet'in durumunda ise yine cinayet işlenmekle birlikte, bu katlin hemen öncesinde bir tecavüz ile karşı karşıyayız. Bu konuda Psycho filmindeki cinayet sahnesinin birtakım sembol ve işaretlerini çözümlemeye uğraşarak, aynı zamanda bu cinayet eyleminde, sembolik bir tecavüzün de mündemiç olduğunu açıklamaya çalışacağız.

> Sinema sanatının bütün inceliklerini ustalıkla kullanan A. Hitchock'un, cinayet sahnesi üzerinde dikkatle durduğu ehlince malumdur. Bizim bu sahnede dikkat edeceğimiz, fallik bir obje olarak erkeğin cinsel organını çağrıştıran bıçaktır. Diğer yandan mahrem bir hane olarak kullanılan banyonun saldırıya uğraması da bu görüşü destekler niteliktedir.
>
> Cinayet en bilindik fallik obje bıçak ile gerçekleşir. Bu sembolik bir tecavüzdür. Bu arada banyonun deliği, duş başlığı, tuvalet deliği ve saat yönünün tersine akan su "circle" imgesi fallik objenin vajinal bir karşılığıdır (Bayazit, 2012).

Objelerin ve mekânın dışında, kameranın çok farklı yerlerde konumlanarak değişik açılardan seyirciye kesitler sunması bu bakımdan değerlidir. Bu bağlamda Hakan Bilge, "Bir Semptom Olarak Psycho ve Norman Bates" adlı yazısında, cinayetin sembolik bir tecavüz olduğunu ifade eder.

> Bu vizyon, sembolik bir tecavüz gerçeğini somutlaştırmaktadır. Üst üste ve hızla birbirini izleyen sekanslar, salt bıçak darbelerinin hızına ayarlanmış değildir; bilakis omuz hizası çekimleri, duş kabininin tepesinden yapılan çekimler, yer hizasına ayarlanmış kamera; şoka uğratmak için de düzenlenmemiştir. Olabildiğince farklı çekim, olabildiğince farklı cinsel pozisyonları düşündürtmektedir. Bernard Herrman'ın çığlığı andıran notaları da bu uzun cinayet sahnesinin biçemsel kurgulanması ile paralel bir tema düzenlenmesine haizdir (Bilge, 2012).

Pekâlâ, tecavüz ve cinayet ediminin ortaya çıkmasına neden olan unsurlar nelerdir? Her iki karakteri de göz önünde bulundurarak, üç ana neden olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki kişilik bozukluğu, yani patolojik bir durumdur. Norman ve Zebercet kişilikleri parçalanmış hastalardır. Yaşadıkları travmalardan ötürü doğru düzgün bir kimliğe kavuşamamışlardır. Norman'ın şizoid bozukluğu annesinin hayali ile olan çatışmasından ileri gelir. Zebercet'in ise babasının otoritesini bir türlü yenemeyişi ve kendi olamamasından kaynaklanır. Bu nedenlerin ikincisi, alt benliğin dürtüsüyle aşırı cinsel isteklerini doyurmaktır. Norman'ın oteline sığınan Marion ile Anayurt Oteli'ndeki ortalıkçı kadının temel işlevi

cinsel uyarıcı olmalarıdır. Norman'ın Marion'dan hoşlanması üzerine anne tarafı bu birlikteliği engellemek için harekete geçer. Bu cinayeti aynı zamanda bir tecavüz olarak okuduğumuzda, Norman'ın parçalanmış kimliğindeki iki kişiliğinde tatmin olması söz konusudur. Anne tarafı kıskançlığını gidermiş ve oğlunu koruma altında tutmuştur. Norman tarafı ise cinsel arzularını başka bir şekilde –şiddet yoluyla- tatmin etmiş, gidermiştir. Zebercet ile ortalıkçı kadının ilişkisi ise daima tek taraflıdır. Zebercet kendisini ortaya koymak için alt benliği ile savaşmakta; en vahşî, olmadık fantezilerini kadının üzerinde denemektedir. Son olarak hem Norman hem de Zebercet'in onulmaz birer "yalnız" olmaları etkili olmuştur. Norman'ın annesi ve onun arkadaşını öldürmesinden sonra evde ve otelde yalnız kalmış, yeni anayolun yapılmasıyla da kasabadan ayrılan otel unutuluşa terk edilmiştir. Artık kasabadan kimse otele uğramamakta, sadece yolunu kaybeden yabancı müşteriler nadir de olsa otelde kalmaktadır.

Berna Moran, Zebercet karakterinden bahsederken birtakım evrelerden bahseder. Bunlardan biri de yalnızlıktır (Moran, 2012, 218). Yalnızlık evresi Zebercet'te cinsellik alanında yoğunlaşmıştır. Mekân olarak otelin bir geçmişe bağlanmasının zorluğu, Zebercet'in iç konuşmalarında sürekli geçmişi, akrabalarını, otelin konak olduğu, yani bir "ev" olduğu zamanları hatırlaması istem dışı bir hatırlama değil, aksine aranılan, özlem duyulan bir ortama yöneliktir. Bir anlamda yalnızlığını bu hatıralar aracılığıyla gidermeye çalışır. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın onun için bir kurtuluş umudu (Moran, 2012: 218) olsa da kadının geri dönmeyişi yerini hayal kırıklığına bırakmıştır.

Kişilik Bölünmesi: Fetişizm ve Şizofreni

"Annemi göndermek mi? Ama o zararsız, o buradaki doldurulmuş kuşlar kadar zararsız!"

Norman Bates

Çocukluk ve ergenlik döneminde başladığı söylenen fetişizm, cansız nesnelere olan aşırı düşkünlüktür. Fetiş objesi, hasta üzerinde cinsel açıdan bir uyarı işlevi görür. Hasta, aşırı bir tutkuyla objeye bağlanır, onunla özdeşleşmeye çalışır ve onsuz bir şey yapamaz hale gelir. Fetişist için bu nesneler hayatı yaşanmaz kılacak seviyede ön plandadır. Fetişistin sakladığı obje bir zaman sonra onun ifade ettiği nesne yerine geçebilir; sevilen ve ihtiyaç duyulan "uzaktaki kişi"nin yerini fetiş nesnesi alır. Norman Bates'in durumunda annesinin cesedi bir fetiş objesi haline gelmiştir. İşlediği cinayetten dolayı kendisine bir türlü inanamayan Norman, cinsel fetişizm yoluyla bu hatasını gidermeye çalışır. Bu yolla annesinin cesedini tahnit ederek bir mumyaya dönüştürmüş, mümkün mertebe onun deforme olmasının önüne geçmiştir. Çok sevdiği annesini öldürmüş olmaktan pişmanlık duyan Norman, böylelikle onun cesedini fetiş nesnesi haline getirerek bir anlamda yeniden hayata döndürmüştür. Ancak cesedin hareketsiz ve sessiz olmasına dayanamaz; bu eksik

yönlerini ise bizatihi Norman, annesinin taklidini yapmaya başlayarak gidermeye çalışır. Onun gibi giyinir, peruk takar, sesini, yürüyüşünü, hareketlerini taklit eder. Hatta evde yalnız kaldığında her ikisi-hem annesi hem kendisi-birden olup kendi kendisiyle tartışır. Nihayetinde fetişist Norman, annesinin cesedine aşırı bağlılığı yüzünden kişiliği bölünmüş, şizoid kişilik bozukluğuna neden olmuştur.

Zebercet'in de Norman'dan farksız olduğunu söylemek yanlış olmaz. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının oteli terk etmesiyle Zebercet'te Norman'ın annesini öldürmesinden sonra yaşadığı pişmanlık ve yalnızlık hissini yaşar. Zebercet'in fetiş nesnesi genel anlamda bir numaralı odaya, özel olarak da odada kalan kadının kullandığı eşyalara ve unuttuğu havlusuna dayalıdır. Kadının ayrılmasıyla Zebercet'in düşünceleri, gittiği yerden ne zaman döneceği üzerine kuruludur. Ona göre kadın geri gelecektir, dolayısıyla geride bıraktığı bir numaralı oda, kadın gelinceye kadar kimseye verilmeyecek, hatta mümkün mertebe muhafaza edilmesi gerekecektir. Ayrıca bir numaralı oda Zebercet ve babası için de özel bir odadır. Babası ölmeden önce, otelde böyle bir odanın olması gerektiğini ve olur olmaz kişilere verilmemesini tembihlemiştir (Atılgan, 2011, 9). Gerek babasının vasiyeti gerekse cinsel bir ilgi duyduğu gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına bu odayı bahşetmesi, odaya verdiği önemi göstermektedir. Zebercet'in bilinçaltında odanın kutsallığı, kadının burada kalmasıyla gün yüzüne çıkar. Bundan böyle Zebercet, odayı kadının bıraktığı şekilde tutmaya çalışacaktır. Öncelikle bu amaçla kimseyi odaya sokmaz. Romanda da yalnız Zebercet ve gecikmeli Ankara treniyle gelen gizemli kadının odaya girdiğine şâhit oluruz. Kadın gittiğinden beri odaya dokunmamış, ışığı dahi kapatmamıştır Zebercet. Kadının çay içtiği bardak, kullanmadığı küp şekerler, yarısı dolu çaydanlık, yatağın buruşuk çarşafı vb. (Atılgan, 2011, 37) yerli yerindedir. Bu odaya girdiğinde, kadını hâlâ bu odada yaşıyormuş gibi hayal etmeye çalışır. Çay içtiği bardağı en ince ayrıntısına kadar inceler, kadının dudaklarının değdiği yeri istekle öper. Elinden düşürüp kırdığı bardağı ertesi gün bir başka bardağı, kırılan bardağın yerine, dibinde bir miktar çay ile özenle bırakır. Bardağın kırılması odanın da bozulması anlamına gelmektedir, fetişist için bu bozulma güvensizlik duygusu yaratır. Odanın aynı şekilde korunması kadının geri döneceğine olan inancı sağlarken, yalnız bir bardağın dahi kırılması tam tersine odanın tümden bozulduğunu düşünmesine yol açar. Zebercet için fetiş nesnesi haline gelen oda ve içindekiler ne pahasına olursa olsun, gizemli kadının geri döneceği ana kadar değiştirilmeden korunmalıdır. Ne var ki, bardağın kırılması ondaki inancın da zedelenmesine yol açar ve kadının artık gelmeyeceğini düşünür, ışığı kapatarak odadan çıkar (Atılgan, 2011, 40).

Genel anlamda fetiş nesnesi olduğunu söylediğimiz odadan, daha özel ve cinsel bir anlam ifade eden havlu, tam anlamıyla bir fetiş nesnesidir. Gizemli kadının artık geri dönmeyeceğine kani olan Zebercet bu eksikliği kadının otelde unuttuğu havlu ile giderme-

ye çalışır. Bu noktada Zebercet'in havlu ile cinsel birleşime ve bir doyuma ulaşma çabası bunun göstergesidir. Geçmişindeki insanlardan, konakta yaşayan akrabalarından ve otelin müşterilerinden ödünçlediği kişilik parçalarıyla kendiliğini oluşturmaya çalışır. Odalarını dinlediği öğretmen kadının sesini taklit ederek yastık ve havluyla ilişkiye girmeyi dener. Gelmeyen kadına olan tutkusunu, kadının unuttuğu bir obje olan havluyla özdeşleştirir. Böylelikle havlu "uzaktaki sevilen kişi"nin yerini alan fetiş nesne haline gelmiştir.

Norman'ın annesinin cesedini fetişleştirmesi, onu aynı zamanda şizoid kişilik bozukluğuna götürmüştü. Buna benzer bir sonucu Zebercet'te de gözlemlemek mümkündür.

> Zebercet'teki bu içe kaçma ve kapanma duygusu, onun şizofren yapısının en önemli göstergesidir. Çünkü bütün şizofrenler için dışarı; güvensizdir, tehlikelerle doludur. Dışarıdaki herkesin / her şeyin kendi varlığını tehdit ettiğini zanneden şizofren, içe kaçma / içe çekilme yoluyla kendini gizlemeye ve korumaya gayret eder (Korkmaz, 2005, 145).

Seyrek de olsa otelden dışarı çıkan Zebercet, kadının geri dönmeyeceğini idrak ettiğinde dışarı çıkmayı uzun bir müddet keser. Bir numaralı odada bugünden çok konağın geçmiş yaşayanlarının anılarıyla bir bakıma kendisini zehirler. Sözgelimi intiharı dahi kendi seçiminden öte, kendisini asmış Faruk dayısının davranışından ödünçlemiştir. Tıpkı Norman gibi onu da intihara sürükleyen şey geçmiş anılar yığınının altında ezilmesidir. Bir tarafta annesini katleden oğul Norman'ın katlanılmaz pişmanlığı, diğer tarafta ise onulmaz bir "yalnız" olarak hayata tutunamayan, Norman ile ortak bir kaderi paylaşan Zebercet vardır.

Sonuç

Halil Şahan, Yusuf Atılgan ile konuşmalarında, Atılgan'ın sık sık Freud'un ismini zikrettiğini söylemektedir. Freud'un ayrıntıları kullanışından etkilenen Atılgan, hacim olarak küçük eserler vermesine rağmen, ayrıntıları kullanmadaki yetkinliği bakımından Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından birisidir. Burada değindiğimiz ve değinemediğimiz pek çok ayrıntı, Yusuf Atılgan'ın üslubunun bir özelliğidir. Bu bakımdan Alfred Hitchock'un diğer filmleriyle birlikte Psycho filmi hakkında yazılar yazan eleştirmenler de bu yapıtlarda birçok ayrıntının üzerinde durmuştur. Görüldüğü gibi iki sanatçı da ayrıntıları eserlerinde anlatış biçimi haline getirmişlerdir.

Norman Bates ve Zebercet'in patolojik olarak birbirlerine benzer bir süreç yaşadıklarını yukarıda anlatmıştık. Bu süreçte iki başkarakter erken dönemde yaşayıp bir türlü aşamadıkları oidipal karmaşa nedeniyle hayatlarının sonuna kadar düzgün bir yaşam sürememişlerdir. Norman Bates, babasını kaybetmesinden ötürü, annesine aşırı bağlanır. Bu aşırılık ileriki yaşlarında annesinin tanıştığı adamı kıskanmaya kadar gitmiş, neticede hem annesini hem de sevdiği adamı öldürmesiyle trajik bir hal almıştır. Bu sarsıntıları bir türlü atlatamayan Nor-

man, kendi kişiliğinde annesine yer açmış ve onu yaşatmaya çalışmıştır. Bir müddet sonra annesinin, kişiliğindeki etkisini kontrol edememiş ve yeni cinayetlerin önünü açmıştır. Bütün bunların birikmesiyle sembolik bir intihar olarak kendi kimliğini yok etmiş ve tamamen annesi oluvermiştir. Zebercet ise Norman'ın aksine, küçük yaşlarda annesini kaybetmesiyle özelde anne sevgisinden genel anlamda sevgiden mahrum bir hayat sürmüştür. Babasıyla yaşadığı dönemde kendisini bir türlü ortaya koyamayan pasif bir görüntü çizmiştir. Onu da intihara götüren gittikçe büyüyen bir yalnızlık duygusudur. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının geri dönmeyişi, ortalıkçı kadını öldürmesinden ötürü duyduğu suçluluk duygusu intiharına giden yoldaki kilometre taşlarıdır.

KAYNAKÇA

Atılgan, Y. (2011). *Anayurt Oteli*. İstanbul: YKY.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Bayazit, S. (2012). *Psycho-path: Psycho'nun izinde*. Erişim adresi: http://www.sanatlog.com/manset/alfred-hitchcockun-psychosu-4-analiz-secim-bayazit/

Bilge, H. (2012). *Bir semptom olarak Psycho ve Norman Bates*. Erişim adresi: http://www.sanatlog.com/sanat/alfred-hitchcockun-psychosu-2-analiz-hakan-bilge/

Fidan, B. (Ed.) (2014). *Yusuf Atılgan sevgili Halil kardeş köye mektuplar*. İstanbul: Edebi Şeyler.

Karabiber, İ. (2012). *Alfred Hitchock'un Psycho'su.* Erişim adresi: http://www.sanatlog.com/sanat/alfred-hitchcockun-psychosu-1-analiz-ibrahim-karabiber/

Korkmaz, R. (2005). Yurtsuzluk itkisi ve Anayurt Oteli. *İlmi Araştırmalar,* 20, 139-148.

Miçooğulları, O. (2012). *Alfred Hitchock'un Psycho'su*. Erişim adresi: http://www.sanatlog.com/sanat/alfred-hitchcockun-psychosu-3-analiz-orhan-micoogullari/

Moran, B. (2012). *Türk romanına eleştirel bir bakış II*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Nas, A. (2009). Aylak Adam ve Anayurt Oteli'ne psikanalitik yaklaşım: Atılgan'ın oidipal roman kişileri olarak C. ve Zebercet. *Nota Bene Journal of Arts and Social Sciences*.

Fahim Bey ve Biz: Düş Mekânları ve Gerçeklik

Bahar Yıldırım Sağlam*

Öz: Bu çalışmada *Fahim Bey ve Biz* romanındaki mekân imgesi Gaston Bachelard'ın *Uzamın Poetikası* adlı eseri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Birinci bölümde, Bachelard'ın mekân kuramı üzerinde durulmuştur. Bachelard, evi mahzenden tavan arasına gizli köşeleri, çekmeceleri, dolapları ve sandıkları ile geniş bir ölçekte ele alır. Çekmeceler, dolaplar ve sandıklar mekânın sırlarını taşır. Mekân, evden evrene uzanırken uçsuz bucaksız ormanları, çölleri, denizleri ve gölleri ile sonsuzluğu çağrıştırır. Yuvadan kabuğa dönüşen mekân, düşsel anlamlarla doludur. Mekânın minyatürlüğü ve yuvarlaklığı da düşleri akla getirir. Ev, çocukluk düşleri ve geçmiş özlemi ile doludur. Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* adlı romanı da mekân ve düş ilişkisi açısından zengin bir malzeme sunar. Çalışmanın ikinci bölümünde *Fahim Bey ve Biz* romanı, Bachelard'ın mekân kuramı ışığında incelenmiştir. Fahim Bey'in hayatındaki ikilik, müphemlik, hayalcilik yaşadığı mekâna da yansır. O yaşadığı mekânı düşleriyle örer. Londra'dan İstanbul'a ve evinin odalarına kadar bulunduğu mekânı tutarsız, tuhaf yaşamının izleriyle doldurur. Fahim Bey'in idarehanesi de düşlerini yarattığı başka bir mekândır. O, geçmişte ve gelecekte gerçek ile düş arasında yaşar. Konağının bomboş odalarında beklentilerini, anılarını yeniden kurgular. Çalışmanın üçüncü bölümünde Fahim Bey'in düşleriyle doldurduğu mekânlar ve Fahim Bey'in düşten gerçeğe mekânla kurduğu ilişki araştırılmıştır. *Fahim Bey ve Biz* çocukluktan yaşlılığa düşle, hayalle örülmüş mekânları anlatır ve geçmiş zamanın peşinden gider. Mekân ve kimlik ilişkisi hususunda önemli bir malzeme sunar. Fahim Bey'in eşyaları, odaları, konağı, idarehanesi onun hayalperest kimliğini ortaya serer. Yaşamla, insanla ve eşyayla kurduğu bağ ondaki güçlü hayal dünyasını gösterir. O içinde bulunduğu mekânı, yarattığı hayal dünyasıyla ve yitik cennet arzusuyla birleştirir. Gerçek mekânlarda ulaşamadığı arzularına düş mekânlarında ulaşır.

Anahtar Kelimeler: Bachelard, Mekân, Düş, Gerçeklik, Fahim Bey.

* İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları, Doktora Programı.
İletişim: bhryldrms@gmail.com

Giriş

Kurmaca metinlerde mekân imgesi Kafdağı'ndan Simeranya'ya, Güneş Ülkesi'nden Atlantis'e, Pekin'den Anadolu'ya kadar dolaşıp tavan arasından odalara sızan geniş bir sarmal oluşturur. Mekân, uçsuz bucaksız evreni ya da muğlâk bir kenti de ele alsa kurmaca geleneğinin ana unsurlarındandır. Edebî metinlerde mekân imgesi, düşten gerçeğe yolculuk ederken kahramanın hikâyesini de oluşturur.

Anlatının görünmez sınırları mekânla çizilir. Mekân, kahramanın ayrılmaz bir parçasıdır. Kahramanın bilinçaltı, kişiliği, ruhu bir ayna misali mekâna yansır. Böylece Mecnun çölden, Robinson Crusoe adadan, Quasimodo katedralden ayrı düşünülemez olur. Peki, kurmaca metnin kahramanı yaşadığı mekânla nasıl bütünleşir? Mekân bize ne söyler? Düş ile gerçeklik arasındaki mekân ne anlatır?

Abdülhak Şinasi Hisar'ın Fahim Bey ve Biz adlı romanı mekân ve kahraman ilişkisi hususunda önemli bir malzeme sunar. Fahim Bey'in düşleriyle doldurduğu konağı, odaları, idarehanesi onun hayalperest kimliğini ortaya serer. Yaşamla, insanla ve eşyayla kurduğu bağ ondaki güçlü hayal dünyasını gösterir. O içinde bulunduğu mekânı, yarattığı hayal dünyasıyla değiştirir. Gaston Bachelard da Uzamın Poetikası adlı eserinde mekânı, düşten gerçeğe uzanan geniş bir sarmal içinde ele alır.

Gaston Bachelard ve Mekân İmgesi

Bachelard'ın mekân imgesi kentle, caddeyle, evle sınırlı olmayıp evren, mağara, göl, orman; mahzen, tavan arası, köşe, yuva, kabuk; çekmece, dolap ve sandıkları kapsayan mahremliği ve uçsuz bucaksızlığıyla son derece geniş bir çerçeveye sahiptir. İnsan, bu sonsuz mekân imgeleri arasında dolaşır durur.

Bachelard'a (2008) göre, mekânın biçiminin, köşelerinin, yuvarlaklığının veya minyatürlüğünün ayrı birer anlamı vardır. Göl imgesi, kulübeler, kuş yuvası ve gizli odalar edebî metne çağrışımsal zenginlik katar. Bilinçaltının derinliklerini ortaya çıkarır. "Bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın dertop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her kuytu imgelem için bir yalnızlıktır." (Bachelard, 2008, 205). Köşeye çekilen ruhta; kıstırılmışlık, hareketsizlik, sığınma dürtüsü ve güvenlik arayışı olacaktır. Köşeler; içe kapanma, koza örme, korunma arzusunu karşılar. "Bir köşeye sığındığımızda, kendini iyice gizlenmiş sanan bedenimizin çevresinde imgesel bir oda oluşur." (Bachelard, 2008, 206–207).

Bununla beraber Bachelard'a (2008) göre mekân imgesi, dünyada tutunduğumuz köşeyi simgeler. Ev, insanın "dünyanın bir köşesine" kök saldığı yerdir (Bachelard, 2008, 38). İnsan yaşadığı mekânla var olur. Mekân, insana var olabilmesi için gereken korunaklı alanı yaratır. İnsanın zihni mekânı kendiliğinden örer. İnsan yaşadığı mekânda kendisini bulur.

Bachelard (2008), mekân imgesi ile kahramanın kişiliğinin çözümlenebileceğini düşünür. Ona göre "Ev, insan ruhuna ilişkin bir 'çözümleme aracı' olarak ele alınabilir." (Bachelard, 2008, 30). Tavan arası ve mahzen kişinin korkularının ortaya çıktığı yerlerdir. Evlerin küçük kuytuları, insanların sığındıkları ve kendileriyle yüzleştikleri alanlardır. Çekmeceler, sandıklar ve dolaplar "nesnelerin evi"dir ve psikolojinin kilit vurulmuş yanlarını imgeler. Bu eşyalar "gizli olanın estetiğini" içerir (Bachelard, 2008, 31). Ev; odaları, çekmeceleri ve köşeleriyle insan psikolojisinin gizli, mahrem, savunmasız yönlerini barındırır.

İnsan, mekânın içinde yuvadan kabuğa, sandıklardan çekmecelere, tavan arasından mahzene bin bir çeşit alanda dolaşır. Bachelard'a göre (2008) mahzene inmek; düş kurmaktır, "bulunamayacak hazinelerin peşine düşmektir." (Bachelard, 2008, s. 219). Benzer bir şekilde mekândaki minyatürleşme de düş kurmayı sağlar. Yazar, "bir nohuta sığabilen evler" yaparken mekânı minyatürleştirir (Bachelard, 2008, 223). Mekândaki bu değişiklik, tersine çevrilme masal anlatıcısını daha etkileyici kılar (Bachelard, 2008).

Uçsuz bucaksız orman, çöl ya da deniz imgesi de düşleri açığa çıkaran bir diğer unsurdur. Tüm bu imgeler sonsuzluğu, derinliği, kayboluşu çağrıştırır. Ormana girmek, bir eşiği geçmektir. Çölde dolaşmak ya da suyun derinliklerine inmek de benzer anlamlar taşır. Çöl, orman, deniz hepsi düşsel yolculukların izlerini aktarır. Yola çıkan insan dağ, deniz, ova aşar ve engelleri aştıkça değişir. Yolculuğa çıkmak, bir düşün peşinden gitmektir. Böylece mekân ile düş iç içe geçer ve kimlik yeniden inşa edilir. Mekân, insanı saran bir kabuğa dönüşür.

Bachelard'a göre insan zamanla barındığı mekânın şeklini alır. Bachelard bunun tipik örneği olarak Notre Dame'ın kamburu Quasimodo'yu gösterir ve Victor Hugo'nu sözlerini salık verir. Victor Hugo'ya göre (aktaran Bachelard, 2008, 147) katedral, Quasimodo için "sırasıyla yumurta, yuva, ev, vatan, evren," olmuştur. Sürekli horlanan kambur, içinde yaşadığı mekânla bütünleşmiştir. Victor Hugo şöyle der (aktaran Bachelard, 2008, 147): "Hatta salyangozun kendi kabuğunun biçimini alması gibi, onun da katedralin biçimini aldığı bile söylenebilirdi. Orası onun konutu, deliği, kabıydı... Bir bakıma kaplumbağa kendi kabuğuna nasıl yapışıksa, o da katedrale öyle yapışıktı. O pürtüklü katedral onun kabuğuydu."

Katedral, Quasimodo'nun sığındığı, saklandığı ve var olduğu alandır. Mekân, aynı zamanda geçmiş zamana duyulan özlemin sıkıştırıldığı bir alandır. Mekân, zamanı ve hafızayı bünyesinde toplar. Bachelard şöyle der:

> Geçmişin tiyatrosu olan belleğimizin dekoru, kişileri baskın rollerinde tutar. İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın, geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile, yitik zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını 'durdurmak' isteyen varlığın, istikrarına ilişkin uzamlara bir dizi saplantıdır yalnızca. Uzam, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Uzam buna yarar (Bachelard, 2008, 43).

Mekân; insanın hafızasını, varlığını ve psikolojisini yansıtır. İnsanın mekânla arasında derin bağlar vardır. Bachelard (2008, 31) "Ruhumuz bir konuttur. Ve 'evleri', 'odaları' anımsayarak kendi içimizde 'konaklamayı' öğreniriz." der. Bachelard (2008, 54); evi hem birliği hem karmaşıklığı içinde ele alır; "Ev, insana istikrarlı olması için nedenler ya da yanılsamalar sunan bir imgeler yekünüdür." der. Aynı zamanda ev, tavan arası ve mahzeniyle korkuların ortaya çıktığı mekândır. Bachelard, tavan arasında yaşadıklarımıza gece düşlerimizde döndüğümüzü söyler. Ev; korkuyu, huzuru, dağılmayı ve toparlanmayı bir arada haznesinde saklar.

> Düş sayesinde, bütün bir geçmiş yeni evde yaşamaya koyulur. 'İnsan, her yeni eve ocak tanrılarını da götürür' diyen eski deyişin binlerce çeşitlemesi var. Düşlem derinleştikçe derinleşir, öyle ki, ocakla ilgili düş kuranın önünde, en gerilerde kalmış belleğin ötesinde, anımsanamayacak kadar eskiye uzanan bir alan açılır (Bachelard, 2008, 40).

Bachelard'a göre (2008) ev; içinde barındırdığı ateş, su, ocak gibi unsurlarla düş imgesini açığa çıkarır ve geçmişin anıları, bellek canlanır. Düşler aracılığıyla hayatımızdaki konutlar iç içe geçerek eski zamanların hazinelerini korur. Çocukluk ülkesinin, çocukluk zamanlarının konutları bellekteki güzel düşleri harekete geçirir.

Ev, düşleri muhafaza eder ve düş kurana, korunaklı bir alan sağlar. Eski evlerin anıları belleğimizde yeniden yaşanır. Bachelard "Ev, olmasa insan dağılmış bir varlık olurdu." (2008, 41) der. Ev insanı gökten gelen fırtınalara, dışarıdaki tehlikelere karşı koruduğu gibi hayat boyu karşılaştığı fırtınalara, tehlikelere karşı da korur. İnsan doğduğu evi düşlerken, en derinlere doğru yolculuk eder, yaşamda karşılaştığı ilk sıcaklığa döner, kendi cennetine ulaşır. Ev; tavan arası, mahzeni, köşeleri, çekmeceleriyle anıları ve düşleri korur, onlara sığınak olur.

İnsanın doğduğu evi düşlemesi, geçmiş zaman özlemini ve çocukluk hayallerini açığa çıkarır. "Çocukluğu düşlerken, düşlemenin, bize dünyayı açan, düşlemenin barınağına geri döneriz. […] Çocukluğun düşlerinde hayal her şeyden önce gelir" (Bachelard, 2012, 109). Abdülhak Şinasi Hisar'ın Fahim Bey ve Biz adlı eserinde de çocukluk düşleri, yitik cennetler ve mekân iç içe geçer.

Fahim Bey ve Biz'de Mekân

Gustave Flaubert, Madame Bovary'yi yazdığında Bovary'nin kim olduğu o kadar çok sorgulanır ki "Madame Bovary kim?" diye sorulduğunda Flaubert en sonunda "Madame Bovary benim." der. Abdülhak Şinasi Hisar'ın Fahim Bey ve Biz'i yazmasıyla da benzer bir karmaşa oluşur. Fahim Bey'in kim olduğu, karikatür mü, gerçek mi, siyaset adamı mı, çağın tipik bir aydını mı yoksa yazarın kendisi mi olduğu tartışılır durur. İsmail Hakkı Baltacıoğlu Yeni Adam dergisinin, 5 Mart 1942 tarihli yazısında şöyle der: "Fahim Bey ve Biz en çok insandır. Şimdiye kadar kendimizi onun içinde bulduğumuz kadar hiçbir yerde bulamadık" (Uysal, 2016, 312).

Herkesin kendisinden bir parça bulduğu Fahim Bey, son derece karmaşık bir kahramandır. Yazarın, farklı kişilerin bakış açılarıyla tasvir ettiği Fahim Bey'in kim olduğu roman boyunca da tartışılır durur. Bu farklı bakış açılarındaki değişkenlik, Fahim Bey'in kişiliği hakkında belirsizlik yaratır. Fahim Bey'in kim olduğu konusundaki gerçek, eser boyunca müphem kalır.

Anlatıcının Fahim Bey hakkındaki fikirleri sabit değildir, sürekli değişir. Anlatıcı bazen onu alaya alır, bazense ona son derece saygı duyar. Fahim Bey'in çevresindekiler de onu methederken aynı zamanda onunla alay eder. Fahim Bey toplum nazarında "tuhaf" biridir. O, yaşadığı topluma ayrıksı durur. Çevresindekilerden farklıdır. Bu yüzden onun davranışları hep aşırı bulunur. Fahim Bey kimilerine göre "deli", kimilerine göre "züppe", kimilerine göre de "hayalperest"tir. Bazıları onun için "Dünyanın en iyi kalpli adamlarından biri" (Hisar, 2006, 17) derken, bazıları da "Beceriksiz mi beceriksiz, pısırık mı pısırık!" (s.54) der. Fahim Bey hem "mağlûp" hem "muzaffer" gözükür, hem "sorumluluk sahibi" hem "sorumsuz" addedilir. Turinay (2008, 40), Fahim Bey için "yarı Don Kişot" ifadesini kullanır.

Fahim Bey'in yaşamındaki bu ikilik, müphemlik ve Donkişotluk, yaşadığı mekâna ve zamana da yansır. Onun çılgınlığı, bulunduğu mekânı ironi ve gülünçlükle doldurur. Fahim Bey, vaktiyle İstanbul'a büyük bir tiyatro kumpanyası geldiğinde, bu kumpanyadan bir aktrise "çılgıncasına âşık" olur ve ona bir buket çiçek yaptırmaya karar verir. Ancak bu buket o kadar büyük olur ki kadının trendeki kompartımanına dahi sığmaz. Mekân, onun abartılı dünyası karşısında yetersiz kalır, küçülür. Onun tutarsız yapısı mekân algısını bozar. Fahim Bey, "yarı Don Kişot" tavrıyla mekânla ve zamanla oynar.

Fahim Bey, sefarethane kâtibi olarak gittiği Londra'da kendisine kıyafet alma telaşına düşer. Londra'nın en iyi terzilerinden birine kıyafet sipariş eder. Ancak terzi ona "kapılardan içeri sığmayan bir ambar" (Hisar, 2006, 19–20) dolusu kıyafet diker. Fahim Bey borcunu senelerce bitiremediği bu elbiseleri senelerce giymek zorunda kalır, "nihayet modası çoktan geçmiş şeyler giymeye de mahkûm" (ss. 20–21) olur. Böylece çeşit çeşit yazlık, kışlık kıyafetleri; av, tenis, golf takımlarını zamansız bir şekilde giymeye başlar. Sonbaharda yazlık elbiseyle, odasının içinde av kıyafetiyle görülür.

Fahim Bey'in coşkunlukla giriştiği teşebbüsler zaman ve mekân dengesini alt üst eder. O, mekânı dolduran ve mekândan taşan eşyalara sahiptir. Onun aşırılığı karşısında mekân daralırken zaman da döngüsünü yitirir. Yaz, kış, bahar birbirine karışır. Fahim Bey'in yaşadığı mekân ve zaman, kişiliğindeki tutarsızlığın izlerini taşır.

Fahim Bey'in eşi Saffet Hanım da tutarsızlık konusunda Fahim Bey'i andırır. Saffet Hanım'ın saatlerle ilişkisi ondaki zaman ve mekân algısını ortaya serer. Fahim Bey ve Safftet Hanım'ın evindeki saatler, çiftin psikolojisini yansıtır. Saffet Hanım çeşit çeşit saatle dolu ev-

lerindeki saatleri sinirli ve yorgun olduğu günlerde kurmaz. Anlatıcı "Saffet Hanımın neşesinin yerinde olup olmadığı bu kâh sallanarak safalı seslerle işleyen, kâh somurtarak sükût ile duran saatlerden belli olurmuş." (Hisar, 2006, 37) der. Ayrıca anlatıcı, saatler çalışsa da "bu evdeki saatlerin doğruluğuna pek de inan olmazmış!" (Hisar, 2006, 38) diyerek ev sahiplerinin saatlerin ayarıyla sürekli oynadıklarını belirtir.

Bachelard (2008, 30) "Ev imgesi mahrem varlığımızın topografyası olup çıkar." demektedir. Ev özel hayatımızın, en mahrem duygularımızın yaşandığı yerdir. Ev kavramının özünde yaşanmışlıklar, insanın ruhu vardır. Eve insanın ruhu, kişiliği, kimliği yansır. Fahim Bey, bu mahrem alanını ayarı bozuk saatlerle doldurmuştur: sofadaki kuyruklu saat, duvarda asılı çalar saat, aynanın önündeki münebbihli saat gibi. Bütün bu çeşit çeşit saatler; onun zamanı yakalayamayan kişiliğinin, ya geçmişte ya gelecekte oluşunun, beklemekle ve hayalle geçen ömrünün izleridir.

Fahim Bey'in evinin her tarafını kaplayan saatleri, mekâna tutarsız ve müphem bir görünüm kazandırır. Saffet Hanım'ın günlük işi, bu şaibeli saatleri kurmaktır. Bachelard (2008, 114) "Evde yapılan günlük işler, nesneden nesneye geçerken, çok eski bir geçmişi yeni güne bağlayan iplikleri dokur. Ev işi gören kadın, uykuya dalmış mobilyaları uyandırır." der. Saffet Hanım da kendi ruh durumuna göre evindeki eşyayı ya harekete geçirir ya da büsbütün durdurur.

Saffet Hanım'ın el süremediği, dokunamadığı köşe, Fahim Bey'in gazetelerinin yer aldığı alandır. Bu bölüm Fahim Bey'in mahrem, özel, gizli köşesidir. Yıllardır biriktirdiği gazeteleri okuyan Fahim Bey, içinde bulunduğu zamanın dışında başka bir zamanda yaşar. "Düş kuran kişi, çekildiği köşede, dünyadaki tüm nesneleri tek tek yıkan titiz bir düşlemle dünyayı silip atmıştır. Köşe, bir anılar dolabı olup çıkar" (Bachelard, 2008, 114). Fahim Bey de odasında geçmiş zamanın hafızasını toplar.

Fahim Bey, Türkçe ve Fransızca gazeteleri odasında biriktirir ve bunlara kimsenin elini sürmesine izin vermez. "Böylece odasında bütün geçmiş senelerin (…) gazete koleksiyonları yerden itibaren adam boyunca üst üste istif edilmiş olarak durur" (Hisar, 2006, 30–31). O, gazeteleri istifledikçe geçmişin anılarını odasında biriktirir. Gazeteler hem onun hem İstanbul'un hem de dünyanın hafızasıdır.

Bachelard'a göre evde insanın geçmişi, hafızası, kimliği yaşar ve var olur. Fahim Bey, odasında gazeteleri saklayarak mekânın sınırlarını genişletir. Böylece onun evi evrene dönüşür. Bachelard "ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir." (2008, s. 38) der. Fahim Bey de gazetelerle dolu köşesinde kendisine bir evren yaratır. İstanbul'u, Paris'i odasına doldurur. Paris'teki olayları Mississipi'de taşan nehri, buz dağına çarpan Titanik'i takip eder.

Fahim Bey gazete okudukça, "kendini dünya şehrinin hakikî bir şehirlisi" (Hisar, 2006, 33) bilir. "Bu küçük ev de bütün dünya haberlerine agâh olarak âdeta kâinatın hayatına iştirak eder gibi olur" (Hisar, 2006, s. 33). Kendi evrenini genişleten Fahim Bey için medeniyet son derece önemlidir. O, İstanbul'un Garplı bir mevkisinde kalır. Evinin yer aldığı konum, onu bağlı olduğu Batı medeniyetine bağlar. Batı ve Doğu medeniyetinin yarattığı ikilik, Fahim Bey'in kişiliğindeki ikilikte de görülür.

Fahim Bey'in iki felsefesi vardır: optimizm ve pesimizm. Bu felsefeler, onun mekânla kurduğu ilişkiye de yansır. "Beyoğlu'na çıkarlarken Fahim Bey neşeli, ümitli, şair olur" (Hisar, 2006, 16). Hayatı zevkli, eğlenceli, pembe görür. "Ertesi gün Beyoğlu'ndan dönerlerken Fahim Bey yorgun, bezgin, nevmit olur" (Hisar, 2006, 16). Hayatı abes ve tatsız, her hissi bir aldanış olarak görür. O, Beyoğlu'na çıkarken "komik" bir adam, inerken "filozof" bir adamdır. Fahim Bey'in tüm hayatı, bu ikilem ve müphemiyet etrafında döner. Fahim Bey'in kim olduğu, nasıl biri olduğu belli değildir.

Fahim Bey'in yaşantısını saran bu tuhaflıklar, belirsizlikler onu düşle gerçek arasında bir dünyaya sokar.

Fahim Bey ve Biz'de Düşten Gerçeğe Mekân

Belirsizlik ve tuhaflık, Fahim Bey'in çalışmak için tuttuğu idarehanede de sezilir. İdarehane "Galata'da içerlik bir yerde, ancak dört beş kat kârgir bir handa" yer alır (Hisar, 2006, 51). Hanın kapıcısı, Fahim Bey'in aslında çalışmadığını, boş oturduğunu ima eder. "Ona mektup bile gelmez! Zaten bir işi de yok; o da odasında boyuna uyur!" (Hisar, 2006, 51) der. Anlatıcı, Fahim Bey'i handa ziyarete gittiğinde gördükleri karşısında ikilemde kalır. Onun içeride hem uyuduğunu düşünür hem de düzenli olarak çalıştığını. Anlatıcı kararsızdır çünkü mekânın dış görünümü içerideki kişinin çalışkanlığına işaret eder. O, idarehaneyi şu sözlerle tasvir eder:

> İptidaî bir tarzda döşeli odasında bir kanepe, bir koltuk, bir iskemle, bir soba, bir yazı masası, üstünde kopya makinesiyle ve kopya defteriyle diğer bir masa ve bunun yanında büyükçe bir etajer vardı. Bu etajerin alt raflarında sıra ile bir düzine kadar yeni kartonlar ve orta rafında birçok şirketlerin nizamnameleri, bilançoları, senelik raporları ve üst rafında da boy sırasıyla dizilmiş siyah kaplı, büyük ve küçük kıtada, kalın ve ince birçok yeni defterler bulunduğunu gördüm (Hisar, 2006, 52).

Dosyalar, raporlar kapıcının dediğinin aksine odada birçok görüşme, kayıt ve hesap yapıldığını gösterir. Fahim Bey'in idarehanesi de onun tuhaflıklarının mekânıdır. Anlatıcının tahminine göre Fahim Bey bu iş yerini, sırf Saffet Hanım'ı hoşnut etmek için tutmuştur.

Anlatıcı, "Fahim Bey gençliğinde, babası duysun da memnun olsun diye, boş bir konak tuttuğu gibi, gene, içinde hülya kurup uyumaktan başka bir şey yapmadığı Arslan Hanındaki yazıhanesini de hareminin gönlünü hoş etmek için tutmuş olabilecekti." der (Hisar, 2006,

56). Bir diğer değişle, idarehane de Fahim Bey'in hayal ve beklenti içinde yaşadığı başka bir mekân sayılır. Anlatıcı, Fahim Bey'in beklemekten asla vazgeçmediği iş hayalleri üzerine şu soruyu sorar:

> Fahim Bey, cidden, kendine mahsus bir hayal âleminde yaşayan bir manyak, bir 'mythomane' olmuş değil miydi? O bir ömürdür tahakkuk etmeyen bu işinden hâlâ aynı emniyetle bahsetmeye nasıl kuvvet buluyordu. (…) Bu işin hikâye ve macerası onun için İbsen'in dediği gibi bir 'hayatî yalan' olmuş değil miydi? (Hisar, 2006, 118).

Fahim Bey, kendi kendine inşa ettiği yalan, umut, rüya ile dolu bir uzamın içinde yaşar. Hayalperest Fahim Bey'in bir rüyanın peşinde geçen ömrü anlatıcıda şaşkınlık ve merak uyandırır. Fahim Bey, gerçeğin üzerine bir perde örter ve kurguladığı düşlerin dünyasında yaşar. Gerçek zaman ve mekânın sınırlarını aşar. Anlatıcı, onun bir rüyanın içinde uyuduğunu düşünür.

> Sizi kendinize zengin bir iş sahibi farz ettiren hülyalarınızı, hayatınızı tedavi için, bir ilâç gibi mi aldınız, yoksa bunları hayat içinde kalp akçeler gibi mi harcadınız? Bütün ömrünüz ciddî ve masum bir bekleyişle mi geçti, bu intizarı siz hodkâmlığınızı örten bir perde gibi mi kullandınız? Varmak istediği diyarı gönlünde taşıyan bir sairfilmenam gibi adetâ haberiniz olmadan mı geziyor, uyuyor gibi mi yaşıyordunuz? (Hisar, 2006, 126–127).

Fahim Bey, yaşadığı konağı da benzer bir hayal ve beklenti ile tutmuştur. Fahim Bey'in bir konağa yerleşmesi, kurduğu bir düşün peşinden gitmesiyle olur. O sırf babası mutlu olsun, onun Hariciye'de memur olduğuna inansın diye "İstanbul tarafında büyükçe bir konak" (Hisar, 2006, 13) kiralar. Oysa ne konağı kiralayabilecek ne de konağın içini döşeyebilecek parası vardır. Fahim Bey'in kiraladığı konağı anlatıcı: "Bu konağın birçok odaları, kendisine büsbütün lüzumsuz olduğu için, perdesiz ve eşyasız, büsbütün boş dururmuş. Fahim Bey bu kocaman evin boş odalarında her sabah saatlerle keman meşk ederek yanık birtakım havalar çalarmış." (Hisar, 2006, 13) sözleriyle anlatır.

Fahim Bey vaktini bu boş odalarda keman çalarak geçirir ve bu bomboş odaları ümitleriyle, hülyalarıyla doldurur. Onun düşü, Babıâli'de yüksek rütbeli bir işe geçmektir. O, hayalinin gerçekleşmesini "beklemeye" başlar ve böylece bu bekleyiş yıllarca sürer. Fahim Bey hayalini kurduğu işe ulaşınca konağının içini de döşeyeceğine inanır ve gerçek mekândan çok hayal ettiği mekânda yaşar.

Anlatıcı, Fahim Bey'in gündüz de rüyalarını dokuduğunu anlatır. "Halbuki, hâdisesiz, muvaffakiyetsiz, bomboş, bir nevi mübhem hayal ve intizarla geçen hayatı içinde, zavallı Fahim Bey'in kendisi de, kendi kendine inşa ettiği rûyaları tercih eden, gündüzki işlerini, gece rûyalarına hazırlamak içinmiş gibi gören bir insan değil miydi?" (Hisar, 2006, 60). Bachelard, hayallerle kurulan mekânların gerçek olandan daha güzel olduğunu dile getirir:

> Geleceğin evi, geçmişin tüm evlerinden daha sağlam, daha aydınlık, daha geniş olabilir bazen. Doğduğumuz evin tersine, *düşlenen ev* imgesi çalışıp durur. Yaşamımızın ileri döneminde, hâlâ sırtı yere gelmez bir yüreklilikle, o zamana kadar yapmadıklarımızı daha sonra yapacağımızı söyleriz. (Bachelard, 2008, 106)

Fahim Bey'in de karakterinin en büyük özelliği, yapamadıklarını daha sonra yapacağına olan inancıdır. O; yıllarca kendisini, babasını ve eşini gerçekleşeceğine inandığı rüyalarla kandırır. Bir devlet büyüğünün günün birinde ona hak ettiği itibarı göstereceğini bekleyerek yaşar.

O, evinin odalarını hayalle doldurur. Bachelard (2008, 52) "Doğduğumuz ev, bizi barındıran çatı olmaktan çok, düşleri barındıran bir çatıdır. O evin her kuytusu, düşlem barındıran bir kovuk olmuştur." der. Bachelard'a göre (2008) insan yalnız kaldığı ev, oda, tavan arasında sonu gelmez düşler kurabilir. Bilinçdışının en uzaktaki anıları, bu evlerdeki kovuklarda su üstüne çıkar.

Fahim Bey, hayal evinin içini babasının onu ziyarete geleceğini haber almasıyla borçla da olsa doldurur. O, sahip olmadığı rütbelere sahipmiş gibi yapar ve bu hayal âlemi içinde mutlu olur. Anlatıcı bu durumu şu sözlerle anlatır:

> Benim burada nasıl yaşadığımı görenler gidip babama da söylerler. İhtiyarlık vaktinde yüreği hoş olsun! Biraz borçlanırım, ama, zarar yok, bir gün olur bütün bu borçları öderim!' dermiş. Fahim Beye, bu bomboş odalar, gelecek günlere olan ümidini sığdırabilmek için, bu geniş sofalar, büyük emellerini ve hülyalarını korumak için, bu kocaman konak da, babasının, kendisine olan itimadını barındırabilmek için lüzumlu görünüyorlarmış (Hisar, 2006, 14).

Fahim Bey kurduğu hayallerle kendisine başka bir dünya yaratır. Bu dünyanın içinde, insanların kendisi hakkında söylediklerine kayıtsız bir şekilde yaşar. Gerçek dünyayla yüz yüze gelmek istemez.

> Düşleyen insan, bir hacmin mekânında yer alır hep. Mekânının tüm hacminde gerçekten bulunan düşleyen insan, her yanıyla dünyasının *içinde*dir, *dışarısı* olmayan bir *içeri*dedir. Düş kuran kişinin düşlemeye *daldığının* söylenmesi boşuna değildir. Düş-kuran kişi, dünyayla yüz yüze gelmez olur (Bachelard, 2012, 181).

Bu hayal dünyası bazen bir yitik cennet arzusuna bazen de Proust'a uzanan bir geçmiş zaman arzusuna dönüşür ve bu iki arzu birbirine karışır. Geçmişteki mutlu günlere duyulan özlem ile çocukluğa, anılara sığınan Fahim Bey, geçmiş zamanı, çocukluğu, cennet gibi bir mekâna dönüştürür. Fahim Bey'in yazarı da bu yitik cennetin peşindedir.

Selim İleri (1992, 9) Abdülhak Şinasi Hisar için Mektup adlı yazısında, Cevdet Kudret'in Fahim Bey ve Biz yazarı hakkında söylediği sözü yineleyerek "Geçmiş zaman, onun gözünde bir 'Kayıp Cennet'tir" der ve ekler "Bu yitik cennet, Abdülhak Şinasi'nin koyu bir geçmişsever olmasına yol açmış gibidir."

Tanpınar (2005, 428), Fahim Bey ve Biz eserini saran geçmiş zaman arzusuyla ilgili olarak şu sözleri sarf eder: "geçmiş bir zaman, hepimizin peşinden içlendiğimiz ve hatıraların gözüyle kendisine döndüğümüz uzak bir zaman, bu kitabın tılsımlı üslûbunda perde perde açılıyor, beraberinde alıp götürdükleri bin türlü lezzetle canlanıyor."

Fahim Bey gerçek yaşamında ulaşamadığı bu tılsımlı dünyaya, günün birinde rüyasında ulaşır. Fahim Bey, mühim bir rüya görür ve bu rüya dilden dile dolaşarak yayılır. Rüya, Fahim Bey'in geçmiş zamandan gelen bütün arzu ve emellerini bünyesinde toplar. Bu rüya ile çocukluğundan tanıdığı yüzler bile ulaştığı başarıyı kutlamak için kendisini tebrike gelir ve Fahim Bey, cennetine kavuşur.

> Dünya yeni, sema saf, hava temiz, hayat, ilk defa olarak, asıl gönlünün istediği gibi çiçek açmış, zaman kanat germiş, sanki uçmuyor, bekliyormuş ve o bir mucizeye şahit oluyormuş. […] Hayatında, tâ eski zamanlardan beri, ne kadar emeli olduysa, hattâ, en geçmişte kalmış ve kendisinin unutmuş olduğu en küçük isteklerin bile, en eski zamanlarından beri, mektep arkadaşlarından başlayarak, ne kadar adam tanıdıysa onların şekillerine girerek ve onların hüviyetlerini takınarak, bir düğün evine kafile halinde gelen misafirler gibi, yan yana, sıra sıra, bu mübarek gün şerefine kendisini tebrike geldiklerini görüyormuş ve Fahim Bey evinin içinde bu âsil, iyi kalpli, dost yüzlü ahbaplar ve akrabalar gibi gelen arzularını istikbal ediyor ve bazen bu emellerini onların kalıbını almış oldukları insanlarla karıştırıyormuş (Hisar, 2006, 62–63).

Fahim Bey, geçmişte yaşadığı gibi gelecekte de yaşar. Rüyaları onu geçmiş ve gelecek arasında dolaştırır: "Fahim Bey, halden ziyade istikbalde yaşayan bir adamdı. Bunun için değil mi ki, dışarıdan bakanlara her şeyden mahrum ve bahtsız görünürken o, tok hattâ gına içinde, hakikatin değil de hayalin ülkesinde kendine göre mesud olabiliyordu" (Hisar, 2006, 117–118).

Fahim Bey ve Biz'de zaman ve mekân ardışık bir sıra takip etmez, karışır, değişir. Necmettin Turinay (1993, 236) bu konu hakkında şöyle der:

> Görüldüğü kadarıyla Fahim Bey ve Biz'de anlatılan vakalar; sıra takip etmediği için zamandan, çevre ve mekân şartlarıyle ilişkisi kurulmadığı için de mekândan bağımsız bir hüviyet taşırlar. Sanki mekân ve zaman dışı bir atmosferin yaratılabilmesi için, böyle bir tercihin özellikle düşünüldüğü akla geliyor.

Anlatıcı, Fahim Bey'in zaman ve mekânın dışında bir efsane âleminde yaşadığını dile getirir "O hep hakikatin haricinde, ancak bir efsane âleminde kalmaya mahkûmdu. (…) Hayalperestin ayakları yerden kesilmiştir. Artık o bir hülya âleminde uçuyor" (Hisar, 2006, 76). Anlatıcı, Fahim Bey'in hayalperest dünyasını yokluk şatosuna benzetir; "İlâhi Fahim Bey!, demek istiyordum, 'birazdan' geçidi ve 'yarın' caddesi insanı 'hiçbir şey' şatosuna götürür!" (Hisar, 2006, 53). Tanpınar (2005, 428), Fahim Bey'in hayalperest halini şu sözlerle özetler:

> Ağır ve yavaş, tıpkı su içinde yürür gibi veya mazlum ve hulyalı Fahim Bey'in adımları, önünde hayatın dikenlerini ayıklıyormuş veyahut talihinin geçmesi için seçtiği yolu mütehammil bir nefis muhasebesi karşısında daha kabule değer bir şekle sokmak içinmiş gibi, bu uslûp ve arkasında titiz ve itinalı şahsiyetiyle bütün muharrir, Fahim Bey'in ömrü boyunca, bu ömrün parodoksal merhalelelerini kat ediyor.

Fahim Bey ve Biz romanında Fahim Bey'in kişiliği gibi farklı bakış açılarına göre değişen bir diğer unsur, İstanbul'dur. İstanbul bazen "eski birer kaltak gibi"dir (Hisar, 2006, s. 83), bazen "dünya güzeli bir kadın"dır (s. 86), bazen de "rûyalar diyarı"dır (s. 86). İstanbul, tabiat ve tarih duygusunun izlerini taşır. Esrarlı ve aydınlık bir sevgiliye benzer. Anlatıcı İstanbul'u masal gibi tasvir eder:

> İstanbul'un öyle tılsımlı geceleri olur ki bunlar bizi sessizce bir şefkat gibi sararak ruhumuzun bütün bağlarını, kördüğümlerini çözer, bütün zehirlerini eritir. Bizi hafifleştirir, mânevîleştirir, yeryüzünden ayırıp bir efsane âlemine götürür. Böyle derin bir yaz gecesi İstanbul'un herhangi bir sahilinden ayrılan sandal mehtaplı sularda yüze yüze semanın yalnızlıklarına çıkar, geçmeyen bir zaman içinde dolaşır, bir insan talihinin en son hudutlarına varır, rûyalar diyarına ulaşır ve bize ebedî saadetlerimizi sunar (Hisar, 2006), 85–86).

Handan İnci (2003, 43) , Roman ve Mekân adlı kitabında Hisar'ın İstanbul'un köşk ve yalılarını tasvir ederken onları gerçeklik bağlamından çıkardığını söyler.

> Türk edebiyatında eski İstanbul'un köşk/yalı hayatına ait hatıralar dendiğinde akla ilk gelen isim hiç şüphesiz Abdülhak Şinasi Hisar'dır. Geçmişe duyduğu özlem yüzünden eski İstanbul'a ait hatıraları idealize ederek gerçeklik bağlamından çıkardığı ve soyut resimlere dönüştürdüğü söylense de köşk/yalı kültürünün pek çok unsurunu yaşanmışlıktan gelen bir tatla anlatır Hisar.

Sonuç olarak, romanda Fahim Bey de İstanbul da "rüya" ile ilişkilendirilir. Rüya, medeniyet ve ikilik, hem İstanbul'un hem Fahim Bey'in karakteristik özellikleridir. Fahim Bey, yaşadığı evlere ve aynı zamanda İstanbul'a benzer.

Anlatıcı, Fahim Bey'i farklı kişilerin bakış açılarına göre anlattığı hikâyenin sonunda Fahim Bey'e "Hiç değişmeyen hülyalarınızla, mızıkçılık eden bir oyuncu gibi kalıyorsunuz! Uykuda mısınız? Hâlâ mı uyuyorsunuz?" (Hisar, 2006, 77) diye sormak ister. Fahim Bey'in hayatını ve yaşadığı mekânları bu "rüyada olma hâli" özetler. O sürekli düş kurar ve kendisine düşlerini gerçekleştirdiği mekânlar tasarlar. Gerçek olmayan bir dünyada yaşar. Anlatıcıya göre Fahim Bey, kendisini arayıp bulamayan adamdır. O, ancak yarattığı mekânlarla var olabilir.

Sonuç

Fahim Bey kendisini var etmeye çalışırken hayallerle dolu bir düş ülkesi kurar ve farkına varmaksızın bu ülkenin daimî misafiri olur. Fahim Bey, bekleyen ve beklerken zamanı ve

mekânı kaçıran biridir. Ya geçmişte ya gelecekte olan yaşayan bir hayal insanıdır. İçinde olduğu toplumdan ayrıksıdır. Topluma göre tuhaf ve delidir; bazen çapkın bazen bunak bazen de filozoftur.

Onun tüm karakteristik özellikleri yaşadığı mekânlara sirayet eder. O çılgınlıklarıyla, tuhaflıklarıyla mekânla ve zamanla oynar. Fahim Bey; İstanbul'la, eviyle, idarehanesiyle, odasıyla, köşe bucağıyla kendisi olur. Mekânı da kendisine benzetir ve bu mekânı geçmiş zaman özlemiyle, düşleriyle, beklentileriyle örer.

Fahim Bey ve Biz'de düş mekânlarıyla gerçek mekânlar iç içe geçer. Fahim Bey için gerçek mekân ile düş birbirinden ayırt edilemez olur. O; kendi evreninde, kendi yitik cennetini inşa ederek yaşar ve bu dünyanın içinde var olur. Yarattığı mekânla benliğini, hafızasını ortaya döker.

KAYNAKÇA

Bachelard, G. (2008). *Uzamın poetikası*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Bachelard, G. (2012). *Düşlemenin poetikası*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Elçi, H.İ. (2003). *Roman ve mekân: Türk romanında ev*. İstanbul: Arma Yayınları.

Hisar, A. Ş. (2006). *Fahim Bey ve biz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İleri, S. (Ed.) (1992). *Abdulhak Şinasi Hisar: Seçmeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2005). *Edebiyat üzerine makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Turinay, N. (2018). *Türkçenin büyük virtüözü Abdülhak Şinasi Hisar*. Ankara: Edebiyat Ortamı Yayınları.

Turinay, T. (1993). *Abdülhak Şinasi Hisar*. İstanbul: MEB Yayınları.

Uysal, S. S. (2016). *Bir Abdülhak Şinasi Hisar vardı*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Savaşı Şiirden Okumak yahut Sözün Savaşını Vermek: Nâbi, Sâbit, Sâbir Pârsâ Örneği

Burak Koç*

Öz: Eski Türk Edebiyatı bahsi açıldığında konuştuğumuz konular "aşk, sevgili, şarap, kadeh, eğlence" gibi belli kalıplar etrafında dönmektedir. Elbette bu konuların divan şiirindeki ağırlığını inkâr edemeyiz. Ancak imparatorluk bünyesinde gelişen bir edebiyatın, sadece bu konularla sınırlı kalmayacağını düşünerek hareket etmek oldukça önemli görünmektedir. En temel söylemle şairler, döneminin büyük bir aynasıdır. Nasıl ki günümüzde şairler, etkilendikleri ve şahit oldukları olayları şiirlerine mecaza dayalı bir dil kullanarak dâhil ediyorsa, divan şairi için de durum tam olarak böyledir. Şairlerin kullanmış oldukları mecazlı dil, ifade ediş biçiminde bir farklılık oluşturmaktadır. Bu farklılık sonucunda, metni okuma ve görme noktasında kimi zaman eksik, yetersiz kaldığımız için şiirlere hakkıyla nüfuz etmekte birtakım zorluklar yaşarız. Divan şiirinde temel noktada dikkat etmemiz gereken asıl mesele divan şairinin dille olan ilişkisidir.Gazâ ve cihâd düşüncesinin bir gerekliliği olan savaş, Osmanlı Devleti'nde sınır güvenliğini sağlamak, toprakları korumak, çeşitli baskılar altında kalan halka adalet götürme gayretinde olmak, İslam dinini korumak ve yaymak maksadıyla yapılmıştır. Savaş, divan şairinin toplumla etkileşim noktasında şiirine dâhil ettiği bir konu olarak, güzelleme ve özellikle somutlama yoluyla şiirde yer almıştır. Kuyumcu hassasiyetiyle metni kuran şair, savaşı şiir dilinin hakikati ve dilin mecaz noktasında imkânlarını göz önünde bulundurarak, çeşitli ifadelerle aktarmıştır. Şairler, Osmanlı- Rus savaşlarının anlatıldığı kimi tarih kıtalarında savaşı bazen tat veren kırmızı bir şerbet olarak bazen de bozulmuş olan âleme çekidüzen veren bir şifa vb. olarak tanımlanmaktadır. Bu bildiride, XVII. yüzyıl Osmanlı- Rus savaşları odağında, XVII. yüzyıl divan şairi olan Nâbî, Sâbit ve Sâbir Pârsâ divanlarından örneklerle savaş ele alınarak, divan şiirinin aynı zamanda tarihe kaynaklık edebileceği üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Savaş, Sâbit, Nâbî, Sâbir Pârsâ, Moskof.

* Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Doktora Programı.
İletişim: burakkedb@gmail.com

Giriş

Savaş, insanlık tarihi boyunca sosyal ve siyasal bir mesele olarak karşımıza çıkan, evrensel bir kavramdır. İlkel insan topluluklarından günümüzün modern zamanlarına kadar yaşamanın önemine binaen her dönemde, insanlar ve toplumlar farklı şekillerle de olsa savaşla yakından ilgilenmek durumunda kalmıştır. Pek çok büyük uygarlık, tarih sahnelerine savaşla girmiş ve dahi savaşla yok olmuştur. Bu savaşların kimi hayatın zor koşullarıyla başa çıkmak üzere, kimi elinde bulundurduğu yiyeceğini vb. malzemesini korumak maksadıyla yapılan savaşlardır. Muhtemel ki günümüzde kullanılan savaş aletlerinin birçoğu, yerleşik hayat öncesinde yaşayan insanlar tarafından ilkel şekillerde yapılan çeşitli silahlara dayanmaktadır.

Zaman içerisinde kabileler halindeki toplulukların boylara, boyların milletlere ve devletlere doğru gelişim göstermesi savaş kavramının da fiziki olarak değişmesine sebep olmuştur. Özellikle şehirlere dayalı devletlerin kurulmasıyla beraber savaş daha sistemli ve düzenli bir şekilde algılanır hale gelmiştir. Şehir devletleri arasında gelişen siyasi ve ekonomik ilişkiler bir müddet sonra toprağa dayalı fiziki güvenlik problemlerini doğurmuş ve bunun üzerine ordu, savunma, strateji, taarruz vb. kelimeler savaş literatürü arasında yerini almıştır.

Bizim ele alacağımız husus, İslâmiyet'in ve bir noktada Türklerin gazâ düşüncesi bünyesinde gelişen savaş olgusuna, XVII. yüzyıl divan şiirinden hareketle Osmanlı- Rus savaşları bağlamında bir ayna tutma çabasıdır. Ancak bunun için beyit örneklerine geçmeden önce, ana hatlarıyla İslâmiyet'in gazâ düşüncesine, Türklerin savaş algısına ve Osmanlı Devleti'nin oluşturduğu medeniyet dairesi etrafında gelişen çeşitli sanatların savaşla olan ilişkisine değineceğiz.

İslâmiyet'in Savaş Düşüncesi: Gazâ

İslâmiyet'te savaş bağlamında karşımıza çıkan "Gazâ" kelimesi Ferit Devellioğlu'nun hazırladığı Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat'te "din uğruna savaş" (Devellioğlu, 2007), Misalli Büyük Türkçe Sözlük'te "İslâm dîni uğruna yapılan savaş, cihat" (Ayverdi, 2005) Ahmet Vefik Paşa'nın Lehce-i Osmânî isimli lugatinde "Gazve, düşman-ı dîne cihat, cenge gitme" (Paşa, 2000), Kâmûs-ı Türkî'de "Din ugurına olunan harb ve kazanılan gâlibiyet, düşmanân-ı dîne galib gelme…" (Sami, 2007), Ötüken Türkçe Sözlük'te "İslam dinini korumak veya yaymak amacıyla Müslüman olmayanlara karşı yapılan savaş; kutsal savaş." (Çağbayır, 2007) olarak tanımlanıyor. Gazânın, İslâm Ansiklopedisi'nin ilgili maddesinde, eski sözlüklerde dar anlamda "düşmanla savaşma" şeklinde tarif edildiği, Osmanlı Beyliği'nin ortaya çıkmasıyla beraber Anadolu uç boylarında yaşanan çatışmalarda, Türkmen beylikleri ve derviş toplulukları arasında çoğu zaman hem motivasyon hem de meşruiyet unsuru olarak kullanılarak, İslâmiyet'i yaymak, Müslümanların yönetimindeki toprakları genişletmek gibi gayretler uğrunda akınlara katılma ve "cenk etme" anlamı kazandığı vurgulanıyor. (Kafadar, 1996) (Emecen, 2001) (Ertaş, 2012) (Yılmaz, 2017) (Tekin, 2015)

İslamiyet'i benimseyen Türklere göre gazânın temelinde; yeryüzüne huzuru, emniyeti, îmân nurunu, insanlık şefkat ve adâletini, hem de ordu vâsıtasıyla yaymak; târihin her devrinde bağrından böyle kuvvetler çıkarır bir ordu millet olmak düşüncesi yatmaktadır. Çünkü bu ordu, Fâtih Sultan Mehmed'in ordusu gibi, bir gazîler ve fâtihler ordusu olduğu halde fethettiği ülkelere zulüm ve ölüm yerine, şefkat ve adâlet götürmesiyle tanınmış, tek dünya ordusudur. (Banarlı, 2010) İşte bu sebeple asırlar boyunca Türkler, dünyanın dört bir yanına adalet götürmek ve imkân nispetinde mazluma umut olmak maksadıyla savaşmaktan kaçınmamıştır. Çünkü Müslüman olan Türk toplumu, çok düzeyde savaşçı olan bir toplumdur ve onların ahlakı da kâfirler arasında güzel dini yaymakla yükümlü gören askerlerin ahlakıdır. (D'istria, 1982) Türk milleti için savaş kavramının, özellikle Göktürklerden başlayarak yaşamın içerisine dâhil olduğunu söyleyebiliriz. Ordu millet anlayışına binaen Türklerde, savaşı diğer devlet kurumlarından ve bilhassa sosyal yapıdan bağımsız bir kavram olarak görmek, yanlış bir düşünceye sevk edebilir. Yaşlısı ve genciyle her an savaşa hazır olma zorunluluğu, siyasi düzen ve askeri düzenin beraber doğmasını, gelişmesini sağlamış ve bu durum da bir noktada ordu millet işbirliğini doğurmuştur. Bu işbirliğinin bir gereği olarak Türklerde, askerlik bir sınıf veya meslek olarak görülmemiş, her birey aynı zamanda ülkenin bir askeri kabul edilmiştir. Ordu millet düşüncesinin fikrî olarak karşılığını Türk edebiyatında Yahya Kemal'de görürüz. Yahya Kemal'in, Süleymaniye'de Bayram Sabahı isimli şiirini bu doğrultuda okumak ve değerlendirmek mümkündür. Şiirin, "Ordu-milletlerin en çok döğüşen, en sarpı" mısrası, ordu millet düşüncesine açık bir şekilde işaret eden mısralarından biridir.

Türklerde savaşın bu derece önemli bir sosyal hayat unsuru olmasında -her zaman içinbaşta yaşadığı coğrafya olmak üzere, bağımsızlığı pekiştiren ekonomik çekişmeler ve cihanı, adaletle yönetme düşüncesi etkili olmuştur denebilir. Verilen bu mücadelelerin insanlar üzerindeki etkileri ve yaşattıkları, savaş sahnesinden çıkıp edebiyat verimlerine girmiş ve edebiyat sayesinde süreklilik kazanmıştır. Savaşlar bitmiş dahi olsa şiirlerde, hikâyelerde, ağıtlarda, türkülerde, ninnilerde, atasözlerinde yaşamaya devam etmiş ve hüznünü, etkisini sürdürmüştür. Böylece tarih sahnesinde bu kadar çok savaşan bir milletin edebiyat ürünlerine de yansıyan bir savaş kültürü oluşmuştur. (Erdal, 2014)

Saray İstiaresi, Savaş İstiaresi ve Divan Şiirinin Savaşçı 'Türk' Sevgilisi

Ahmet Hamdi Tanpınar, On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi isimli eserinde, padişahla ordu arasındaki ilişkiyi ciddi bir dikkatle dile getirmiştir. Tanpınar, meseleye kuşatıcı bir bakışla eğilmek suretiyle divan şiirimizin merkezinde yer alan âşık, sevgili ve rakip telâkkisine bağlı olarak ortaya çıkan hayal, sembol ve mazmunların sadece belagate dayalı olmadığını,

şairin hayatıyla olduğu kadar toplumun şekillendirdiği bir sistemle de alakalı olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder. Bu bağlamda, saray istiaresi kavramından hareket eden Ahmet Hamdi Tanpınar, tezini şöyle temellendirmektedir:

> Saray aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nisbetinde feyizli ve mesuttur. Çünkü bir sarayda olan her şey hükümdarın iradesi itibarıyla keyfî, az çok ilahî veya Allahlaştırılmış özü itibarıyla da isabetli, yani hayrın kendisidir. Hükümdar, gölgesi telakki edildiği manevî âlemi, Allah'ı -Müslüman şarkta olduğu kadar Hıristiyan garpta da- nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa hayatı da özle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmişti. Aşk, zihnî hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık, hatta adem (çünkü ölümün ve ahretin karşılığı olarak bir 'saray', 'serây-ı adem' vardır), bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır. Hepsinin hükümdarları vardır. (Tanpınar, On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 2012)

Tanpınar, hükümdara dayalı olarak Ortaçağ ve Rönesans edebiyatlarında da benzer bir hayal sisteminin olduğunu belirterek konuyu aşka getirmektedir:

> Binaenaleyh aşk da bu cinsten bir istiare olacak, sevgili hükümdara benzeyecekti. O kalp âleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir. Orta Çağ hayallerinde hükümdar daima güneştir. Onun gibi kendi menzilinde ağır ağır yürür. Rastladığını aydınlatır. (Tanpınar, On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 2012)

Ahmet Hamdi Tanpınar için aşkın etrafında gelişen ve ifade bulan hayal sistemi, saray istiaresinin açığa çıkmasının haricinde bir durum olarak değerlendirilmemelidir:

> Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabii vergi gibi sevilmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lutfeder. Hatta hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi, isterse, bu lutfu ve ihsanı esirger. Hatta cevr eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mâbeyinci, gözde veya gözde olmaya namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır. Âşık tıpkı bir sarayadamı gibi bu rakiplerle mücadele hâlindedir. Hulasa saray nasıl mutlak ve keyfî irade, hatta kapris ise, sevgili de öylece naza giden hür iradedir. (Tanpınar, On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 2012, s. 28)

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın saray istiaresi, aynı zamanda sevgilinin savaşçı özelliklerinin olması, cevretmesi, işkence etmesi ve merkezde olduğu için hükümdara benzemesi yönüyle bizi bir savaş istiaresine de götürmektedir. Nitekim Ömer Faruk Akün'ün sevgiliye dair yaptığı açıklamalar saray istiaresiyle beraber bir savaş istiaresinden bahsetmeyi pek tabi mümkün kılmaktadır.

Savaş İstiaresinin Bir Göstergesi Olarak 'Türk' Sevgili Kimdir?

Divan şiirindeki sevgili tipinin fiziki özelliklerine ve savaşa dair unsurlarına geçmeden önce sevgiliyi daha iyi anlayabilmek için ve divan şiirinde savaşın yerini gösterebilmek bakımından "Türk" kelimesinin sözlükteki kullanıma müracaat etmemiz gerekiyor. Kubbealtı Lugatı'nde "Türk" kelimesi anlam noktasında, bildiğimiz anlamların dışında "(Sevgili için kullanıldığında cevri, eziyeti çok olmasından kinâye) Kanlı kimse, güzel, dilber, civan" olarak tarif ediliyor. Benzer olarak Ötüken Türkçe Sözlük kelimeyi, "Genç ve güzel kimse. Güzel; civan. (teninin beyazlığı ve aşığa karşı acımasızlığı ile canlandırılan) güzel" tanımıyla veriyor. Türk kelimesinin sevgiliye isim olması, doğrudan Türk milletinin savaşçı kimliği ve sosyokültürel şartlarıyla ilgili bir durumdur.

Bu noktada divan edebiyatındaki teşbihler, mazmunlar, istiareler devletin dayandığı dünya görüşünden ve onun belirtmiş olduğu ileri askeri güçten unsurlar taşır ve sevgilinin bakışının bir oka ya da kılıca benzetilmesi yahut saçlarının halata, darağacına benzetilmesi anlamsız değildir. Yani, cihana hükmeden bir devletin belirtmiş olduğu o şaşaalı unsurların hepsi, edebiyatta kendi dili ve estetiği içerisinde tezahür etmiştir. Sevgilinin en belirgin vasıflarından olan yaralayıcılığın o dönemin sosyal hayatının bir parçası olan ok, yay, kılıç, hançer, mızrak ve top vb. bazı savaş araç gereçleriyle ifade edilmesi tesadüf değildir.

> Divan şiirinde sevgilinin fizik güzelliğinin tesirini belirten imajlarda, onu bir savaşçı hüviyetinde ve öldürücü silâhlarla donanmış gösteren tasavvurların yer alması çok dikkat çekici ve arka planı olan bir meseledir. Bu imaj sistemine göre onun gözü, bakışları, kirpikleri ve kaşları sırasıyla kılıç, hançer, ok, zülüfleri de bir kemenddir. Kaşları ayrıca okunu fırlatmaya hazır bir yaydır. Hepsi birer silâh tasavvuruna bağlı bu teşbihler ona vurucu ve kan dökücü bir portre çizer. (Akün, 2013)

Bütün kapıları Türk unsuruna açan Halife Mu'tasım-Billâh (833-842) orduda en mühim yeri Türklere verdiğinde bütün İran, Horasan ve Irâk-ı Acem bölgeleri bu genç ve güzel Türk sipahileriyle tanışır. Abbâsîler ülkesinde kendilerine çeşitli hizmetler emanet edilen, halifelerin sarayında birer gözde mevkiine yükselen Türkler güzellik, zarafet ve savaşçılık gibi meziyetlerle Sâmânîler, Ziyârîler, Büveyhîler'in saray ve aristokrasi muhitinde büyük rağbet bulmuşlardır. Gazneli, Büyük Selçuklu ve Hârizmşahlar saray ve aristokrasisi muhitinde el üstünde tutulan bu genç Türkler, yalnız orduda seçkin bir savaşçı olarak değil, zevk ve eğlence meclislerinde üzerlerine aldıkları sâkîlik hizmet ve sıfatıyla da daima aranan çehreler olmuşlardır. (Akün, 2013) Nitekim Sıbt İbnü't-Teâzîvî, Abbâsî Halifesi Nâsır-Lidînillâh'ın ordusundaki Türkleri överken onların bu vasıflarını şöyle belirtir:

> Savaşlarda onun etrafını ay parçası gibi Türk gençleri kuşatırlar. Başlarına daima tolga giymelerine rağmen onların saçları dökülmüş değildir. Onların keman gibi kaşlarından attıkları oklar kalplere isabet etmekte hata etmez. Onlar ne kadar pek giyimli ve aynı

> zamanda fidan boylu iseler de demir gibi kuvvetlidirler. Müsâlemet vaktinde kumluk geyikleri iseler de, savaş ateş saçmaya başlayınca kaplan kesilirler. Zırhların içinde aslan olan bu güzel gençlerin yüzleri, tolganın içinden ay gibi görünür. (Akün, 2013)

Bir milletin başlı başına savaş üzerinden kurmuş olduğu düşünceler bütünü muhakkak sözüne, sanatına, medeniyetine tesir edecektir. Sözün, şiirin yekpare bir savaş olarak kabul edilmesi bu durumun en büyük göstergesidir. Ancak savaş düşüncesi, şiirin dışında sanatın farklı kollarında da kendisini gösterir. Bu hususla ilgili olarak savaş istiaresinin bir göstereni olması bağlamında hat sanatını örnek verebiliriz. Ahmet Hamdi Tanpınar, dîvânî ve ta'likten şu şekilde bahsediyor:

> … O kadar süslü görünen ve bünyesiyle monograma doğru giden Dîvânî de Ta'lik'ten ayrıdır. Dîvânî yazı daima bir suvarı akınıdır, rüzgârda uçan tuğlar, bayraklar ve hücum yürüyüş havası… (Tanpınar, Yaşadığım Gibi, 1996)

Hat sanatının yanı sıra benzer olarak klasik faslın icrasını da bu noktada savaş istiaresi üzerinden değerlendirmek oldukça mümkün görünmektedir:

> … Klasik faslın icra şeklini Osmanlı ordusunun harp düzenine benzetiyor, peşrevi pişdar, onu takip eden kâr, nakış, beste ve şarkıları ordunun ana gövdesi, saz semaisini ise dümdar olarak görüyor. (Ayvazoğlu, 2013)

Örneklerde de görüldüğü gibi savaş düşüncesinden hareket etmek kaydıyla sanat üzerinden adeta bir savaş medeniyeti oluşturulabilir ve bu kavramın varlığından bahsedilebilir. Türk milletinin aldığı isim, millet olarak savaşçılığının öne çıkması ve şiirde savaşçı olması yönüyle sevgilinin Türk olarak vasfedilmesi, savaşla ilgili ıstılahların hat sanatına, musikiye yansıması pek tabi bir saray, savaş istiaresinin etrafında gelişen savaş medeniyetinden bahsetmeyi mümkün kılmaktadır.

Divan Şiirin Dil Yapısı ve Tarihe Kaynaklık Etmesi

Edebiyat ve konumuz gereği şiir üzerinden inceleme yapacağımız metinler, aynı zamanda topluma dair hususları barındırması noktasında oldukça önemlidir ve gündelik hayatın içinden bir parçadır.

> … Osmanlı Devleti'nin felsefesi, dili, mimarisi, musikîsi, vs. nasıl kendi kültürünün ürünleri ise edebiyatı da toplumun örf, âdet, inanç, duyuş, düşünüş ve hayallerini yansıtan bir ayna niteliğinde olması sebebiyle o kültürün bir parçasıdır. (Öztoprak, 2000)

Çoğu zaman bütünüyle divan edebiyatının ve türe indirgediğimizde divan şiirinin gündelik hayattan, toplumsallıktan uzak olduğu söylenir. Oysaki

> … Falın tüm gizemliliğine karşın gündelik hayata dönük olması gibi şiir de tüm gizemliliğine karşın gündelik hayatın içindedir. (Kahraman, 1999)

Çok soyut görünen bir şiir dahi şairin hassasiyetlerini, duygularını, düşüncelerini içermekle beraber muhakkak toplumsal bir meseleyi de konu edinir. Şairler, dış dünyadan edindikleri imajları, iç âlemlerindeki ilhamlarla mezcetmek suretiyle edebî eserlerini oluşturur. Bu hususta divan şiirinin kaynaklık etmesini ve diğer disiplinlerle olan bağlantısını açığa çıkartma girişiminden önce dikkat etmemiz gereken mesele, şiir dilinin mecazla kurduğu hakikat ilişkisini- El- Mecâzü kantaratü'l- hakîka(ti): Mecaz hakikate götüren köprüdür.-, şiirin özelliklerini göz önünde bulundurarak olabildiğince şiire vakıf olabilmek ve bu noktada nüfuz etmeye çalışmaktır. Nitekim:

> Klasik edebiyatın görünürde yaşanan vakalarla ilişiği olmamasına rağmen kaside, mesnevi, hatta gazellerin şurasına burasına dağılmış, hiç ummadığımız anda önümüze dikiliveren öyle söz ve ifadelere rastlanır ki bazen bir tekinde bütün bir cemiyetin yaşama felsefesine, sosyal çatısına ve kuruluşuna can alıcı noktası ile parmak basıldığı gözden kaçmaz. (Ülgener, 1983)

Divan şairi, tek bir anlamla yetinmemek üzere mazmunlar aracılığıyla, belagat çerçevesinde bir bütün oluşturması ve çoğu zaman kelimenin uzak anlamını tercih etmesiyle ilgili beyitteki, mısradaki diğer kelimelerle bir şehir bünyad etmektedir. Bahsettiğimiz üzere kelimeleri oluşturan dilin mecazlı yapısına dikkat edilmesi, buradaki anlam katmanlarını gösterecek ve şiirin muhtevasını açığa çıkaracaktır. O mecazlı dil yapısını bünyesinde barındıran eserden bütün bir cemiyeti görememememizin sebebi, sanat yapıtının kendisi ile anlam ilgisi içine girebilecek bir süjeye gereksinim duymasından kaynaklanmaktadır. (Tunalı, 2012) Bu süje, metinle gerekli ilgiyi kuramadığı takdirde metinler yıllarca anlaşılmadan kalacaktır. İsmail Tunalı sanat yapıtlarından hareketle meseleyi şöyle özetlemektedir:

> "Sanat yapıtlarının birçok zamanlar anlaşılmadan kalmasının nedeni, onun içeriği ile ilgi kuracak, o yapıtın maddi yapısından onun tinsel içeriğini çıkarıp alacak, onu estetik olarak algılayacak bir bilincin olmamasında bulunur." (Tunalı, 2012, s. 83)

Özetle divan şiiri gerçeği şiir diliyle anlatmaktadır; şiir, düşünce ve duygular, imgeler ve kavramlar, tasarımlar ve çağrışımlarla yazılır; bu yazım eyleminde sözcüklerin görevi, bunların çeviri yazısal(transcription) imi, göstereni olmaktan başka bir şey değildir. (İnce, 2002)

Bir sanat eserini, edebi eseri, şiiri döneminden ve ortaya çıktığı şartlardan bağımsız değerlendiremeyeceğimiz gibi tarihi bir dönemi de o çağda neşv ü nemâ bulan her türlü eserden bağımsız değerlendiremeyiz. Bazen bir mısra, bir resim, bir film ilgili dönemi anlatan mükemmel bir tarihî değer olarak karşımıza çıkar ve salt bir tarih kitabının veremeyeceği mühim bilgiyi, hissiyatı oluşturur. Ancak tarih ve şiir ilişkisini aynı çatı altında değerlendirip yorumlayabilmek için şiirin, mecazlı dil yapısı üzerinden gösterenlerin farkında olarak metin okumayı gerçekleştirmek gereklidir. Şunu belirtmek gerekir ki bu okumayı yaparken, kronolojiye dayalı resmî bir tarih okuması yapmaktan ziyade şiir diliyle kurulan tarihi olaylar

bütününe şahit oluruz. Şair dildeki tasarruf durumunu göz önünde bulundurarak savaşlara, anlaşmalara, ekonomik düzene, mimariye vb. birçok konuya şiirinde yer verir. Ancak şiirde geçen bu tarihi unsurlar, vs. reel özellikleriyle ele alınmazlar. İnsan, mekân ve olay tasviri hatta kavramlar, şiire has üslupla şiirde yerlerini alırlar. (Cançelik, 2014) Tarihimize ait kültür ve bilgi birikimini edebî metinlerdeki ipuçlarından yola çıkarak değerlendirip idrak etmeye çalışmadıkça, tarihi bir kronolojiler zinciri olarak okumaktan ve yorumlamaktan kurtarmamız oldukça zor görünmektedir.

O halde edebî eserler, bir milletin tarihi devirlerini aydınlatmada önemli bir kaynak olarak yerini almaktadır; edebî metinleri ortaya koyan insanlar belli bir zaman dilimi içinde yaşamakta ve eserleriyle o devrin pek çok hadisesine ışık tutucu metinler oluşturmaktadır. (Tökel, Osmanlı Coğrafyası Tarihi-Somut Mirasının Tespitinde Divan Şiirinin Önemi, 2013) İngiliz edebiyat tarihçisi Hippolite Taine, Bir milletin edebiyatını en canlı bir tarihî vesika addederek, sair hiçbir şeyin onunla kıyas olunamayacağını (Köprülü, 1966) söylemektedir, benzer olarak Zeki Velidi Togan Tarihte Usul adlı eserinde edebiyatı tarihin kaynakları arasında sayarak konuya uzun bir yer ayırır. Tarihi, sadece olaylardan ibaret seneler zincirleri olarak gördüğümüz sürece, tarih düz bir çizgide seyrine devam edecektir. Bunun aksine Sezai Karakoç'un ifade ettiği üzere:

> …Tarihi haklı olarak bir de kültür ve medeniyet dinamiği olarak ele alırsak, peygamberleri, velileri, kahramanları, bilginleri, hükümdarları, savaşçıları ve şairleriyle bütün bir geçmiş zaman insanlığını tarih çizgisi yaşatır. (Karakoç, 2016)

Edebiyat araştırmacısı, edebî eserlerdeki zevk ile tefekkür unsurlarını tek tek değerlendirmeye çalışarak benzeyen zevk ve tefekkür unsurlarını gruplandırma yoluyla tarihin içinden gelen, devamlılık arz eden değerleri gösterir. Bununla beraber çatışma ve farklılıkların altında yatan nesillerin ruhunu, oradan da tarihî devamlılığı görüp hükme bağlamaya gayret eder. Malzeme noktasında tarihi bir zaman özelliği taşıyan bu iki sahanın insanlarının birbirlerinden faydalanmaması oldukça tuhaf bir durum olmaktan öteye geçmez. Edebiyat üzerine çalışanlar zaman zaman tarihi kaynaklardan ve tarih bilimi üzerine çalışanlardan istifade etmenin örneklerini vermelerine rağmen tarihçiler bu noktada istifade etmeme durumunun eksikliğini yaşıyorlar. (Tural, 1993)

> …Geçmişe şiir ve şairin gözüyle de bakmamız gerekecek. Özellikle Osmanlı insanının neredeyse hemen her derdini, meramını, savaşlarını, hikâyelerini, dini duygu ve düşüncelerini şiirle yazmayı yeğledikleri göz önüne alınırsa. (Tökel, Savaş ve Şiir: Tarihin Tanığı Olarak Şairler, 2018)

Tarihin akışını değiştirmesi, çağların değişimine sebep olması noktasında bir buluşu ya da savaşı gösterebiliriz. İstanbul'un fethiyle beraber tarihi bilgi olarak bir çağdan bir başka çağa atladığımız örneğinde olduğu gibi. Savaşlar, tarihe müdahale etmesi yönüyle bir dev-

letin yıkılması, dünya siyaset dengesinin bozulması ve ciddi toprak kayıpları, kazançlarına sebep olmasıyla beraber kayda değer tarihi olaylar bütünüdür. Savaştan bahsedince genellikle aklımıza gelen fiziki ve fiili manada en az iki topluluk, devlet vb. arasındaki çatışmaya dayalı olarak gerçekleşen bir mücadele hâlidir. Ancak divan şiiri üzerinden bahsedecek olursak bu savaşın sadece fiziki manada olmadığını, asıl savaşın ruhani savaş olduğuna ve fiziki olan savaşın bunun küçük bir parçası olduğu yönünde yaklaşımlara da rastlarız. XVI. yüzyılın önemli şairlerin birisi olan ve aynı zamanda asker hüviyeti de bulunan Şehzade Mustafa Mersiyesi'yle tanıdığımız Taşlıcalı Yahya Bey, savaşın ruhani yönü üzerinde duran ve bu noktada şiirler kaleme alan isimlerdendir. Benzer olarak Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nin bazı bölümlerinde de savaşın ruhaniliği yönüne işaret eden şiirler görürüz. Örneğin, Taşlıcalı Yahya savaşın ruhaniliğine dair şöyle söylemektedir:

Hüner oldur ki bu yola giresin

Nefs-i emmâreyi zebûn idesin (Yahyâ, 1993)

Taşlıcalı Yahya'nın bu beyti savaş noktasında asıl hünerin nefse karşı verilen savaş olduğunu söylemektedir. Taşlıcalı, aynı zamanda nefisle mücadelenin yöntemini de sunmaktadır:

Eyleyüp rûhını nefsine 'adû

Zikr-i Hû idi ana 'âdet ü hû (Yahya, 2004)

Ruhun nefse karşı açmış olduğu savaşta galip gelmenin yolu bu savaşta bir silah olarak Allah zikrinin kullanılmasıdır. Savaş, Taşlıcalı Yahya için imânî bir mefkûre ve aslî bir vazifedir. Savaş kelimesi ruh taşıyan bir kavram olup sadece düşman askerlerine karşı verilen mücadeleden ibaret değildir. Şairin savaş anlayışı, bizim savaş algımızı şekillendiren, dışarıdaki düşman algısının dışında kalmaktadır. O, nefse karşı verilmesi gereken bir mücadeleden bahsederken dışarıdaki savaşın içeridekinin küçük bir yansımasından ibaret olduğunu dile getirir. Şair hem içte hem de dışarıda verilen savaşa karşı kahramanca mücadele edilmesini gerektiğini vurgulamakla beraber terk edilmesi gerekenin gayret değil tasavvufî bir yaklaşımla dünya olduğunu ifade eder. Anadolu ve Rumeli'de seferden sefere koşan şairin temel düşüncesi İslamiyet'i yaymaktır.

XVII. Yüzyıl Divan Şiirinde Savaşın ve Osmanlı- Rus Savaşları'nın Nâbi, Sâbit, Sâbir Pârsâ Üzerinden Görünümü

Taşlıcalı Yahya, savaşla ilgili beyitlerinde divan şiirinde savaşın ruhani yönünün de bulunduğunu ve savaşın fiziki yönünün, ruhaniyetinden yansıdığını ifade eder. Ancak bizim bu bildiri kapsamında değinmek istediğimiz temel husus, XVII. yüzyıl divanlarına Osmanlı- Rus savaşlarının fiziki olarak nasıl yansıdığı yönündedir. XVII. yüzyıl Osmanlı- Rus savaşlarına

dair, XVII. yüzyılda yaşayan başka şairlerde de konuyla ilgili şiirler olmak üzere bu metinde Nâbî, Bosnalı Alaadin Sâbit ve Sâbir Pârsâ'nın şiirleri üzerinden aktarılacaktır.

XVII. yüzyıl şairlerinden Bosnalı Alaaddin Sâbit, cihadın cengâver ordularla hükümdara, kılıç ve tüfeğin de kullanılması suretiyle farz olduğunu şiir diliyle şöyle ifade etmektedir:

Tâ selâtîn-i cihâna farz ola emr-i cihâd

Âlet-i tîg ü tüfeng ü cünd-i cengâver gibi (Sâbit, 1991, s. 301)

Sâbit'e göre savaş, bozulmuş olan âlemin tabiatını düzelterek kurtaran doğal bir şifadır:

Mizâc-ı 'âlemi tashîh ider bozulmuş iken

Şifâ-yı mahzdur ol şerbet-i salâh ü sedâd (Sâbit, 1991, s. 181)

Sâbit'te savaş düşüncesi, genelde benzetmeler yönüyle oldukça orijinaldir. Sâbit'in, bir beytinde Ruslara karşı yapılan savaş; susamış kara toprağın, Rus askerlerinin kırmızı şerbet gibi olan kanını içmesi olarak tanımlanır:

Kana kana içdi hûn-ı düşmeni hâk-i siyâh

Teşnelik hükm ile kırmız şerbet-i sükker gibi (Sâbit, 1991, s. 298)

Sâbit, aynı şiirde Osmanlı'nın savaşmadığını, kılıç adlı tıbbi aleti kullanmak suretiyle kâfir ordusunun başını keserek vakıf hizmeti karşılığında orduyu ücretsiz tıraş ettiğini söyler:

Tîg dirler bir sütüreyle sıgandı hidmete

Kâfiri hasbî tırâş itdi vakf-berber gibi (Sâbit, 1991, s. 297)

Sâbit'e göre kılıç, aynı zamanda maharetli bir hekimdir ve bir hacamatçı gibi düşman damarlarından pis kanı akıtmaya yarar:

Hakîm- i hâzik-i tigün 'urûk-ı düşmenden

Dimâ'-ı fâsid akıtdı çü nişter-i fassâd (Sâbit, 1991, s. 181)

XVII. yüzyılın önemli şairlerinden Nâbî, Prut Savaşı'yla ilgili bir tarih kıtasında savaşı, ehl-i küfür olan Rusların saldırgan tavrına ve sınırda yaptığı karışıklıklara binaen cihâd düşüncesiyle ifade eder:

Vücûb-ı feth-i ebvâb-ı cihâdı ictihâd itdi

Sülûk- ı ehl-i küfr îcâb-ı icrâ-yı cihâd itdi (Nâbî, 1997, s. 344)

Nâbî, beyitte Rus çarının hainlik yaparak İsveç çarıyla savaş kapısını araladığını söylemektedir. Tarihte bu olayı Prut Savaşı'nın hemen öncesinde, İsveç çarı ile Rus çarı arasındaki sürtüşmeye ve İsveç çarının, Osmanlıya sığınmasına bağlayabiliriz:

Budur tafsîli icmâlün ki Çâr-ı hâ'in-i Moskov

Mukaddem Çâr-ı İsvecle vegâ bâbın güşâd itdi (Nâbî, 1997, s. 343)

Bulup ol kavm-i bî-tedbîre bir takrîb ile fırsat

Biri birisinün me'vâların "Bi'se'l- mihâd" itdi (Nâbî, 1997, s. 343)

Nâbî'ye göre Ruslarla savaşın başlamasının sebeplerinden birisi de dinsiz, kâfir, inatçı Rus komutanının ve çarın başka amaçların peşine düşerek memleketi istila etme planıdır:

Zâbıt-ı Moskov olan kâfir-i bî-din ü 'anûd

Başka sevdâya düşüp itmiş idi istîlâ (Nâbî, 1997, s. 338)

Nâbî, Prut Savaşı'nı anlatan şiirinin devamında savaş başladığı zaman insanların kulağının dehşet verici yıldırımların sesleriyle dolduğunu, ümitsizliğin imdat çağrılarına sebep olduğunu söylemektedir:

Ra'd- ı âvâze-i mûhişle tolup gûş-ı enâm

Berk-i ye's itmiş idi hırmen- i imdâdı hebâ (Nâbî, 1997, s. 338)

Aynı zamanda savaş günü mahşere benzetilir. Mancınıklar kullanılmaya başladığında ise ateşin gürültüsü artmaktadır:

Rûz-ı ceng oldugı dem havl-nümâ-yı mahşer

Çerh-sây oldugı dem şu'le-i âşûb-ı vegâ (Nâbî, 1997, s. 338)

Nâbî, Prut Savaşı'nın sonucunun mü'minlerin ümit gözlerini aydınlattığını ve bu fethin düşmanın bağrını kanla doldurduğunu, Allah'ın lütfu sayesinde Prut Savaşı'nda elde edilen fetih ve zaferle milletin yeniden ihya olduğunu ifade eder:

Mü'minün dîde-i ümmîdini itdi rûşen

Hâsidün bagrını hûn itdi bu feth-i garrâ (Nâbî, 1997, s. 338)

Lutf-ı Hak eyledi bir feth ü zafer ihsân kim

Oldı sükkân-ı memâlik yeni başdan ihyâ (Nâbî, 1997, s. 338)

Sâbit, yardım toplayan öğrenciler gibi Rusların anlaşma yapmak için kapı kapı dolaştıklarını ifade eder:

Nâme-i 'ahd isteyüp Allâh içün a'dâ-yı dîn

Devr-i ebvâb itdi gezdi 'arz-ı hâl-i cer gibi (Sâbit, 1991, s. 298)

Nâbî'nin beyti üzerinden çarın zavallı bir duruma düştüğünü (Prut Savaşı'nda çar ordusuyla beraber bataklığın önünde sıkışmıştır) ve Osmanlıyla barış yapmak için devlet erkânını elçi olarak(durumu süslemesi için) sadrazama gönderdiğini görmekteyiz:

Çâr-ı bî-çâre amân istedi çâr ü nâ-çâr

Eyledi mâşıta 'afv-ı günehe erkânı (Nâbî, 1997, s. 342)

Sâbit, Baltacı Mehmet Paşa'nın Prut Savaşı'ndan başarı göstererek yüz akıyla çıktığını, bu zafer karşısında, Petro'nun yüzünün nilüfer yaprağı gibi mosmor olduğunu ifade eder:

Bir yüz aklık itdi serdâr-ı cenâb-ı pâdişâh

Mosmor oldı rûy-ı Çâr evrâk-ı nîlüfer gibi (Sâbit, 1991, s. 298)

Kazanılan zafer sonucunda Sâbit, gül yüzlü padişah III. Ahmed'in yüzüne gül suyu sürülmesini, yenilgiye uğramış düşmanın yüzüne de cüzzamlı hastalığa yakalanmış gibi tükürülmesini söyler:

Pâdîşâh-ı gül- cemâlün rûy- pâkine gülâb

Tu yüzine kürkcinün meczûm-ı mustakzer gibi (Sâbit, 1991, s. 301)

Nâbî, gururlu olan Rus çarının cihanı fethetmeye yönelik plan yaparken, savaşı kaybetmesiyle unvanının zillete döndüğünü ifade eder:

Cezm-i magrûr cihân-gîrlige 'âzim iken

Zillete oldı bedel debdebe-i 'ünvânı (Nâbî, 1997, s. 342)

Sabir Pârsâ, Çehrin Savaşı'na gitmeden önce savaşa hazırlık yapma maksadıyla sadrazamın Rus diyarına yöneldiğinden ve İslam ordusuna tezyin verdiğinden bahsetmektedir. Tezyin kelimesinden düzen manasını anlamamız gerekir ve bütün İslam sanatlarında olan titizlik, düzen barındıran tezyini durumun, sadrazam tarafından askere düzen vermek, her şeyi yerli yerine yerleştirmek suretiyle orduya uygulandığı anlaşılmalıdır:

Eyleyüp Moskov'uñ diyârına 'azm

Ceyş-i İslâm'a virdi tezyîni (Pârsâ, 2005, s. 37)

XVII. yüzyılın Mevlevî şairlerinden Sabir Pârsâ kibirli olan çarın, Çehrin Savaşı sonunda beklemediği yenilgiden ötürü acayip olduğunu ifade eder:

Hâsılı girdi bir 'acib şekle

Moskov'uñ ol kral-ı hod-bîni (Pârsâ, 2005, s. 38)

Sabir Pârsâ, Çehrin Savaşı'yla Osmanlı ordusunun Hz. Peygamber'in ruhunu hoşnut ettiğini ifade eder:

Bu gazâ ile Seyyidü'l-beşerüñ

İtdi hoşnûd rûh-ı pâkini (Pârsâ, 2005, s. 38)

Pârsâ, Çehrin Kalesine yapılan kuşatmanın, halkın 1-2 senede sonuçlanmayacağını düşündüğünü söyleyerek halkın Çehrin kuşatmasına dair görüşünü yansıtmaktadır. Tarihi

kaynaklara baktığımızda 3 hafta süren ilk kuşatmanın başarısız olduğunu ancak ikinci kuşatmanın 33 günde olumlu yönde sonuçlandığını görmekteyiz:

Mümteni' zanniderdi halk-ı cihân

Bir iki yılda feth-i Çehrin'i (Pârsâ, 2005, s. 39)

Sabir Pârsâ, Çehrin Savaşı'na hicrî 1089 tarihini düşürerek kuşatma sonunda Çehrin Kalesi'nin savunmasının zor olması sebebiyle, Osmanlı tarafından yıktırıldığına işaret etmektedir. 1089 yılı miladî olarak 1687 yılını vermektedir ve Pârsâ, fetih sebebiyle mutlu olarak tarih düşürdüğünü ifade eder:

Ben dahı şâd olup didüm târîh

Âsaf-ı vakt yıkdı Çehrin'i

1089 = آصف وقت ییقدی چهرینی (Pârsâ, 5002, s. 93)

Sâbit, savaştan önce izzet ve büyüklük göstermede yastık gibi gerinen çarın,
:savaş sonunda ayaklar altına alınan çürük bir minder olduğunu söyler

Sard-ı 'izzetde gererken sînesin bâlîn-vâr

Kaldı zîr-i pây-i zilletde çürük minder gibi (Sâbit, 1991, s. 297)

Şiir dilinden hareketle bahsettiğimiz güzelleme ve somutlamanın en güzel örneklerinden birine Sâbit'in beytinde rastlıyoruz. Sâbit'e göre, savaştan bağrı yanan düşman ordusunun, Osmanlı ordusundaki hançerin üzerinde soluyarak can vermesine(bağrı yanan düşman susuzluğunu gidermek için sudan yapılan bu hançere atlayacak ancak kılıcın gücü karşısında can verecektir. Sâbit'in işaret ettiği hususlardan birisi de telmihen değindiği çelik, demir vb. malzemeden yapılan kılıca, su verilmesidir.) şaşırmamak gerekir çünkü o hançer tertemiz bir saf sudan yapılmıştır:

N'ola dil-teşne düşmen soluyup cân virse üstinde

Kef-i destinde hançer bir içim âb-ı musaffâdur (Sâbit, 1991, s. 238)

XVII. yüzyılda birçok şair; çar ve ordusunu genelde tilkiye benzetir. Sâbit, Rus ordusunun ve çarın hileci bir tilkiye benzediğini, savaşta yenilince çaresiz bir erkek aslana dönüp kaçtığını dile getirir:

Rübeh-i 'ayyâr-ı Çâr-ı Moskovı bî-ihtiyâr

Gab-ı hazlâna gürîzân itdi şîr-i ner gibi (Sâbit, 1991, s. 297)

Sâbit, Prut'ta bataklık kenarında sıkışan Rus çarını kapana tutulmuş hain bir tilki olarak tasvir eder ve perişan olan taburunda mahpus olduğunu ilave eder:

Mahbes-i tâbûr-ı makhûrında nâ-çâr oldı Çâr

Bir kapan-üftâde hâ'in rübeh-i muztar gibi (Sâbit, 1991, s. 298)

Sâbit, yenilgi alan Rus çarına bir teklifle giderek saltanattan el çekmesini, tilki satmasını söylemektedir. Çünkü tafrası da savaşta geri çekilip tekrar saldırıya geçmesi gibi hükmünü yitirmiştir:

Tilki satsun saltanat sevdâlarından çeksün el

Lagva çıkdı tafrası da'vâ-yı kerr ü fer gibi (Sâbit, 1991, s. 299)

Sâbit, orijinal bir benzetmeyle beyitte tıbbi bir duruma değinmektedir. Beyitte, halk arasında tavukkarası hastalığı olarak bilinen gece körlüğüne işaret eder ve gazilerin kılıcının parlaklığı karşısında Rus ordusunun, yüzüne ışık tutulan tavuklar gibi baş üstü olarak ters döndüğünü ifade eder:

Ser-nigûn oldı şu'â'ından misâl-ı mâkiyân

Hiyre itdi dîdesin tîg-i guzâtun pertevi (Sâbit, 1991, s. 333)

Nâbî'ye göre Rus askeri kötü suratlıdır. Rusların, Prut Savaşı'ndan önce İslam askerlerine bu tedarikle ve bu donanımla hiç hücum etmediğini anlıyoruz. Düşman kötü suratlı olarak tanımlanmakla beraber, Rusların savaş için hazırlandığını ve teçhizat noktasında gelişmeye başladığını görmekteyiz:

Sâbıkân itdügi yok kişver-i İslâma hücûm

Bu tezâhüm bu tedârükle 'adû-yı bed-râ (Nâbî, 1997, s. 338)

"Hûk", sözlüklerde "domuz" anlamında da kullanılmaktadır. Ancak beyitte kelime, kâfir olan düşman askerinin sıfatı olarak anlamlandırılıyor. Hûk'u, domuz kabul ederek değerlendirirsek üç defa yüz bin domuz ile Rusların sınıra saldırması, o dönem için pek mümkün görünmemektedir. Nâbî, İslamiyet'te domuzun pis bir hayvan olarak görülmesi ve domuz yemenin haram olması sebebiyle düşmanı domuz olarak tanımlamış olabilir:

İtdi serhadde hücûm üç kerre yüz bin hûk ile

Âteşîn âlât ile mânend-i âsâr-ı 'azâb (Nâbî, 1997, s. 356)

Nâbî, tarihi kaynaklardan edinmiş olduğumuz Prut Savaşı sonucundaki anlaşma şartlarını adeta tek bir beyitle özetleyerek(Mühimmat, kale teslim etmeleri şartıyla anlaşma tek tek her şeyiyle yazıldı) şöyle söylemektedir:

Mühimmât kılâ' ü kâhlar teslîmi şartiyle

Kalemden nâme-i sulh üzre vâki' oldı harf be-harf (Nâbî, 1997, s. 354)

Sâbit, Petro'dan öldüğünde yurdu cehennem olası diye bahsederek, Prut Savaşı sonunda yapılan anlaşmaya, çarın kaleler verdiğini ve karşılığında canının korunmasına karşılık barış sözü aldığını ifade ederek değinir:

Kal'alar virdi emân aldı kurı bir cân ile

Mürd olınca dûzah-ı hırmânda olsun münzevi (Sâbit, 1991, s. 334)

Sâbit, padişaha seslenerek Rusların işinin bittiğini ama ölseler dahi padişahın heybetiyle mezarda da titrediklerini ifade eder:

Pâdişâhum kârı bitdi Moskovun mürd olsa da

Heybetünden hufresinde lâşesi ditrer gibi (Sâbit, 1991, s. 299)

Sâbit, Osmanlının kılıcının gücü karşısında Rusların barış yaptığını ama yeni bir savaş korkusuyla da tir tir titrediğini söyler:

Egerçi sadme-i tîgun görüp sulh itdiler ammâ

Dahi Mosko diyârı lerze-nâk-ı şûr ü gavgâdur (Sâbit, 1991, s. 239)

Sonuç

XVII. yüzyılda yaşayan Nâbî, Bosnalı Alaadin Sâbit ve Sabir Pârsâ başta olmak üzere divan şairlerinin metinlerinde Rusların görünümü savaş odağında ana hatlarıyla bu şekilde yer almaktadır. Divanlardan örnek gösterdiğimiz beyitler, elbette bir bütünün parçasıdır. Ancak parçalar dahi bize divan şiiri üzerinden tarihe, tıppa, siyasete dair okuma yapabileceğimizi göstermektedir. Divan şiirine olan bakış açımızı değiştirerek bu metinleri okuduğumuzda, göreceklerimizin geçmiştekilerden ve sürekli dile getirilenlerden farklı olacağı düşüncesindeyiz. Şiirde geçen bir beyit, müstakil bir tarih kıtası savaşın başlama sebebini, savaş sürecini, savaş esnasında ve sonrasında halkın durumunu, ordugâhı, barış aşamalarını, barış anlaşmalarını şiire dayalı bir dil içerisinde güzelleme, somutlama aracılığıyla benzeri söz sanatlarını da kullanarak vermektedir.

Kronolojik olarak resmî tarih okuması yapmaktan ziyade iki devlet arasındaki siyasi ilişkileri, savaşı vb. tarihi kaynakları da göz önünde bulundurarak şiir üzerinden okumak, hem savaşın etkilerinin hissedilmesi noktasında hem de bir şiirden hareketle bu noktada savaşa, ülkelerin durumuna dair bilgi edinmek için oldukça önemlidir. Çoğu zaman bir divandan, bir şiirden, bir beyitten şiir dilinin farkındalığıyla okuma yapmaya özen göstererek bilgi edinmek, tarihi bilgi veren birçok kaynaktan ifade hususunda daha değerli olabilir hatta bu edebi kaynaklardan elde edilen bazı bilgilere tarih bilimini konu edinen çeşitli kaynaklardan ulaşmak kimi zaman mümkün olmayabilir.

Görüldüğü üzere divan şiiri, tarihe vb. birçok bilime kaynaklık etmek suretiyle ışık tutabilecek durumdadır. Daha baştan "yoktur, olamaz" gibi ifadelerle divan edebiyatı metinlerine yaklaşmak zaten bir şeyleri görmeyi engelleyecektir. Aksine divan edebiyatına müracaat

edilerek yapılan her çalışma ilgili alan üzerine söz söyleme ve ifade etme gücümüzü artırarak bilgi sahibi olma noktasında bir pekiştireç görevi üstlenecektir. Şairin şahitliği perspektifinden tarihe bakmak bizi tezyin edecek, tanıklığı kaçınılmaz olarak bir arşiv belgesi kadar önümüzü aydınlatacaktır.

KAYNAKÇA

Akün, Ö. F. (2013). *Divan edebiyatı.* Ankara: İSAM Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (2013). *Ateş denizi.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Ayverdi, İ. (2005). *Misalli büyük Türkçe sözlük* (1). İstanbul: Kubbealtı Neşriyâtı.

Banarlı, N. S. (2010). *Edebiyat Sohbetleri.* İstanbul: Kubbealtı Neşriyâtı.

Cançelik, A. (2014). *Tarih kaynağı olarak 16.Yüzyıl divan şiiri.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi.). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çağbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe sözlük.* (2). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat.* Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

D'istria, D. (1982). *Osmanlılarda şiir.* (Tanyeri, S., Çev.) İstanbul: Havass Yayınları.

Emecen, F. M. (2001). *İlk Osmanlılar ve Batı Anadolu Beylikler dünyası.* İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Erdal, T. (2014). Türk kültüründe savaş algısı ve Dede Korkut hikâyeleri bağlamında savaş tasvirleri. Ç. Üniversitesi (Dü.), *Türk harp edebiyatı konulu I. Uluslararası Türkiyat sempozyumu,* içinde (61). Çankırı: Berikan Yayınevi.

Ertaş, M. Y. (2012). Evliya Çelebi'nin Seyahatnâmesi'nde Gazâ. *Tarih İncelemeleri Dergisi, 27*(1), 79-100.

İnce, Ö. (2002). *Tabula rasa.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Kafadar, C. (1996). Gazâ. *TDV İslâm Ansiklopedisi, 13*, 427-429.

Kahraman, H. B. (1999). Söz, yazı(eleştirel) okuma: Sihir mi ki, büyü mi ki, fal mı ki? Şiir üstüne bir yorum denemesi. *Varlık Dergisi*(1096), 42.

Karakoç, S. (2016). *Kıyamet aşısı.* İstanbul: Diriliş Yayınları.

Köprülü, F. (1966). *Edebiyat araştırmaları.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Nâbî, Y. (1997). *Dîvân* (I). (Bilkan, A. F., Haz.) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Öztoprak, N. (2000). Divan şiirinde Osmanlı geleneğinin izleri. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 167-168.

Pârsâ, S. (2005). *Divan.* (Yoldaş, K., Haz.) İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Paşa, A. V. (2000). *Lehce-i Osmânî.* (Toparlı, R., Haz.) Ankara: Türk Dil Kurumu.

Sâbit, A. (1991). *Divan.* (Karacan, T. Haz.) Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Sami, Ş. (2007). *Kâmûs-ı Türkî.* (Kurt, Ş., Haz.) İstanbul: Çağrı Yayınları.

Tanpınar, A. H. (1996). *Yaşadığım gibi.* (Emil, B., Haz.) İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2012). *On dokuzuncu asır Türk Edebiyatı tarihi.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tekin, Ş. (2015). *İştikakçının köşesi Türk dilinde kelimelerin ve eklerin hayatı üzerine denemeler.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tökel, D. A. (2013). Osmanlı coğrafyası tarihi-Somut mirasının tespitinde Divan şiirinin önemi. T. Ç. Ankara (Dü.), *Osmanlı coğrafyası kültürel arşiv mirasının yönetimi ve tapu arşivlerinin rolü uluslararası kongresi.* içinde *1*, s. 327-328. İstanbul: Ankara, T.C. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı Tapu Kadastro Müdürlüğü Arşiv Dairesi Başkanlığı.

Tökel, D. A. (2018). Savaş ve şiir: Tarihin tanığı olarak şairler. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 58*(1), 153.

Tunalı, İ. (2012). *Estetik.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tural, S. (1993). *Edebiyat bilimine katkılar.* Ankara: Ecdâd Yayınları.

Ülgener, S. F. (1983). *Zihniyet aydınlar ve izm'ler.* Ankara: Mayaş Yayınları.

Yahyâ, T. (1993). *Şâh u Gedâ* (İnceleme- metin). (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) 286. (Yoldaş, K., Dü.) İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Yahya, T. (2004). *Gencîne-i Râz(İnceleme, Metin Dizin).* (Sarıçiçek, R. Haz.) Ankara: Gece Kitaplığı.

Yılmaz, Ş. Ö. (2017). 1768-74 Osmanlı- Rus Savaşı'nda Osmanlı Ordusu (Edremid 1767-71 Tarihli Şer'iye Siciline Göre). H. K. Mehmet Yaşar Ertaş içinde, *Osmanlı'da Yönetim ve Savaş* (s. 234-235). İstanbul: Mahya Yayınları.

Kül Tigin Yazıtı'nın Pierre Bourdieu'nun "Habitus" Kavram Alanı Bağlamında Kültür Değerlendirmesi

Burcu Sarıkaya*

Öz: "Orhun Abideleri" olarak adlandırılan Tonyukuk, Kül Tigin, Bilge Kağan yazıtları, Köktürk edebiyatının en uzun ve en mükemmel örnekleridir. Bunlardan Kül Tigin yazıtı 21 Ağustos 732 tarihinde Bilge Kağan tarafından diktirilmiştir. Köktürklerin birinci dönemdeki devrini, daha sonra nasıl zayıflayıp Çin'e tutsak olduklarını, Çin esaretinden nasıl kurtulduklarını ve Kül Tigin'in bu dönemde göstermiş olduğu kahramanlıklarını anlatır. Türk edebiyatının sanatkârane üslupla yazılmış ilk eseri olan, 71 satırdan oluşan Kül Tigin yazıtının yazarı Bilge Kağan'dır. Olaylar Bilge Kağan tarafından anlatılmaktadır. Bengü taş ve barkın duvarları üzerine yazıyı bizzat yazan Yollug Tigin'dir. Yollug Tigin bu yazıtta Bilge Kağan ağzından Türk milletine hitap ederken son derece lirik ve canlı bir anlatım benimsemiştir. Bu satırlarda yalan, abartma ve boşuna öğünme yoktur. Türk milletinin tüm ahlaki ve edebi değerleri ortadadır. Çalışmamızda, Kül Tigin Yazıtı 'nın güney yüzündeki 13 satır tek tek incelenerek Pierre Bourdieu'nun "*habitus*" kavram alanı üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bunun için öncelikle alanla karşılıklı ilişki içerisinde, alanın koşullandırdığı ve aynı zamanda alanı "yapılandırıcı" ve "yapılandırıcı" olmayan ve fâillerde içselleştirilmiş olarak ortaya çıkan bir bedenselleşmiş yatkınlıklar sistemi anlamına gelen habitus kavram alanı açıklanacaktır. Ardından, Kül Tigin Yazıtı'nda habitusa işaret eden satırlar değerlendirilip yorumlanmıştır. Yöneticilerin alanda kazandıkları tutum ve eğilimlerin nasıl oluştuğu ve bedende cisimleşen eğilimlerin neler olduğu habitus kavramı merkez alınarak tespit edilmiştir. Kül Tigin yazıtının güney yüzündeki satırlarda (KT G3, G4, G5), Bilge Kağan'ın ağzından dökülen sözlerde, bir devlet adamının ve devlet yöneticiliğinin nasıl olması gerektiğini, halk ile devlet kurumu arasındaki ilişkiyi aktaran bilgiler bulunmaktadır.Son olarak, mekân kavramı üzerinde de durularak Türk kültür ve sosyal yapısının faillerin davranışlarına olan etkileri habitus kavram alanı bağlamında açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Habitus, Kül Tigin Yazıtı, Güney Yüzü, Kültürel Alan.

* Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Doktora Programı.
İletişim: burcu.srky.46@gmail.com

Giriş

Köktürklerin Türk kültür tarihindeki en önemli yeri, Türkçenin bilinen en eski yazılı metinlerinin sahibi olmalarıdır. Bu yazıtlar, Orta Moğolistan'da, Orhon ırmağının eski yatağı yakınında, Koço- Çaydam adlı göl civarında dikilmiş ve 1889 yılında Yadrintsev tarafından bulunmuştur. Orhon yazıtları ikinci Doğu Türk Kağanlığı döneminde yazılıp dikilen ve bize kadar gelebilen en eski ve çok değerli yazılı belgelerdir.

Bunlardan Kül Tigin yazıtı 21 Ağustos 732 tarihinde Bilge Kağan tarafından diktirilmiştir. Köktürklerin birinci dönemdeki devrini, daha sonra nasıl zayıflayıp Çin'e tutsak olduklarını, Çin esaretinden nasıl kurtulduklarını ve Kül Tigin'in bu dönemde göstermiş olduğu kahramanlıklarını anlatır. 71 satırdan oluşan Kül Tigin yazıtının yazarı Bilge Kağan'dır. Olaylar Bilge Kağan tarafından anlatılmaktadır. Bengü taş ve barkın duvarları üzerine yazıyı bizzat yazan Yollug Tigin'dir. Yollug Tigin bu yazıtta Bilge Kağan ağzından Türk milletine hitap ederken son derece lirik ve canlı bir anlatım benimsemiştir.

Sonsuzluğa kadar kalması temennisi ile ebedi taş, abide manasına "Bengü Taşlar" denilmiş bu abidelerin Çin kaynaklarında yapımları bildirilir ve XII. yüzyıl Moğol tarihçisi Alâeddin Ata Melik Cüveynî, Tarih-i Cihan Güşa adlı eserinde bunlardan söz eder. Buna rağmen MS 700'lü yıllarda dikilen abideler XVIII. ve XIX. yüzyıllara kadar günümüz bilim dünyasınca tanınmıyordu. 1889 yılında Rus bilgini Yadrintsev, sonradan Bilge Kağan ve Kül Tigin abideleri olduğu anlaşılan Orhun kitabelerini bulmuş, bunun üzerine 1890 yılında Heikel başkanlığında bir Fin heyeti, bir yıl sonra Türkolog Radloff'un başkanlığında bir Rus heyeti bölgede incelemelerde bulunmuştur. 38 harfli Göktürk alfabesi ile yazılmış kitabelerin dili 1893 yılında Danimarkalı dilbilimci Vilhelm Ludwig Peter Thomsen tarafından, Rus Türkolog Vasili Vasilyeviç Radloff'un yardımıyla çözülmüştür (Özkeçeci, 2010: 655).

Bilge Kağan'ın 731 yılında ölen kardeşi Kül Tigin için yaptırdığı Kül Tigin âbidesi, gri mermer blok üzerine yazılmıştır. Yüksekliği 335 cm, genişliği (doğu-batı yüzleri) 132 cm'dir. 4 cepheli abide yukarıya doğru daralan bir özellikte olup üst kısım 122 cm'dir. Abidenin geniş batı cephesinde büyük kitabe Çince, diğer üç cephedeki ise Türkçedir. Doğuda 40, güney ve kuzeyde 13'er satırlık kitabe yukarıdan aşağıya ve sağdan sola okunacak şekilde düzenlenmiştir. Metinde, Bilge Kağan'ın ağzından nakledilerek; Göktürk tarihine ait olaylar,

Kül Tigin'in zeki, kahraman, gözü pek, savaşçı, fedakâr ve yardımsever kişiliği ve başarıları anlatılır, birlik, bütünlük mesajı verilir (Özkeçeci, 2010: 658).

Anıt, 70 cm yükseklikteki kaplumbağa şeklinde büyük bir kaide üzerine oturtulmuştur. Orta Asya kültüründe kaplumbağa sembolü oldukça yaygın bir anlama sahiptir. Bilgelik, uzun ömür, devletin bekası gibi anlamlar taşıyan kaplumbağa figürünün aynı zamanda yer ve göğü temsil ettiği söylenebilir. Kül Tigin yazıtının doğu ve batı yüzlerinde birbirine pa-

ralel bir şekilde kurttan süt emen çocuk tasvirleri vardır. Bu tasvirlerin Türk mitolojisinde önemi büyüktür. Kül Tigin abidesinin diğer en dikkat çekici yanı anıtın doğu yüzüne ait tepeliğin tam ortasında yer alan bir dağ keçisi (teke) damgasıdır. Asena boylarının damgası olan dağ keçisi figürü çok sade ve yalın bir şekilde bir sembol olarak işlenmiştir. Bu figürün benzeri Bilge Kagan kitabesinde de bulunmaktadır. Tekeler yüksek dağlarda yani Gök Tanrıya yakın yerlerde yaşadıklarından birçok Türk boyu tarafından kutsal sayılmış, Tanrının habercisi olarak kabul edilip "kök" (kök teke, kök erkeç, kök eçki, kök çebiç, kök koşot) sıfatıyla anılmışlardır. Dağ keçisinin yaşayışıyla kendi yaşayışları arasında bağ kuran Türk kağanları dağ keçisini bu sebeple kendilerine simge (damga) olarak seçmişlerdir. Abideler üzerinde yer alan bu dağ keçisi sembolü stilize hayvan figürlerinin çok yoğun görüldüğü İskit sanatı ve Hun ile ilgiyi kuvvetli bir şekilde kurar. Pek çok kazıda rastlanan muhtelif şekillerdeki dağ keçisi ve buna benzer geyik heykelleri hayvan sembolizmi açısından Türk sanatında önemli yer tutmaktadır (Özkeçeci, 2010: 658).

> Ünlü kumandan ve devlet adamı Kül Tigin, II. Gök-Türk Devletini 716–734 yılları arasında idare eden Bilge Kağan'ın kardeşidir. Babaları Kutlug Kağan 682–691) öldüğünde Kül Tigin yedi yaşında, ağabeyi Bilge ise sekiz yaşında olduğu için, amcaları Kapgan (692–716) tahta geçmişti. Hükümdarlığının ilk yıllarında devletini güçlendirme anlamında çok önemli işler yapan Kapgan, Çin'deki esir Türkleri kurtarmış, kuzeyde Kırgızları doğudaki Türk ve Moğol boylarını, başta Türgişler olmak üzere Batı Türkistan'ı da devlete bağlamayı başardı. Onun bu faaliyetleri sürerken 15–16 yaşlarında Bilge ve Kül Tigin kardeşler devlet kademelerinde görev almaya başladılar. 708 yılından itibaren Gök-Türk ülkesini tamamen boy isyanları kaplayınca Bilge ve Kül Tigin'e büyük iş düşmüştü. 716 yılında Kapgan Kagan'ın Bayırkular tarafından öldürülmesine kadar adeta savaştan savaşa koşarak, devletin dağılmasını önlediler. Ama bunca kahramanlıklarına rağmen amcaları Kapgan'ın oğlu İnel'in hiç layık olmadığı halde tahta oturmasına sessiz kalmaları beklenemezdi. Çünkü Millet İnel Kağan'ı istemiyordu. Nitekim Kül Tigin yaptığı bir darbe ile onu tahttan indirdi. Yerine ağabeyi Bilge'nin kağan olmasını sağladı. Babası zamanından beri devlete hizmet etmiş olan ünlü vezir Tonyukuk da millet tarafından çok sevildiği için eski görevine getirildi. Tonyukuk bir stratejist, Kül Tigin askeri işlerin kumandanı olarak Bilge'nin yardımcısı oldu. Hep birlikte birkaç sene içinde devleti derleyip toparladılar. Devlet eski gücüne kavuşmuş, ülke içinde huzur sağlanmış, komşu Çin, Gök-Türklerin gücünü kabul edip barış yapmak zorunda kalmıştı. 731 yılına gelindiğinde Bilge ve II. Gök-Türk Devleti böyle büyük bir kahramanını kaybediyordu. Dolayısıyla onun ölümü ağabeyi Bilge'yi çok üzmüştü. Çinliler başta olmak üzere bütün komşularından yoğ (cenaze) törenine katılım oldu. Ağabeyi kardeşinin adının ölümsüzleştirilmesi için bir yazıt dikilmesini istedi. Çin imparatoru, onun yoğ törenine katılması için elçiler gönderdiği gibi barkının yapılması, hayatında kazandığı başarıların dört duvarına resmedilmesi ve nihayet yazıtın bir yüzüne kendi ifadesini yazılması için bu konularda altı usta göndermişti (Taşağıl, 2010: 775–776). Bilge Kağan tarafından diktirilen bu anıt ile ilgili yazıtlarda; "Yazıtta Bilge Kağan, ayrıca

> Kül Tigin 731 yılında öldüğünde derinden etkilendiğini; onu (kağan olmadığı hâlde) kağanlara yakışır bir törenle defnettiğini; Çin'den seçkin ustalar getirip onun adına olağanüstü güzellikte anıt mezar yaptırdığını ve yazdırdığını bildirir" (Alyap, 2014: 4)

şeklinde bahsetmektedir.

Yöntem ve Kapsam

İkinci Köktürk Kağanlığı döneminde Bilge Kağan ve Kül Tigin adına dikilen bu yazıtlar, Köktürk alfabesi ile yazılmış olup, birinci Köktürk Kağanlığından başlayarak Köktürk devletinin siyasî ve kültürel tarihini aktarırlar. Kül Tigin yazıtının güney yüzündeki 13 satır dikkate alınarak devlet yöneticilerinin sosyal ve kültürel hayatta edindiği bedensel yatkınlıklar bu çalışmanın temel çıkış noktasıdır. Buradan hareketle çalışmamızda, tarihsel alan içerisinde kişilerin kazandıkları tecrübeler ve süreç içerinde elde edilen tecrübelerin bir ürünü olan habitus/bedenselleşmiş yatkınlıklar bu bölümlerde değerlendirilecektir. Tarihsel alan içerisinde kendine yer bulan failin süreç içerisinde elde ettiği tecrübeler sosyal ve kültürel alanı da göz ününde tutularak yorumlanmaya çalışılacaktır.

Öncelikle Pierre de Bourdieu'nun habitus kavramı hakkındaki bazı görüşlerine değinilip bu kavram açıklanmaya çalışılacaktır.

Habitus kavramı sosyal teori içerisindeki özgün anlamını aslen Bourdieu'nun yerleştirdiği bir bileşen olmadan önce pek çok düşünür tarafından farklı şekil ve içeriklerde kullanılmıştır. Kavramın kökeni, Aristoteles'in 'değer öğretisi'nde incelikli bir biçimde işlenen ve herhangi bir durumdaki hislerimizi, arzularımızı ve dolayısıyla davranışlarımızı yönlendiren ahlaki karakterin sabit bir ifadesi anlamına gelen 'hexis' kavramında bulunur. 13. yy.da 'habitus' olarak Latinceye çevrilen bu kavram, potansiyel ve amaçlı eylem arasında orta bir yol olarak asılı duran sabit bir düzen duygusu anlamını kazanır (Çeğin; Tatlı 2014: 313). Bourdieu:

> Habitusun pratik mantığın kaynağına ve "oyun duygusu"na karşılık geldiğini ve faillerin eylemlerini organize eden bir ilke olarak işlediğini iddia eder; habitus en temelde, dışsal toplumsal yapıların içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. Herhangi bir çevre veya toplumsal biçimlenme içindeki varlık koşulları pratiği biçimlendiren habitusları üretir. Pratikler habitus tarafından biçimlendirildiği gibi nesnel yapıları da yeniden üretirler. Habitus faaldir, çünkü kişinin sahip olduğu bir şeyden ziyade kişinin olduğu bir şeydir ve faillere belirli durumlarda nasıl davranacakları konusunda güçlü, yararcı, sözel olmayan bir toplumsal yetkinlik duygusu kazandırır (Çeğin; Tatlı, 2014: 315–316).

şeklinde açıklamıştır.

Habitus, faillerin sadece zihinsel varlıklar değil bedensel varlıklar da olduğunu anlatır. Öncelikle habituslarımızı oluşturan toplumsallaşma ve eğitim süreçleri, pek çok anlamda bir beden terbiyesi sürecidir ama bedenlerimiz bunlara ve yanı sıra oyunlara sürekli yara-

tıcı karşılıklar verir. Habitusun oyun duygusu olarak tanımladığı adımda oyunun nasıl oynanacağına dair faillerin hisleri vardır. Bu his, oyuncuların alan içinde kazandıkları tecrübe sonunda elde edilir. Oyunun gelecekte nasıl bir hal alabileceği, ancak süreç içerisinde elde edilen tecrübelerin bir ürünü olan yatkınlıklar/habitus ile anlaşılabilir. Burada da ifade edilmeye çalışıldığı gibi Bourdieu sosyolojisinde kavramlar birbiri ile kurdukları ilişkiler ile anlam kazanmaktadır. Şöyle ki:

> Bourdieu, Bourdieu sosyolojisinde var olan kavramların anlaşılmasını sağlamak amacıyla sık sık oyun örneğinden yararlanır." Alan, aslında içinde toplumsal pozisyon için mücadele veren faillere kendi koşullarını dayatan, önceden yapılaşmış konumların bulunduğu bir oyun alanıdır (Yıldırım; Ergun, 2017: 1375).

şeklinde ifade edilebilir. Tüm bu bilgiler ışığında habitus, alanla karşılıklı ilişki içerisinde, alanın koşullandırdığı ve aynı zamanda alanı meşrulaştıran ve faillerde doğurgan kapasiteler olarak karşılığını bulan bir bedenselleşmiş yatkınlıklar sistemidir.

Bu kavram tanımlamasından hareketle çalışmada, Türkçenin bilinen en eski yazılı metinlerinden biri olan Kül Tigin yazıtında tarihsel, kültürel ve sosyal oyun alanını yansıtan durumlar açıklama gayretinde bulunulmuştur. Dönemin tarihsel, kültürel ve sosyal oyun alanının yanında; Köktürklerin birinci dönemdeki devrini, daha sonra nasıl zayıflayıp Çin'e tutsak olduklarını, Çin esaretinden nasıl kurtulduklarını ve Kül Tigin'in bu dönemde göstermiş olduğu kahramanlıkları Pierre de Bourdieu'nun habitus kavramı bağlamında yorumlanmaya çalışılmıştır.

Bulgular

Kül Tigin'in yaşadığı dönemde birçok ulusun saygı duyduğu değerli bir devlet adamı ve komutan olduğu kendisi için düzenlenen cenaze merasiminden anlaşılmıştır. Özellikle Tang Hanedanlığı üzerinde bıraktığı hayranlık; çocuk denilecek yaşta askerî meziyetlerinin çok yüksek derecede olmasıyla açıklanabilir. Tanglarla yapılan bir savaşta Tang Hanedanı Valisi ve savaşcısı Ong Totok/Tutuk 'un yeğenini esir almış ve kağana götürmüştür. Yine çok genç yaşta Tanglarla yapılan başka bir savaşta Kül Tigin büyük başarı göstermiş ve savaşta binlerce Tang askeri öldürülmüştür. Kül Tigin'in Tang Hanedanlığı üzerinde bıraktığı "askerî deha hayranlığı" Çin kaynaklarında övgüyle anlatılmıştır. Adına inşa edilen yazıtta çok küçük yaşlardan itibaren kağanlığın geleceği için üzerine düşen görevi en başarılı şekilde yerine getirdiği anlatılmıştır (Alyap, 2014: 2). Bu satırlarda da bahsettiğimiz gibi Kül Tigin'in iyi bir devlet yöneticiliği kabiliyetine sahip olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle Tang Hanedanlığı üzerinde bıraktığı hayranlık; çocuk denilecek yaşta askerî meziyetlerinin çok yüksek derecede olmasıyla açıklanabilir. Çocuk denecek yaşta askeri yeteneğe sahip olan Kül Tigin'in yetiştiği ortamda edinmiş olduğu habitusu/bedensel yatkınlıklarıdır. Aynı zamanda

habitusun oyun duygusu olarak tanımladığı adımda oyunun nasıl oynanacağına dair Kül Tigin'in kendi hisleri onun alan içinde kazandığı tecrübe sonunda elde ettiği yatkınlıklarıdır.

> Habitus, bir meyiller sistemidir yahut sınıfsal bir terbiyedir. Tüketim sırasında kültürel ürünün, beğeninin kodu, kültürel sermaye ile çözülürken, onun nasıl tüketileceği, tüketim aşinalığı, beğeninin tüketim terbiyesi, habitusa işaret eder (Yıldırım, 2017: 1376).

Kül Tigin yazıtının güney yüzündeki satırlarda (KT G3, G4, G5), Bilge Kağan'ın ağzından dökülen sözlerde, bir devlet adamının ve devlet yöneticiliğinin nasıl olması gerektiğini, halk ile devlet kurumu arasındaki ilişkiyi aktaran bilgiler bulunmaktadır.

> Bunca halkı hep düzene soktum. Onlar şimdi (hiç de) kötü (durumda) değiller. Türk(lerin) hakanı *Ötüken* dağlarında oturur (ve oradan hükmeder) ise ülkede (hiçbir) sıkıntı olmaz. Doğuda Şantung ovasına kadar ordu sevk ettim… bunca diyara kadar (ordularımı) yürüttüm (ve anladım ki) *Ötüken* dağlarından daha iyi bir yer asla yok imiş! (Türk halkının yurt edineceği ve) yönetileceği yer *Ötüken* dağları imiş! (Tekin, 2003: 35)

Bir devlet adamının orduyu nasıl düzenleyeceğini, Türk halkının yurt edineceği yeri tayin edeceği ve karşı devletlerle nasıl ilişki içerisinde bulunması gerektiğini anlatan davranış kalıpları Bilge Kağan'ın içinde yetiştiği kültürel çevrenin bir yansımasıdır.

Daha 15–16 yaşlarında devlet kademelerinde görev almaya başlayan Kapgan Kağan'ın ölümü üzerine oğlu İnel Kağan'ın tahta geçmesini istemeyen Kül Tigin ve Bilge Kağan kardeşler İnel Kağan'ı tahttan indirdi. Bilge Kağan tahta geçerek Tonyukuk da eski görevine geri getirildi. Hep birlikte birkaç sene içerisinde devleti derleyip toparladılar. Devlet eski gücüne kavuşmuş, Çin Köktürklerin gücünü kabul etmek zorunda kalmıştır. Şu satırlarda bir devlet yöneticisinin Çin'e karşı halkına uyarı niteliğinde olan sözleri etkileyicidir:

> Bu yerde oturup Çin halkı ile (G 5) (ilişkileri) düzelttim. (Çinliler) altını, gümüşü, ipeği ve ipekli kumaşları güçlük çıkarmaksızın öylece bize veriyorlar. Çin halkının sözleri tatlı, ipekli kumaşları da yumuşak imiş. Tatlı sözlerle ve yumuşak ipekli kumaşlarla kandırıp uzaklarda yaşayan halkları böylece kendilerine yaklaştırırlarmış….. (Çin halkının) tatlı sözlerine (ve) yumuşak ipekli kumaşlarına kanıp, (ey) Türk halkı, çok sayıda öldün! (Ey) Türk halkı, öleceksin! (G 8) O yere doğru gidersen, (ey) Türk halkı öleceksin! Ötüken topraklarında oturup (buradan Çin'e ve diğer ülkelere) kervanlar gönderirsen, hiç derdin olmaz. Ötüken dağlarında otururs an sonsuza kadar devlet sahibi olup hükmedeceksin (Tekin, 2003: 36–37).

Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere daha küçük yaşlarda devlet kademelerinde görev üstlenen, çıkan isyanlara karşı büyük rol üstlenen Kül Tigin ve Bilge Kağan adeta iyi bir devlet yöneticisinin her türlü koşulları değerlendirerek devletin bekası için neler yaptığını temsil etmektedir. Tüm bu bilgiler ışığında habitus, alanla karşılıklı ilişki içerisinde, alanın koşullandırdığı ve aynı zamanda alanı meşrulaştıran ve faillerde doğurgan kapasiteler olarak karşılığını bulan bir bedenselleşmiş yatkınlıklar sistemidir Taşa kazınan satırlarda ve yazıtın tamamında Kül Tigin'in göstermiş olduğu yetkinlikleri birer habitüel yatkınlıklarıdır.

"(Ben), Tanrı gibi (ve) Tanrı'dan olmuş Türk Bilge Hakan, bu devirde (tahta) oturdum (Tekin, 2003: 35)" satırlarından da yola çıkarak bu yazıtın Bilge Kağan'ın ağzından yazıldığını göz önünde bulundurduğumuzda ve Bourdieu'nun habitus kavramını Kül Tigin yazıtına uyarlarsak, Bilge Kağan tamamen toplumsal yapının pasif katılımcısı da değildir, seçimlerinde tamamen özgür de değildir. Bu bağlamda Bilge Kağan'ın kendine özgü devlet yöneticiliği yanında, yetiştiği aile ortamı ve içinde bulunduğu Türk kültür devlet yapısından edindiği bilgi ve deneyimler ile devlet adamlığını yerine getirir.

Bourdieu'ya göre "Habitus", kelimenin tam anlamıyla ne tam bireyseldir ne de davranışları tek başına belirler. Buradan hareketle Türk kültür ortamında yetişen kağanlar, sınıfsal habitus çerçevesinde devlet yöneticiliğinin ve savaş şartlarının ciddi olması dolayısıyla kağanların yetiştikleri kültür çevresinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizma ile çok çeşitli durumlarla başa çıkmasını sağlayan bir strateji üretebilirler. Bu stratejiler kağanların başarılı olmasında önem arz eder. "Tanrı lütufkâr olduğu için, benim (de) talihim olduğu için, hakan (olarak tahta) oturdum. Tahta oturup yoksul (ve) fakir halkı hep derleyip topladım: Fakir halkı zengin yaptım, az halkı çok yaptım (Tekin, 2003: 37)" sözlerinde bu durum açıklanabilir.

"Bourdieu'nün alanın özgün bir parçası olarak değerlendirdiği eyleyenler; sahip olduklarıyla, biriktirdikleriyle ve onların bilgisiyle alan içinde eylerler, alana olan tüm yaklaşımları bu biriktirdikleri çerçevesinde gelişir" (Yıldırım, 2017: 1377). Kül Tigin yazıtında, adına ebedi taş dikilen kağanlar, alanında edindikleri devlet yöneticiliği bilgisi, algı ve alanda biriktirdikleri ile alana özgü yaklaşım, aşinalık, oyunu hissetme duygusu kazanırlar.

Habitus, faillerin sadece zihinsel varlıklar değil bedensel varlıklar olduğunu da ısrarla anlatır ve bu iki anlamda doğrudur:

Öncelikle habituslarımızı oluşturan sosyalizasyon (toplumsallaştırma) ve eğitim süreçleri, pek çok anlamda bir beden terbiyesi sürecidir ama bedenlerimiz bunlara ve yanı sıra oyunlara sürekli yaratıcı karşılıklar verir.

İkinci olarak, beden terbiyesi üzerindeki vurgudan devam edersek; bizim için 'kurumlar', emprik olarak, bedenlere kazılı izlerde kendilerini gösterirler.

Kağanların devlet yöneticiliği anlayışlarının oluşmasında, askeri talimler ve savaş taktikleri geliştirmelerinde, her türlü idari işler ile ilgili yatkınlıklar kazanmalarında, halk ve diğer devletler ile kurdukları iletişim biçimlerinin şekillenmesinde habitus önemli bir yer tutar.

> Doğuda Şantung ovasına kadar ordu sevk ettim, denize az kala durdum; güneyde Dokuz Ersin'e kadar ordu sevk ettim. Tibet'e az kala durdum; batıda İnci (Sır Derya) ırmağını (G4) geçerek Demir Kapı'ya kadar ordu sevk ettim; kuzeyde Yir Bayırku topraklarına kadar ordu sevk ettim; bunca diyara kadar (ordularımı) yürüttüm (ve anladım ki) Ötüken dağlarından daha iyi bir yer asla yok imiş! (Türk halkının yurt edineceği ve) yönetileceği yer Ötüken dağları imiş! (Tekin, 2003: 35) " ibaresinde Bourdieu sos-

> yolojisinde var olan alan kavramı üzerinde durulabilir. Alan, aslında içinde toplumsal pozisyon için mücadele veren faillere kendi koşullarını dayatan, önceden yapılaşmış konumların bulunduğu bir oyun alanıdır" (Yıldırım; Ergun, 2017: 1375) şeklinde ifade edilebilir. Tüm bu bilgiler ışığında habitus, alanla karşılıklı ilişki içerisinde, alanın koşullandırdığı ve aynı zamanda alanı meşrulaştıran ve faillerde doğurgan kapasiteler olarak karşılığını bulan bir bedenselleşmiş yatkınlıklar sistemidir. Bilge Kağan, bu satırlarda Türk ordusunun o kadar yer gezmesine rağmen Ötüken dağlarından başka yerde iyi olamayacağını söyler. Alanla karşılıklı ilişki içerisinde olan devlet adamının süreç içerisinde edindiği bedensel yatkınlıkları bu oyun alanı içerisinde değerlendirebiliriz.

Toplumsal failler, habitusun "sürekli eğilimleri" aracılığıyla mevcut kuramları pratik olarak içselleştirerek etkinleştirirler. Dolayısıyla habitus, belirli türde zeminler ve koşullardaki toplumsal deneyimlerimizin bir sonucu olmasının yanında, zihnimizde taşıdığımız (sınıf, dil, etnisite, toplumsal cinsiyet gibi) sürekli eğilimler setini anlatır. Belirli toplumsal ortamlar ve koşullardaki deneyimlerimiz, dünyaya, bu koşullarda edindiğimiz bilgi ve kaynaklara yaklaşımımızı derinden etkiler. Böylece habitus, aktörün içinde bulunduğu toplumsal bağlamının etkisini devreye sokan bilişsel ve güdüsel bir mekanizmadır; bilgi ve kaynakların biçimlendirdiği etkinliklere aktarıldığı bir kanal, araç/ortam sağlar. Böylece, nesnel bağlamın karşılıklı ilişkileri ve dolaysız etkinlik durumları habitus aracılığıyla geri getirilir ve oluşturulur (Çeğin; Tatlı, 2014: 315).

Göktürkler ile ilgili en önemli eser olan Orhun Abideleri birer mezar taşı mahiyetinde dikilmiş olmasına rağmen, daha çok bir çeşit siyasî hatırat, tarih ve beyanname niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda güçlü bir hitabet özelliği de taşıyan abideler, Göktürklerin alfabesi, dili, kültürü ve edebiyatı konusunda eşsiz belgelerdir ve Türk tarihinin bir döneminin canlı şahitleri olarak bugün karşımızdadır. Orhun kitabelerinin paha biçilmez mesajları Türk toplumu için kıymeti hiç değişmeyecek, adeta bütün çağlara hitap eden, zamanlar üstü evrensel bir beyanname niteliğindedir. Yaklaşık binbeşyüzyıl kadar önce yapılan bu abidelerin meydana geliş şartları oldukça anlamlı ve düşündürücüdür. Tarihin zor bir döneminde düzenli bir devlet kuran, milletine sahip çıkan, onun huzur ve mutluluğu için kendi hayatını ve rahatını yok sayan bir Hakan'ın düşündükleri, dilediklerı, duaları, ikazları, tembihleri samimi ifadelerle taşlara nakşedilmiştir (Özkeçeci, 2010: 664). Bu devleti en iyi bir şekilde devam ettirmek ve milletine güvenli bir hayatı yaşatmak, dostu, düşmanı fark edip gerekli tedbirleri almak için Bilge Kağan'ın mesajının derin bir anlamı vardır. Bilge Kağan'ın Türk milletine uyarı niteliğinde söylediği bu mesajlarda onun toplumsal deneyimlerinin yanında, zihninde taşıdığı eğilimler yatar. Yani yetiştiği ortamla birlikte kendi içselleştirdiği bilişsel ve güdüsel bir mekanizmayla bu davranış kalıplarını gösterir. Halkını uyarması ve devleti o düzen içinde yönetmeye çalışması bunun sonucudur. Tüm Türk soyuna hitabeden Bilge Kağan'ın sözleri mekân ve zamanın ötesinde, sadece kendi gününü anlatan ifadeler değil, genel geçer nitelikli önemli tespitlerdir. Devlet olma bilinci, devlet düzeninin önemi, devlet

adamının nitelikleri, bulunduğu coğrafyayı çok iyi tanıma ve kendi jeo-politik konumunu iyi değerlendirme, düşmanını ve onun hilelerini bilerek siyaset yapma, iyi yönetim ve devlet bilincinin kaybolması halinde ise özgürlüğün de yitirileceği gibi çok önemli mesajları içerir. Bilge Kağan, bir yönetici olarak kendi mücadelesini de "Milletin adı, sanı yok olmasın diye, Türk milleti için gece uyumadım, gündüz oturmadım; kardeşim Kül Tigin ve iki Şad ile ölesiyle bitesiye çalıştım" diyerek bütün samimiyeti ile ifade eder. Ne kadar çok fedakârlık yaptığını, yatıp oturarak başarı ve gücün elde edilemeyeceğini kendi tecrübeleri ile anlatır. Ancak güçlü bir devlet için sadece gayretli ve iyi bir yönetici yeterli değildir, aynı zamanda "bilici" bir danışmana ihtiyaç vardır. Bilge Kağan; "Kağanı kahraman (cesur), "Müşaviri bilici" şeklinde tekrar tekrar vurgulamaktadır. Bu âbideler kıymet bilen bir toplum için değeri hiç azalmayacak, bulunmaz hazinedir (Özkeçeci, 2010: 664).

Toplumsalın oluşumunda merkezi belirleyici unsur olan habitus, grup/sınıf/toplumun türdeşleşmesini yapılaştırırken, eşzamanlı olarak kişiye bir dizi kimlik yükler. Habitus faaldir, çünkü kişinin sahip olduğu bir şeyden ziyade kişinin olduğu bir şeydir ve faillere belirli durumlarda nasıl davranacakları konusunda güçlü, yararcı, sözel olmayan bir toplumsal yetkinlik duygusu kazandırır (Çeğin; Tatlı, 2014: 316). Bourdieu'ya göre habitus toplumsal alanda ortaya çıkan bir bedensel yatkınlıklar olmasının yanında aslında bireyin içinde hâlihazırda olan bir güçtür. Edinimsel ve içten gelen öğretilerin sonucunda bireyin yapması ya da yapmaması gerekenler belirlenir. Çünkü bunlar için önceden temel atılmıştır. Kültigin yazıtında da genel olarak Bilge Kağan'ın ağzından dökülen sözlerde halkına uyarı niteliğinde öğütler bulunmaktadır. Bunları söylerken devletin nasıl yönetildiğinden, ülkenin refahı için ve diğer devletlerle olan ilişkilerin Çin vb. gibi gerekliliğinden bahsedilmektedir. Bu durum bize kağanın toplum merkezli olan habitusun çerçevesinde yüklendiği bir dizi kişiliğini açıklar. Aktif halde olan kağan, aslında yetiştiği toplumsal çevrede edindiği toplumsal yetkinliklerini taşlara kazıyarak günümüze ışık tutmaktadır. Genel geçer bir bilgi olan devlet yöneticiliği her kağanın ya da devlet yöneticinin içerisinde hâlihazırda var olan habitüel bir yatkınlıktır.

Böylece fail/aktör bir sosyal grup veya sınıfın üyesi olarak birtakım düşünce ve eylem eğilimleri yapısı edinir. Bu edinme surecinde aktörün gerçekliğini sorgulamadığı ve onun şeylere dair deneyimlerini yapılandıran zihinsel ve davranışsal bir sete benzeyen habitus Bourdieu'nun pratik kuramının inşasında hayati öneme sahip bir kavram statüsüne yükselir. Zira habitus içselleştirilmiş yatkınlıklar ve bir dizi yapılaştırma ilkesi olarak pratik bağlamında merkezi bir belirleyicidir (Çeğin; Tatlı, 2014: 316).

Habitus, yaratıcı bir tarz sunar. Kendi üretimimizin toplumsal koşullarını "üretmemizi" sağlayan dönüştürücü bir makineyi andıran habitus, sonsuza dek belirlenmiş bir kader, bir tur tarih dışı öz değildir. Habitus geçmiş tecrübelere dayalı strateji-üretici bir ilkedir ve fa-

illere çeşitli görevleri yerine getirmek ve değişen durumların üstesinden gelebilmek için belirli bir mizaç ve eğilim kazandırır (Çeğin; Tatlı, 2014: 317). Kül Tigin yazıtının G 7 ve G 8. satırı şöyledir:

> (Çin halkının) tatlı sözlerine ve yumuşak ipekli kumaşlarına kanıp, (ey) Türk halkı, çok sayıda öldün! (Ey) Türk halkı, öleceksin! Güneyde Çugay dağlarına (ve) Töğültün (G 7) ovasına konayım dersen, (ey) Türk halkı öleceksin! Orada kötü niyetli kimseler şöyle akıl verirlermiş: "(Çinliler, bir halk) uzakta yaşıyor ise, kötü hediyeler verir, yakında yaşıyor ise iyi hediyeler verir" deyip öyle akıl verirler imiş. (Ey) cahil kişiler, bu bu sözlere kanıp, (Çinlilere) yakın gidip, çok sayıda öldünüz. (G 8) O yere doğru gidersen, (ey) Türk halkı, öleceksin! Ötüken topraklarında oturup (buradan Çin'e ve diğer ülkelere) kervanlar gönderirsen, hiç derdin olmaz (Tekin, 2003: 37).

Burada anlatılanlardan yola çıkarak kağanın yaratıcılığına dikkat çekilebilir. Çin'in entrikalarından haberdar olan kağanın Türk halkına uyarıları dikkat çekicidir. Kıvrak bir zeka örneği temsil eden yazıtların genelinde uyarı niteliğinde bu tür sözlere rastlanır. Özellikle danışman olan Tonyukuk'un Bilge Kağan'a vermiş olduğu akıllar devletin sınırlarının bir hayli genişlemesini sağlamıştır. Şu satırlarda,

> Göktürklerin başına geçen Bilge Kağan, döneminde önce iyi bir yönetim oluşturmayı hedefledi. Bu amaçla ordunun başına, 31 yaşındaki kardeşi Kül Tigin'i, vezirliğe de Tonyukuk'u getirdi. Gerek milletini yerleşik hayata geçirme, gerekse Türkler arasında Budizm'i yayma düşüncelerinden, Tonyukuk'un, "yerleşik hayata geçen Türklerin güçlü Çin'e karşı güçsüz kalacağı ve yenilerek Çinlilere tutsak olacağı", "Budizmin de Türk insanındaki hükmetme ve iktidar duygusunu zayıflatacağını, bu dinin ve tapınaklarının ülkeye sokulması halinde Türk milletinin yaşamının sona ereceği" uyarıları üzerine vazgeçer. Kağanlığı döneminde Göktürk Devleti'nin sınırları Çin'in Şun-Tung Ovası'ndan İç Asya'da Karaşar bölgesine, kuzeyde Bayırku sahasından Ani Irmağı havalisi ve Batı Demir Kapı'ya ulaştı (Özkeçeci, 2010: 664- 665)

bilgilerine rastlanılır. Bu veriler ışığında geçmiş tecrübelere dayanarak kağanların ve danışman niteliğindeki kişilerin birer habitüel davranış sergilediklerini söyleyebiliriz.

Sonuç

Bu çalışmada Türklük biliminin ilk edebi eseri olan Orhun yazıtlarından "Kül Tigin Yazıtı" nın güney yüzündeki 13 satır tek tek incelenerek Pierre Bourdieu'nun "habitus" kavram alanı üzerinden değerlendirilmeye çalışıldı. Çalışmamız Kül Tigin yazıtının güney yüzünün ilk 13 satırını ele almaktadır. Bu 13 satır Bourdieu tarafından habitus olarak kazandırılan kavram bağlamında yorumlanmaya çalışıldı.

Yapmış olduğumuz çalışmada, faillerin/hanların halk tarafından hükümdar seçilmesinden, halk ile iyi ilişkiler içerisinde olmasına, savaşlarda gösterdiği başarılar ve adaletli

bir devlet yöneticiliği anlayışına erişmesi hanların/faillerin içerisinde bulundukları süreçte edindikleri tecrübeler sonucunda şekillenen yatkınlıkları birer habitüel davranış olarak tarafımızca değerlendirilmektedir. Habitus, belirli toplumsal ortamlar ve koşullardaki deneyimleri, dünyaya, bu koşullarda edinilen bilgi ve kaynaklara yaklaşmayı derinden etkiler. Böylece habitus, kişinin içinde bulunduğu toplumsal bağlamın etkisini devreye sokan bilişsel ve güdüsel bir mekanizmadır. Yani burada hanların içerisinde yetiştikleri toplum bağlamında düşünüldüğünde, o dönemde var olan iktidar alanındaki devlet yönetiminin gereklerine uygun nasıl davranacakları konusunda geliştirdikleri stratejik üründür. Ayrıca bedenselleşmiş yatkınlıklar oyunun oynandığı yer olan kültür, sosyal ve iktidar alanlarında kazanılmıştır.

Yapılan değerlendirmeler sonucunda, Kül Tigin yazıtının güney yüzünde, yazıt boyunca konuşan ve olayları anlatan Bilge Kağan'ın devlet yöneticiliği becerilerinin oluşmasında yetiştiği ortamı, halkı ve diğer devletlerle olan ilişkilerinin yanında Türk kültür yapısının onay verdiği davranışları dikkate aldığını söyleyebiliriz. Yurt edinme, savaşları kazanma, halkı ve Çin halkı ile iyi ilişkiler içerisinde olması kazandıkları yatkınlıkları kullandığını, kendilerinden önceki kağanları örnek alarak devlet yöneticiliği habitusundan faydalandığını göstermektedir. Dolayısıyla bu kağanların sahip oldukları habitusları/ bedensel yatkınlıkları geçmiş tecrübelere dayalı strateji-üretici bir ilkedir ve bu habitus, kağanlara çeşitli görevleri yerine getirmek ve değişen durumların üstesinden gelebilmek için belirli bir mizaç ve eğilim kazandırır.

KAYNAKÇA

Alyap, L. (2014). Köl Tigin Anıtının batı yüzü üzerine görsel bir tasarım denemesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 3*(1), s.1- 221.

Çeğin, G., Göker, E., Arlı, A., Tatlıcan, Ü. (2010). *Ocak ve Zanaat Pierre Bourdieu derlemesi.* İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Ercilasun, A. B. (2015). *Başlangıçtan yirminci* yüzyıla Türk *dili tarihi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Karagül, C. (2014). *Bourdieucü sanat sosyolojisi bağlamında 2000'li* yıllarda İ*stanbul'da alternatif tiyatrolar.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kutay, U. (2012). *Habitus kavramı çerçevesinde belgesel sinemada izleyici alışkanlıkları ve gerçeklik yanılsamaları.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi.). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özkeçeci, İ. (2010). Orhun Abidelerinin estetik ve muhtevasının önemi. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü 3. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu,* 2.

Özsöz, C. (2007). Pıerre Bourdıeu'nün temel kavramlarına giriş. *Sosyoloji Notları,1*, 15–21.

Taşağıl, A. (2010). Çin kaynaklarına göre Köl Tigin yazıtının dikilişi hakkında bir değerlendirme. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü 3. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu,* 2.

Tekin, F. (2015). Pierre Bourdieu sosyolojisinde beden ve habitus: Bedenleşmiş habitus. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi,* 85–100.

Türk, H. B. (2011). Türkiye'de ulus-devlet formasyonunun ortaya çıkış sürecini habitus kavramı üzerinden okumak. *Bilig,* 57, 201–225.

Yıldırım, E. & Ergun, L. (2017). Habitus ve bedenselleşmiş kültürel sermaye bağlamında geleneksel Türk Sanat Müziğinde şeflik: İzmir amatör geleneksel Türk Sanat Müziği koro şefleri örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10*(51).

Fuzûlî Dîvânı'nda Nergis Kavramı

Dilara Selamet*

Öz: Çiçekler; renkleri, kokuları, şifaları ve estetik özellikleriyle toplumun sosyal ve kültürel pek çok alanında yer aldığı gibi divan edebiyatında da mümtaz bir konuma sahiptir. Anlam dünyasının temelini estetik üzerine kurgulayan klasik Türk şiirinde yoğunlukla kullanılan ve çok sayıda mazmun üretilen çiçeklerden biri de nergistir. Bu çalışmada 16. yüzyılda yaşamış olan, Türkçe, Arapça ve Farsça pek çok eser veren ve divan şiirimizin en büyük lirik şairi kabul edilen Fuzûlî'nin en önemli eserlerinden olan Türkçe Divanı'nda kullanılan "nergis" unsuru incelenecektir. Bu eser hakkında bugüne dek pek çok çalışma yapılmış, mezkûr divanda geçen unsurlar üzerine tematik araştırmalar ortaya konulmuştur; ancak nergis unsuru üzerine herhangi bir inceleme yapılmamıştır. Bu çalışmada Fuzûlî Divanı'nda nergis unsurunun yer aldığı beyitler, tenkitli neşir metninden (Akyüz, Beken, Yüksel, & Cumbur, 1958) tespit edilecek, kullanıldıkları bağlamlara ve anlamlara göre altı başlık halinde sınıflandırılacak ve beyitlerde ne şekilde işlendiği ortaya konulmaya çalışılacaktır. Nergisin, beyaz ve sarı renkli taç yaprakları, çiçek kısmının yuvarlak olması, ince ve zarif görüntüsü açısından klasik Türk şiirindeki temel işlevi; sevgilinin gözü ile benzerlik ögesi olarak kullanılmasıdır. Nergis çiçeğinin karşılık geldiği bu umumi anlam yanında mitolojik ve psikolojik uzantılarına ve tasavvufi açıdan dikkat çeken yönlerine de değinilecektir. İncelemenin temel gayesi klasik şiir geleneği içindeki bütün çiçeklerden çeşitli ilgilerle söz eden Fuzûlî'nin şiirindeki sanat gücü ve ifade kudretine farklı bir cepheden ışık tutmak ve divan edebiyatındaki kullanım sıklığına göre incelendiğinde gül, lale ve sünbülden sonra gelen nergis çiçeğinin Fuzûlî şiirinde nasıl işlendiğini ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Nergis, Tabiat, Divan, Mazmun, Fuzûlî.

* Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk-İslam Edebiyatı, Yüksek Lisans Programı.
İletişim: meryemcedilara@gmail.com.

Giriş

Medeniyetimizin tarihi boyunca birikerek teşekkül eden ortak zevk kültürünü tesbit etmek için süsleme sanatlarından edebiyata kadar dönemin bütün sanatlarında mutlaka etkilerini gördüğümüz bitki üslubunu irdelemek ve bu üslubun nasıl bir klasik anlayış meydana getirdiği ifade etmek durumundayız. Türklerin tarih boyunca tabiatı ve çiçeği sevdiği görülmektedir. Yerleşik hayata geçmenin ardından çiçek yetiştiriciliği önemli bir uğraş olarak ticari hayatın içinde yerini alırken sosyal hayatta da bilhassa hanımların ve genç kızların her türlü kullanım eşyasına hayalleriyle beraber çiçekleri de işledikleri görülmektedir. El sanatkârları çiçekleri taşa, tahtaya, kâğıda, sıva üzerine, metallere kısaca her türlü malzeme üzerine olgun bir zevk ve meziyetle nakşetmiştir. (Özkeçeci & Özkeçeci, 2014, s. 75.) Bu alakanın edebiyata izdüşümü de aynı mesabededir. Selçuklu süsleme sanatlarındaki sert karakterli geometrik üslup Osmanlı dönemine gelindiğinde yerini bitkisel motiflerin hâkim olduğu bir temayüle bırakmıştır. (Okuyucu, 2004, s. 44) Bilhassa 16. yüzyıla gelindiğinde âşairler, üstün bir başarı yakalayarak Acem klasisizmi yanında bir Türk klasisizmi meydana getirmişlerdir. Bu devrin edebi mahsulleri arasında olan hayat sahneleri, adetler, kıyafetler ve günlük hayatı konu edinen orijinal sanat eserleri üretilmiştir. (Köprülü, 2016, s. 485.) Buradan hareketle tarih boyunca edebiyat ve özellikle divan şiiri malzemesi içerisinde çiçeklerin büyük bir yekûn tuttuğu açıkça görülmektedir. Çiçeklerin kullanımına Dede Korkut hikâyelerinden Lâmii Çelebi'nin Bahar u Şitâ mesnevisine; Bâki'nin Bahariyye kasidesinden Kara Fazlı'nın Gül ü Bülbül mesnevisine; Şemseddin Sivâsi'nin Gülşenabad mesnevisinden Cem Sultan'ın manzum çiçek falına dek sayısız eserde rastlamaktayız. (Okuyucu, 2004, s. 46-47.) İlaveten ilk olarak Layd Montagu isimli birinin İstanbul'da yazdığı bir mektubun içinde rastlanan, 18 ve19. Yüzyılda Osmanlı'da kullanıldığı bilinen, çiçeklerin dili ismiyle yayılan bir çeşit şifreli iletişim biçimi de mevcuttur. (Montagu, 1998) 1912 yılında müellifi bilinmeyen Fransızca bir eserden Avânzade Mehmed Süleyman tarafından tercüme edilmiş Lisân-ı Ezhâr isimli eser de çiçeklerin isimleri ve anlamlarını ihtiva etmektedir. (Hazini, 2019, s. 7.)

Yerleşik hayata çok erken geçenler de olmakla birlikte Türkler genel olarak göçebe hayat yaşamakta idi. Göçebe toplumların tabiatın zorlu şartlarıyla mücadele etmek ve hayvancılıkla ilgilenmek zorunda olduklarından çiçeklere estetik açıdan değil daha ziyade şifa verme bakımından baktıklarını ve hayatlarında pek de mühim bir yer tutmadığını görmekteyiz. (Ayvazoğlu, 2007, s. 17.) Türklerin yerleşik medeniyete geçmeleriyle ise çiçeklerle olan alakaları da doğru orantılı olarak artış göstermiştir. Klasik Türk şiirinin geliştiği zaman dilimi, halkın yerleşik hayata iyice alıştığı ve geçimin hayvancılık yanında tarımdan da sağlandığı bir dönemi kapsamaktadır. Bu süreçle beraber Türkler için çiçeklerin şifa veren işlevselliği dışında artık estetik yönleri de geleneğin içinde yer bulmuştur. (Bayram, 2007, s. 209.)

Türk-İslam estetik algısına göre kâinat bir remizler âlemidir ve dünyadaki tüm nesnelerin birer anlamı, birer göstergesi veya işaret ettikleri birer hakikat vardır. Dolayısıyla sanat-

çının işi tabiattaki her nesneye ihtimam göstermek, onlara hakikatin bir işaretçisi gözüyle bakmaktır. Maddi dünyaya ait tüm nesneler gibi bahçe ve çiçekler de klasik Türk şiirinde bu gözle görülmüş ve yorumlanmıştır. Sanatçıya düşen, remizlerin hakikatini öğrenmeye ve anlamaya çalışmaktır. (Açıl, 2015, s. 5.)

Tabiatı, hakikatin yansıdığı bir ayna olarak kabul eden divan şairinin görüşü, kendini ifade ederken kaçınılmaz biçimde tabiate dayalı bir sembolizm geliştirmiştir. Bu bağlamda çiçekler, Osmanlı toplumunda süslemeden mimâriye, insan, hayvan ve yerleşim yeri adlarından gündelik dildeki konuşmalara; hatta atasözleri ve deyimlere kadar hemen her sahada önemli bir konum elde etmiştir. (Çeltiker, 2009, s. 26-27.) Burada dikkat çeken husus, Türk sanatında ortaya çıkan üsluplaştırma, soyutlama meselesidir. Tezhip gibi bitkilerin yoğunluklu kullanıldığı Türk süsleme sanatlarında sanatçılar tabiatten tamamen kopmadan ama görünümleri büyük ölçüde stilize ederek üsluplaştırmışlardır. (Koç, 2009, s. 25.) Esas olan kâinatta görüneni olduğu gibi resmetmekten ziyade yüklendiği anlamı öne çıkararak onu yorumlamaktır. Bu divan şairi için de hiç şüphesiz böyledir. Kural ve kaidelerin, kullanılan remizlerin belli olduğu bir kavram havuzu içinden şair yeni bir yorumlama kabiliyetiyle tabiattaki unsurları soyutlar ve şiirinde işler. Bu onun için öyle bir ameliyedir ki bir nakkaşın kıl fırçasıyla çiçeklerin en küçük ayrıntılarını inceden inceye tespit edip nakşetmesi gibi şair de baktığı her tabii unsura bin bir çeşit benzetmeyle yaklaşır ve hiçbir aytıntıyı gözünden kaçırmaz. (Ayvazoğlu, 2007, s. 90.)

Klasik Türk Edebiyatında Nergis

Dîvân edebiyatında çiçekler, kullanım sıklığına göre incelendiğinde sıralamada gül, lale ve sünbülden sonra nergis çiçeğinin geldiği tespit edilmiştir. (Açıl, 2015, s. 11.) Çalışmamızın ana unsuru olan nergis çiçeği, diğer ismiyle Narcissus (Amaryllidaceae) türlerine verilen genel addır. Bu çiçekler yumrulu, çok yıllık, beyaz veya sarıçiçekli ve otsu bitkilerdir. Kültür çeşitleri süs bitkisi olarak yetiştirilir. Bazı türlere özel adlar verilmektedir. Nergis çiçeğinin en yaygın türleri, çin nergisi (narcissus tazetta), yabani nergis (narcissus pseudonarcissus), fulya (narcissus jonquilla), zerrin (narcissus poeticus), güz nergisi (narcissus serotinus)dir. (Baytop, 1994, s. 214.) Bunlara ek olarak İstanbul nergisi (narcissus constantinopolitanus) isminde büyük çiçekli bir bahçe formu da vardır. (Baytop, 2002, s. 93.)

Divan edebiyatında ise, nadiren de olsa farklı isimlendirmelerle kullanılmıştır. 'Abher ve zerrinkadeh kelimelerinin de nergis anlamında kullanıldığı olmuştur. Abher, ela göz için kullanılmaktadır. (Onay, 1993, s. 316.) Türkçe'de nergis-nerkis, Farsça'da nergis, Arapça'da nercis şeklinde ifade edilir. Daha çok beyaz ve sarı renkli taç yaprakları, çiçek kısmının yuvarlak olması, suya ihtiyaç duyması, taç yapraklarının yere yakın ve eğik olması, kokusuz ve meyvesiz olması, ince ve zarif görüntüsü açısından kullanılmıştır. Fulya, zeren, boru çiçeği

gibi türleri de sevilmekle beraber Türklerin daha çok yalınkat zerrin türleri sevip yetiştirdiği, mimari ve kitap sanatlarında da nergis tasvirlerine rastlanıldığı, Osmanlı'nın son önem önemli müzehhiblerinden Ali Üsküdari'nin buketlerinde katmerli cinslerinin de nakşedildiği bilinmektedir. (Ayvazoğlu, 2007, s. 167.) Nergis-i fettân şeklindeki kullanımı ise sevgilinin baştan çıkaran gözü anlamına gelmektedir. (Ayverdi, 2005, s. 2331)

Divan şiirinde sevgilinin yüzü, onun güzelliğini anlatan ögelerin toplandığı en mühim yerdir. Alın, kaş, göz, kirpik, burun, dudak, ağız, diş, çene ve yanak gibi yüzde bulunan unsurların her biri şair için bir istiâre aracıdır. Sevgilinin gözleri hem sevgiyi ve merhameti hem de zalimliği barındırır. Gözlerin iriliği, siyahlığı, ürkekliği, nazı, işvesi ve büyüleyiciliği aşığı etkilerken acımasızlığı, kan dökücülüğü, saldırganlığı ile de onu yaralar; aklını, gönlünü ve sabrını hırpalar. Gözlerle ilgili yapılan benzetmeler şekilden ziyade bu vasıflarını vurgular niteliktedir. Divan edebiyatında gözlerin en belirgin özelliği büyüleyici ve kan dökücü olmasıdır. Hatta sevgilinin gözü büyünün ta kendisidir. Yaralayıcı olması bakımından hançer,ok,kılıç ve neştere benzetilir. Gözler saldırgan ve yaralayıcı olduğu kadar da süzgün bakışlıdır. Bu sebeple hasta, mest ve mahmur gibi sıfatlara sahiptir. Süzgün ve baygın bakışlardan dolayı göz kimi zaman sarhoş kimi zaman da sarhoş eden saki gibi anılır. Gözler aynı zamanda aşığın evi gibidir. Şekil itibariyle gözler çoğu kez harflerle de ilişkilendirilmiştir. Ayn, ha, he ve sad harfleri bunlardandır. Sevgilinin klasikleşmiş göz rengi ise mutlaka siyahtır. Bununla beraber ela ve mavi göz de anılır. Şekil itibariyle de göze benzeyen nergis, hayranlık dolu bakışların da sembolüdür. Şairlerin tahayyül zenginliğine göre kimi zaman ahuya, bekçiye, büyücüye kimi zaman bademe, güneşe, divite ve daha pek çok unsura benzetilmiştir. (Erdoğan M. , 2013, s. 37-57) Ahu-yı Çin, cadı, sihirbaz, katil, avare, kumru gibi ögeler de teşbih edildiği diğer unsurlardandır. (Levent, 2017, s. 501.) Bunlardan en önemlisi de çalışmamızın konusunu teşkil eden nergis çiçeğiyle kurulan benzetmedir. İleride zikredilecek olan mitolojik anlamından hareketle nergisin divan şiirinde kendini beğenmişliğin sembolü olduğu açıkça ifade edilebilir.

Şahıslar kategorisinden hasta, sarhoş ve âşık; eşya kategorisinden tâc, külâh, kadeh, altın ve gümüş; kozmik ögeler arasından da yıldızların diğer ögelere oranla daha çok dikkat çektiği söylenebilir. Ayrıca gül, lâle ve sümbüldekinin aksine nergisle soyut kavramlar arasında ilişki kurulmamış olması da ilgi çekicidir. (Bayram, 2007, s. 214.)

Nergis çiçeği hakkında mitolojik bir hikâye de vardır. Söylentiye göre bu çiçeği temsil eden Narsis yahut Nergis, Kefis (eski Yunanistan'da bir nehir ismi) ile Liriapu ismindeki perinin çocuğu olup can yakıcı gönül alıcı bir güzelliğe sahip delikanlı imiş. Bütün kızlar nergisin aşkıyla divâne olmuşlar. Gururlu delikanlı bunların hiçbirine iltifat etmemiş muhabbetlerine muhabbetle karşılık vermemiştir. Nergis yalnız insanları değil, perileri de güzelliğine âşık ettiğinden Eko isminde bir peri onun aşkıyla helak olarak taşa dönüşmüş; vücudunda

yalnız bir sada kalmış. Nergis'in gururuna tahammül edemeyen kızlar onu ilahların intikam kılıcına havale etmişler; ilahlar da nergisten intikam almışlar. Şöyle ki harikulade güzelliğiyle dünyayı yakan Nergis bir gün ırmaktan su içerken suda yüzünün aksini görmüş. Kendisine gönül vermeyen kızların aşkından daha büyük bir aşk ile kendi güzelliğine âşık olup ne yapacağını şaşırmış. Nihayet aksini kucaklamak için kendisini ırmağa atıp boğulmuş. Eko'nun Nergis'in aşkıyla taşa dönüşmesi de Nergis de kendi ismiyle bilinen çiçeğe dönüşmüş. Bir çok sanatkâr nergisin bu acayip macerasını konu yaparak gayet renkli tablolar vücuda getirmişlerdir. (Kam, 2008, s. 107-108.)

Dâima aşığın sembolü olan nergisin, gül ile beraber konu edildiği doğuya has bir efsane de vardır. (Ayvazoğlu, 2007, s. 164) Bu efsaneye göre biri göz şeklinde bir çiçek olan nergis haline getirilmiş sevgilidir ve kıyamete kadar hicran ve intizar çekmeye mahkûm edilmiştir, diğeri de onun sevgilisi olan güldür. Baki'nin Kanuni Sultan Süleyman'a yazdığı mersiyede geçen (Küçük, Ankara, s. 77.):

Gül hasretünle yollara tutsun kulağını

Nergis gibi kıyamete dek çeksün intizar (M.1, bend/4, beyit/5.)

beyti de bu efsanenin hüzünlü macerasından mülhemdir. Esasında divan edebiyatındaki nergis ile Yunan mitolojisindeki Narkissos arasında derin ayrılıklar yoktur. Kendine âşık olma ve intizar çekme ikisinde de ana temadır. Divan edebiyatında bir "nergis" vardır. Bu, Yunan mitolojisindeki Narkisosdur ve bize de Arap-Fars kaynaklarından geçmiştir. (Altınkaynak, 2011., s. 175.)

Bu efsaneden geçen narsisizm terimi, psikolojide 'kendi kendine hayranlık' diye kısaca tarif edilebilecek bir kompleksin teknik adı olmuştur. Tasavvufta kulun ortaya çıkan her şeyin kendisine dayandırıldığı bir benlik anlamına gelen enaniyye (Cebecioğlu, 1997, s. 250.) psikolojide her şeyi kendi benliğine indirgeme ve kendini evrenin merkezi kılma eğilimi demek olan egosantrizme karşılık gelmektedir. (Hançerlioğlu, 1988, s. 258.) Narkoz ve narkotik gibi terimler de aynı kökten gelir. İlgi çekici olan, nergisin bünyesinde uyuşturucu bir maddenin bulunmasıdır. Bunun için divan şairlerine göre nergis bîmardır, mesttir, mahmûrdur. Çiçek toplumunda ise elinden kadehi düşmeyen biri olarak tasavvur edilmiştir. (Pala, 2004, s. 356.) Nergise mest, mahmur gibi sıfatları verilmesi bu çiçeğin narcotique yani uyuşturucu bir özelliğe sahip olmasından ileri geldiği çünkü bu kelimenin Narsise isminden alındığı da söylenmektedir. Şark eserlerinde bu uyuşturucu özelliğine dair hiçbir bahis yoktur. Bununla beraber Sudi Efendi'nin Hafız Şerhi'nde mest, mahmur sıfatları için "koyu ela gözlü dilberlerin gözü ki ona şehlâ ve abheri derler" şeklinde değerlendirmeler vardır. (Onay, 1993, s. 316.) Bütün bu efsanelerde nergis ile göz arasında yakın bir ilişki vardır. Sevgilinin gözü nergistir. Baygın ve şehlâ bakar. İntizar çeker, mesttir.

Nergisin Dîvân şiirindeki estetik önemini, birinci planda göz ile kurulan teşbih ilişkisi ve ikincil olarak mitolojik kökeniyle alakası oluşturmaktadır. Nergis çiçeğinin fiziki yapısı ve şiirsel anlamdaki konumuyla ilgili verdiğimiz bu bilgiler ışığında, Fuzûlî Dîvânı'nda nergisle ilgisi olan yirmi beş tane beyiti Nergis-Göz, Nergis-Yaprakları, Nergis- Hastalık/ Bîmâr, Nergis-Sarhoşluk, Nergis-Mahmurluk, Nergis- İlâhi Yoldan Alıkoyuculuk olmak üzere altı başlık halinde inceleceğiz. Bu kısma geçmeden evvel Fuzûlî'den ve eserlerindeki poetikadan bahsetmeyi gerekli görüyoruz.

Fuzûlî ve Poetikası Hakkında

Fuzûlî İslam medeniyetinin doğu coğrafyasındaki duygu, düşünce, dil, kültür ve sanat değerlerini kendi kaleminde engin bir sanat kudretiyle tameyüz ettirmiş, Türk edebiyatının üstün simasıdır. Fuzûlî'yi eserlerindeki dil ve söyleyiş özellikleri bakımından evvela Azeri Türkçesine mensup bir şair olarak tanımlamak gerekse de sanatındaki üstün kabiliyet ve bütün insanları etkileyecek seviyedeki ifade becerisi dolayısıyla şöhretinin asıl neşv ü nemâ bulduğu saha Türk edebiyatının sürekli şekilde genişleme ve gelişme imkanı bulduğu Osmanlı topraklarıdır. (Banarlı, 1971, s. 252.) Yüksek bir şuur, tefekkür ve derin bir hissi kavrayışla yücelen poetikasının Fuzûlî'yi dünya klasikleri arasında mümtaz bir konuma getirdiğini söylemek gerekmektedir. Bu poetikanın en önemli unsurunun aşk olduğunu ve bu aşkla daima birlikte terennüm eden ızdırabın da çok önemli bir unsur olduğunu söylemek gerekir. Fuzûlî aşkı adeta ibadet ölçüsüne vardırmakta; Allah'ın yarattığı her güzelde tapılacak çizgiler bulmaktadır. Onun şiir dünyasına konu olan aşk şüphesiz ilahi aşktır. (Banarlı, s. 526.) Şairin zihin ve duygu dünyasını belirleyen ve kuşatan etmenlerin başında kuşkusuz yaşadığı dönemin ve yerin tarihî ve içtimâî ahvâli gelmektedir. Fuzûlî'yi yetiştiren havza Bağdad-Kerbela toprağı ve bu toprağı çevreleyen geniş bir çevredir. Bu coğrafyanın kendi tarihinde biriktirdiği keder ve elemin Fuzûlî'nin şiirine büyük oranda aksettiğini ifade etmek gerekir. Bu coğrafyanın İslam medeniyetinin kültür ve medeniyet muhiti içinde müstesna bir yeri olmakla beraber İslam dünyasının en hararetli mezhep tartışmalarının yaşandığı fikri cereyanların münakaşalarıyla çalkalandığı bir ortama sahip olduğu da aşikârdır. Önceki devirlerde Kerbela hadidesinin yaşanmasıyla tebarüz eden bu keder, Bağdad'ın sekiz asırda sekiz defa el değiştirmesiyle sonuçlanan saltanat kavgalarıyla defalarca tahrip edilmiştir. Diğer yandan önceki devirlerde Nizamiye Medresesi'nin tesisiyle İslam dünyasının bir kültür merkezi olma hüviyetine ulaşan bu topraklar, ilmi anlamda pek çok gelişmenin ve İslam dünyasını saran pek çok tasavvufi cereyanın nemalandığı yerdir. Halklar bu türden zamanlardan geçerken ister istemez ızdırap ve kederle anlaşma yoluna giderler ve bu çevrelerde lirik duygular en yüksek perdeden ifade bulma imkanına erişir. Fuzûlî işte bu içtimai lirizm ortamına doğmuş ve ıztırap mirasıyla yoğrulmuştur. (Banarlı, s. 527-529.)

Farsça divanında yer alan Elvend Bey Medhinde adlı bir kaside ile başka bir kasidesinde elli yıldan beri şiir yazdığını belirtmesinden hareket ederek şairin büyük bir ihtimalle 1480'de veya bu tarihten birkaç yıl sonra doğmuş olduğu söylenebilir. (Karahan, 1946, s. 67) Doğum tarihi ihtilaflı olmakla beraber; "Göçtü Fuzûlî" kelimeleriyle düşürülmüş bir tarih ibaresinden tesbit edildiğine göre Fuzûlî'nin 963 (1556) yılında vefat ettiği kesindir. Ahdi tezkiresinde şairin bu tarihte taun (veba) hastalığından vefat ettiği ifade edilir. (Banarlı, 1971, s. 530.) Bununla beraber bütün ömrünü Hille-Kerbela-Necef ve Bağdad arasındaki bölgede geçirdiği "Menşe ve mevlidim Irak-ı Arab olup temami-i ömrümde gayrı memleketi seyahat kılmadığımdan…" şeklindeki ifadesinden anlaşılmaktadır. (İpekten, 1973, s. 16.)

Türkçe divanının önsözünde geçen "ilimsiz şiir temelsiz duvar veya ruhsuz cesed gibidir" ifadesinin de kuvvetlendirdiği üzere Fuzûlî'nin şairliği yanı sıra ilimde de ilerlemiş olduğu açıktır. Kur'an dili olan Arapça'ya, kuş dili ahenginde olduğunu düşündüğü Farsça'ya ve ömrünü onu yüceltmek için vakfettiği Türkçe'ye yüksek derecede hâkim olan Fuzûlî gençliğinde aşk şiirleri yazdığı ve onlarla şöhret kazandığını fakat sonradan bu şiirlerin uzun ömürlü olmayacaklarını, şiirini ilim ve marifetle yüceltmesi gerektiğini ve bunun üzerine akli ne nakli pek çok ilmi tahsil ettiğini ifade etmektedir. Kelam ve felsefeye eser verecek seviyede olan ilmi kesbiyyeti ve şiirinde işlediği zengin mitoloji kültürü de onun alimliğine işaret etmektedir. Tasavvufun Fuzûlî şiirinde çok önemli bir unsur olduğu açıksa da tasavvufun onun için temel gaye değil bir araç mahiyetinde olduğu söylenebilir. (İpekten, 1973, s. 18.)

Fuzûlî'nin "Şiir, kaynağı Tanrı sanatında bulunan bir marifettir. Şair ilahi bir yardıma mazhar olmaksızın kusursuz şiiri söylemeye kadir olamaz." sözleri onun şiire karşı duygusunun dindarane bir bir saygı mesabesinde olduğu ifade edilebilir. (Banarlı, 1971, s. 534.) Doğup büyüdüğü coğrafyanın derin bir ıztırap ve lirizm membağı olduğunu de göz önüne alarak Fuzûlî'nin şiirinin en mühim vasfının aşk şiiri olduğu söylenebilir. Bu aşk beşeri-maddi bir aşktan hareketle ilahi ve tasavvufi aşka evrilmiştir. Bu seyri en güzel Leyla vü Mecnun mesnevisinde görmek mümkündür. Gazellerinde yücelttiği aşk hiçbir zaman tam anlamıyla profane (din dışı) bir mahiyet göstermez. (Köprülü, 2016, s. 489) Tasvir ve kaside türlerinde yüksek bir tasannu göze çarparken gazellerindeki bu hakirane duruş, benimsediği bu felsefeyi göstermektedir.

Fuzûlî'nin poetikası içinde sevgili tasvirinin daima soyut tutulduğu ifade edilebilir. Hâkim temanın aşk olmasından mütevellit Fuzûlî gazele büyük ehemmiyet vermiştir. Öyle ki gazeli "hüner bahçelerinin gülü" diye vasfetmektedir. "Şiiri muntazam söylemek okuyanların ve dinleyenleri zevkine hürmet etmektir" diyerek şiirde mana ve derinliğe verdiği ehemmiyeti şekli unsurlara ve ahenge de vermiştir. Keza oldukça önemsediği güzellik ve estetik hassasiyetini de şiirinde açıkça dile getirdiği görülmektedir. (Banarlı, 1971, s. 535.) Fuzûlî'nin şiir anlayışı için söylenebilecek ikinci tema ise şüphesiz ızdıraptır. Esasında yalnızca Fuzûlî'nin

değil bir kaçı dışında hemen bütün divan şairleri için bu karamsar hayat görüşünden bahsetmek mümkündür. Dünya hayatının geçici ve acı dolu olması fikriyatı yanında Fuzûlî'nin fakr u zaruret içinde geçirdiği hayatı da sanat dehasıyla birleşmiş ve onun ölmez şiir terennümünü zuhura getirmiştir. (İpekten, 1973, s. 21.)) İran şairlerinin kendi hayatlarına ait bilgilerin, şiir ve nesirlerine mündemiç olması durumu da bizde en çok Fuzûlî'de tebarüz etmektedir. (Banarlı, s. 529.) Mazmunları katmanlı biçimde şiirine yedirmesi, onun beyitlerinin her okunduğunda yeni bir anlama kavuşmasını ve bu sebeple her seviyeden okuyucunun ilgi ve beğenisini sağlamıştır. Bilhasssa Türkçe kelimeleri çok sayıda ve çeşitte mana ve mecazlarda kullanabilme ustalığı da dil inceliğini göstermektedir. Üzerinde uzun uğraşlarla yazılmış olmasına rağmen okuyucuda bir anda söylenmiş bir duygu yaratması kuşkusuz söyleyişindeki samimiyetin göstergesidir. Diğer yandan yaşadığı devirde diğer şairlerde sıklıkla görülen aruz kusurlarına Fuzûlî'de pek rastlanmaması onun dile hâkimiyetini göstermektedir. Fuzûlî "Allah'ın her şeyi yoktan var etmesi gibi insanın da sözü var eden bir yaratıcı olduğunu" ifade eden sözleriyle şiirdeki ifade kudretine verdiği değeri de açıkça dile getirmiştir.

Türkçe Divan'ın, ilki 1244'te Tebriz'de olmak üzere Bakü, Hîve, Kahire, İstanbul ve Ankara'da yapılmış elliden fazla baskısı bulunmaktadır. Bunlardan Abdülbaki Gölpınarlı ile bizim bu çalışmada esas alacağımız (İstanbul 1948) Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel ve Müjgân Cunbur'un (Ankara 1958) yaptıkları en iyi yayımlardır. Ali Nihad Tarlan, Fuzûlî Divanı Şerhi adıyla sadece gazellerini üç cilt halinde şerhetmiştir (I-III, Ankara 1985).

Fuzûlî, Türkçe Divanı'nda divan şiir geleneği çerçevesinde anılan bütün çiçeklerden çeşitli ilgilerle söz etmekle birlikte güle daha çok yer vermiştir. (Güfta, 2013, s. 218.) Bu çalışmada ise gül kadar fazla kullanılmamakla birlikte daha önce çalışılmamış bir unsur olan nergis çiçeğinin hangi bağlamlarda kullanıldığını açıklamış olacağız.

Fuzûlî Görgüsünde Nergis- Göz

Nergis, edebiyat sahasındaki anlamıyla "sevgilinin gözü" demektir. (Ayverdi, 2005, s. 2331.) Nergis şekil ve renk bakımından göze benzediği için de şiirlerde teşbihe müsait bir kavramdır. Klasik dîvân şiiri algısında gözün en güzeli sarhoş ve mahmur gözdür.

> Dutmuş Hak'a nerkis yüzin açmış hakîkat-bîn gözin
>
> Kılmış nazar görmüş özin sırr-ı Hak ile âşnâ (K.8/8.)

(Nergis, yüzünü Hakk'a tutmuş, hakikati gören gözünü açmış, nazar kılmış ve Hakk'ın sırrıyla aşina olan özünü görmüş.)

Nergis burada direkt göz olarak teşbih edilmiştir. Beyitin bulunduğu kasidenin önceki beyitlerinde geçen "Hak mazharıdır her çiçek" ifadesiyle gülden, sümbülden, reyhandan vs. söz etmiştir. Burada hakikat gören göz de adeta yüzünü güneşe dönen nergis gibi, yönünü

Hakk'a çevirmiş ve derin bir kavrayışla bakınca Hakk'la aşina olan, dost olan özünü yani kendini görmüştür. Burada şunu belirtmek gerekir ki nergis imgesi genel itibariyle gözle ilgili olarak anılsa da şair onu istediği yere çekmektedir. Zira 1. Kasidenin 43. Beyitinde nergis, hakikatleri göremeyen bir cahil olarak tasvir edilirken bu beyitte varlığın sırrına ermiş biri olarak tasvir edilmektedir.

Güle gül açıla nerkis letâfet bû-sitânında

Kopa seyl-âb-i zevk ile elem hâşâ ki ġam-hârı (K.18/15)

(Gül gülsün, nergis letafet bostanında açılsın. Elem gözyaşları üzüntüyle değil haşa zevk ile çağlayıp aksın.)

Bahar temasının hâkim olduğu kasidenin bu beyitinde gül ve nergis bir arada kullanılmıştır. Bağın, çemenin, bostanın vazgeçilmez öğesi olan gülün gülmesi, baharın gelişiyle gülün yapraklarının açması, kokusunu etrafa yayması demektir. Seyl-ab yani sel divan şiirinde aşığın sel olup akan gözyaşlarıdır. Burada kışın bitmesi ve baharın gelmesiyle karların eriyip sellere sebep olması da manidardır.Sevgilinin gül yüzünün ve nergis gözünün letafetle salınması aşığın gözyaşlarına sebep olurken üzüntü değil aksine zevk vermektedir. Sevgilinin güzelliği ne derece fazlaysa aşığın çektiği elem de o derece fazladır. Şair her zaman kendi anlattığı sevgili portresinde onu yüceltir ve kendini de o kerte de gamlı, elemli ve harab gösterir. Çünkü gam ve keder onun için onun âşıklığının isbatıdır. Bu yüzden âşık elem hiç bitmesin, göz yaşları sel olup aksın ister.

Göz açdı 'ıkd-i şeb-nemden tarâvet kesb ider nerkis

'Arak kurtardı tedrîc ile ol bîmârı hicrandan (K.25/7)

(Çiğ tanelerinin dizisinden tazelik kazanan nergis göz açtı. Ter, o hastayı acıdan yavaş yavaş kurtardı.)

Sabah vakti çiçeklerin üzerinde oluşan su damlacıkları şebnemdir. Bu beyitin bulunduğu kasidede önceki beyitlerde çemen, gül, sümbül, lale, bahar, nisan gibi tabiat imgeleri kullanılmıştır. Burada da baharın uyanışıyla beraber çiçeklerin üzerinde oluşan çiğ tanelerinin tazeliğiyle nergisin gözünü açıp bahara uyanması gibi, hastanın da ter dökerek sıkıntısından kurtulduğu anlatılmaktadır. Burada nergis, hastalıkla ilişkilendirilmiş, hastanın ter dökmesi de nergisin üzerinde biriken şebneme benzetilmiştir.

N'ola çeşm-i ter ile çıhsa habs-i hâkden nerkis

N'ola çıhsa Yakûb-i belâ-keş Beytü'l-ahzan'dan. (K.25/11)

(Ne olur nergis yaşlı gözle toprağın hapsinden çıksa? Ne olur sıkıntı çeken Yakup hüzün evinden çıksa?)

Bu beyiti anlamlandırmak için bir önceki beyiti zikretmek gerekmetkedir;

Çemen bezmine revnak virmeğe gül gonceden çıhdı

Müzeyyen kılmak içün Mısr'ı Yusuf çıkdı zindandan. (K.25/10)

(Gül, çimenlik meclisine tazelik vermek için goncadan çıktı. Yusuf, Mısır'ı süslemek için zindandan çıktı.)

Bu minvalde hapis yani zindan, cevr ü cefa yeridir. Hz. Yakup'un oğlu olan Hz. Yusuf çocukluğunda onu kıskanan kardeşleri tarafından kuyuya atılmıştır. Sonra köle olarak satılan Hz. Yusuf, kölesi olduğu Aziz'in eşi Züleyha'nın iftirası sebebiyle zindana atılmış ve yedi sene zindanda kalmıştır. (Aybet, 1987, s. 37.) Daha sonra yaptığı bir rüya tabiri sayesinden zindandan çıkmıştır. Hz. Yakup, Hz. Yusuf kuyuya atılınca beytü'l ahzen yani hüzün evi anlamına gelen bir kulubeye çekilmiş ve hasretinden çok ağladığı için gözlerini kaybetmiştir. (Ayverdi, 2005, s. 351.) Gonca da sımsıkı kapalı oluşuyla gülün yapraklarını hapseder vaziyette tasavvur edilmektedir. Bu iki beyit bağlamında açıklayacak olursak Fuzûlî bahar gelince tıpkı nergisin toprağın altından çıkıp yeşermesi gibi, gözü yaşlı Hz. Yakub'un da saklandığı hüzün evinden çıkmasını istemektedir. Yani Hz. Yusuf'un zindana düşmesi gibi Hz. Yakub'un da çekildiği yer adeta bir zindandır. Bahçelere ferahlık vermek için gonca zindanından kurtulup açılan gül gibi Hz. Yusuf da Mısır'ı güzelleştirmek için zindandan çıkmıştır.

Yığıldı nesteren ü süsen ü gül ü lâle

Dizildi nerkis ü nesrîn ü sünbül ü reyhân. (K.29/9)

(Nesteren, süsen, gül ve lale yığıldı. Nergis, nesrin, sümbül ve reyhan dizildi.)

Bu beyitin yer aldığı Sitayiş-i Cafer Bey kasidesinin başlarından itibaren gonca, şükufe, gülzar gibi bahar teması içinde zikredilen imgeler kullanılmaktadır. Bu beyitte de baharın gelişiyle canlanan ve ortaya çıkan çiçekler bir arada zikredilmiştir. Nesteren, ağustos gülü olarak bilinen bir gül cinsidir. Nisan-Haziran aylarında açan, iris olarak da bilinen susam çiçeği olan süsen uzun ve sivri yaprakları hasebiyle divan şiirinde kılıç, hançer gibi şeylere benzetilmiştir. Gül ve lale divan şiirinin en önemli iki çiçek tasviri olup birincil olarak lale Allah'ı; gül ise Hz. Peygamber'i (s.a.v) temsil etmektedir. Nergis daha evvel de zikredildiği üzere göze benzetilmektedir. Nesrin yaban gülü olarak anılan bir gül cinsidir. Sümbül mor renkli salkım şeklinde uzamasıyla divan edebiyatında saç kıvrımı, zülüfe benzetilmiştir. Reyhan da bir çeşit fesleğendir ve o da genelde sevgilinin saçına benzetilmektedir. Sayılan bütün bu çiçeklerin genel özelliği baharın gelişiyle boy verip yeşermeleridir. Bununla beraber nergisin baharda en erken açan çiçek olduğunu da belirtmek gerekir.

Güldi gül açıldı nerkis lâle doldı jâleden

Ey hoş ol kim işret ü ayş itmeğe esbâbı var. (G.74/6)

(Gül güldü, nergis açıldı, lale çiğ damlalarıyla doldu. Öyle ise yeme içmeye sebepler var, hoş ol.)

Bu beyitin geçtiği gazelde Fuzûlî gülistan tasviri yapmaktadır. Bu tasvir içinde bahar gelir, güller goncalarını, nergis yapraklarını açar. Lalenin fiziksel formu sebebiyle çanak gibi olmasından, çiğ taneleri içini doldurur ki bunların hepsi artık âşık için işret meclisinin zamanının geldiğinin, âşıkların yiyip içip keyiflenmeleri için sebeplerinin olduğunun göstergesidir. Tasavvufi anlamda da işret Hak'la beraber olmanın verdiği haz ve bu hali yaşayan kalbin terennümü demektir. (Uludağ, 2012, s. 196.)

Nerkisün fikri Fuzûlî göz ü gönlümde gezer

Dutar âhu vatan ol yirde ki otlu suludur. (G.93/7)

(Nergise benzeyen gözünün düşüncesi Fuzûlî'nin gözünde ve gönlünde gezer. Ahu, otlu ve sulu yeri vatan tutar.)

Bu beyitte nergis, âhû göze benzetilmektedir. Âhû, yani ceylan güzelliğiyle meşhur bir geyik çeşididir. Ceylanın çekik göz yapısı sebebiyle, tatlı ve süzgün bakışlı olması sevgilinin gözünü andırmaktadır. Her yerde yaşayamayan tabiatları, otlu ve sulak yerlerle uyumludur. Klasik Türk şiirinde ahu, güzel gözleri, göbeğindeki güzel koku (misk) ve ürkekliğiyle sevgiliye ve onun gözüne benzetilir. Fuzûlî de bu beyitte sürekli ağlamaklı, gözü yaşlı olduğu için kendi gözünü ahuya benzeterek sevgilinin meskeni olduğunu betimlemiştir. (Ulucan, 2019, s. 127.) Ceylan nasıl ki otlu ve sulu yerde yaşarsa, nergis çiçeği de aynı tabiata sahiptir. Sevgilinin onlar gibi gezdiği otlu ve sulu yerden kasıt ise, aşığın gözyaşının sulandığı ve etrafında ondan sebep otların bittiği gönlüdür. Bu durumda sevgili, tabiatı gereği her daim aşığın gönlünü mesken tutmaktadır. Nergis çiçeğinin suyu seven bir bitki olması da manidardır.

Bu başlık haricindeki beyitlerde de nergis, genel anlamda gözü ifade etmekle beraber daha çok farklı vasıflarıyla öne çıkmaktadır. Bu sebeple şimdiye dek yer verdiğimiz beyitlerde nergis başlı başına özne olarak göze benzetildiğinden ayrı işlemeyi uygun gördük.

Nergis-Yaprakları

Nergis çiçeği, fiziksel olarak beyaz ve sarıçiçekli bir bitkidir. Karşıdan bakıldığında arka planda açılmış beyaz alt tabakasının üzerinde biraz daha küçük çaplı sarı yapraklar taşımaktadır. Soğanlı bir bitki olduğundan mevsimi bittikten sonra başını eğerek sararıp yapraklarını döker.

Sana gülşende nisâr etmek içün her nergis

Götürüpdür başa altun dolu bir sîm tabak (G.146/3.)

(Her nergis bahçede senin yoluna saçmak için başında altın dolu gümüş bir tabak götürüyor.)

Beyitte nergis bitkisinin yapraklarının sarı ve beyaz renkte olması, gümüş ve altın renkleriyle ilişkilendirilerek, altta kalan beyaz yapraklara gümüş tabak; içinde kalan sarı yapraklara da altın teşbihi yapılmaktadır. (Erdoğan K. , 1989, s. 124.) Bu durumda mevsimi gelip boynunu bükerek yapraklarını döken her nergis, sevgilinin bahçesinde onun yollarına altın ve gümüşler dökmek için onları sene boyunca başının üstünde taşıyan sevgiliyi simgelemektedir. Kâinattan yola çıkılarak yapılan bu benzetme, kâinatı her bahar yeniden canlandıran Hakk'a karşı sunulan bir şükran anlatımı olarak da değerlendirilebilir. Şairin yaptığı benzetmeler, nergis çiçeği hakkında botanik bilgi sahibi olduğunu da göstermektedir. Zira çiçeğin taç yapraklarının konumlandırılışı, renkleri ve her mevsim dökülmeleri beyitte farklı anlamlara bürünmektedir. Bu beyitten hareketle gümüşten ve altından çeşitli sofra eşyalarının imal edildiğini de söyleyebiliriz.

Nergis- Hastalık/ Bîmâr

Göze benzetilen nergisin en önemli vasıflarından biri, hasta olması, sıkıntı ve hastalıktan yorgun düşmüş kimsenin bakışlarının süzülmesi gibi bir halde olmasıdır. Bunun yanında nergis-i fettân diye bir terkiple de kullanılmaktadır. Bu kelime anlamı itibariyle baştan çıkarıcı göz anlamına gelmektedir. Bununla beraber nergisin soğanı zehirlidir. Güzelliğinin yanında köklerinde zehir taşıyan bu bitkiye elbette beyitlerde ölümcül şekilde hasta edici bir güzellik anlamı yüklenmiştir.

Kurtarmağa yağma-yi gamundan dil ü cânı

Sa'yüm nazar-i nerkis-i fettânun içündür. (G.105/5)

(Gayretim gönlümü ve canımı senin gamının yağmasından kurtarmaya çalışmak değildir, aksine senin fettân bakışlarının muhatabı olabilmek içindir.)

Burada yine öldürücü bakış anlamına gelen sevgilinin gözü söz konusudur. Bu beyitte âşık bu bakışların talibidir. Ondan kaçmak, elem ve kederden canını ve dilini kurtarmak şöyle dursun bütün gayreti öldürücü de olsa sevgilinin bakışına, nazarına muhatap olabilmek, onu üzerine çekebilmektir. Fuzûlî'nin şiirindeki ıztırap teması burada açıkça görünmektedir. Tasavvufta da nazar, şeyhin ve ermişlerin müritlerin ve süluk ehlinin ruhlarına tesir ederek onları dönüştüren, gönüllerinde bir değişim hasıl eden ve yolda ilerleten bakışlarıdır. (Uludağ, 2012, s. 272.) Bu açıdan da Hak aşığının tek gayesi cemalullahtır, onun bakışına nail olabilmektir.

Bahuban nergise bîmâr *gözün* kıldum *yâd*

Nergisi nâle vü efgânuma hayrân etdüm. (G.197/2)

(Bahçedeki nergise bakıp hasta gözünü andım. Öyle ağlayıp feryad ettim ki nergisi bu feryadıma hayran ettim.)

Beyitte yine nergisin hastalıkla ilişkisi vurgulanmaktadır. Nergis sevgilinin hasta haldeki gözünü anımsatmaktadır. Aynı zamanda hayranlığın, hayret ifadesinin de açılmış ve kapanmayan gözle soyut ilişkisi kurulmaktadır. Bu noktada nergisin sarı renkli bir bitki olması da hastalığı çağrıştırır niteliktedir. Çünkü hastalanan insanın benzi sararır hatta bazı durumlarda gözleri de sararmaktadır.

Nergisin hastalık ile kurulan ilişkisini sarı renkli bir çiçek olması da desteklemektedir çünkü divan edebiyatında sarı renk hastalığı sembolize etmektedir. Burada şair, sevgiliyi hatırlayarak öyle figan etmektedir ki nergis bile ona hayran olmuştur.

El *çeküp* kat'-ı nazar kılmış ilâcumdan tabîb

Bildi gûyâ kim harâb-ı nergis-i fettânunam. (G.204./5.)

(Hekim benden ümidini kesip, beni tedaviden el çekmiş. Sanki senin fettân nergis gözün yüzünden harab olduğumu bilmiş.)

Harab sözü mecazen son derece sarhoş anlamına gelmektedir. Çok fazla sarhoş olan kimse ayakta duramaz, yığılır. Beyitte nergisin hasta eden ve tehlike barındıran özelliği vurgulanmaktadır. Daha evvel zikredildiği üzere bu benzetme nergisin soğanının zehirli olmasından kaynaklanmaktadır. Zira, hekimin artık umutsuz bir tavır gösterip tedaviden el çekmesi, iyileşmesi mümkün olmayan bir hastalığı simgelemektedir. Burada bahsedilen nergis, sevgilinin büyüleyen, hasta eden hatta öldürücü olan bakışlarıdır.

Arzu eyler ki men tek muttasıl bîmâr ola

Kim ki vasl-ı nergis-i bîmârun eyler arzu (G.230/4)

(Kim senin hasta gözüne kavuşmayı isterse, benim gibi daima hasta olmayı ister.)

Beyitte hem sevgili hem de şairin kendisi hasta konumundadır. Çünkü âşık kendini daima hasta gözlü olan sevgiliye benzetir. Fuzûlî'nin burada bahsettiği hastalığın sebebi aşktır. Divan şiirinde aşk ilacı olmayan, iyileşmek bilmeyen bir hastalıktır. (Kemikli, 2007, s. 24.) Ayrıca nergisin göz ve bakışla ilgisi ele alındığında aşığı hasta eden yine sevgilinin gözüdür. Ama şair bu hastalıkla ifthar eder, onun için önemli olan hastalıktan kurtulmak değilse de hastalık ve tedavi çeşitleriyle ilgili pek çok mefhumu şiirinde işlemektedir.

Bâğ şâhidlerine zülf ile çeşmün göster

Sünbüli der-hem idüp nerkisi bîmâr eyle. (G.249/2)

(Bağ güzellerine saçlarını ve gözlerini göster. Sümbülü perişan, nergisi hasta et yine.)

Zülf sevgilinin saçıdır ve perişan, dağınık ve kıvırcık görünümüyle sümbüle benzetilmektedir. (Pala, 2004, s. 384.) Güzellik unsurlarından en çok kullanılan iki imge; saç ve göz burada birlikte zikredilmektedir. Sevgiliye ait bütün unsurlar şairler tarafından bu imgelere yüklenmeye müsaittir. Saç kıvrımlığı, dağınıklığı, kokusu, uzunluğu, genelde kabul edilen siyah rengiyle pek çok hayale konu olmuştur. Göz ise evvelce de zikredildiği gibi sevgiliye en etkileyen güzellik unsurudur. Sevgilinin gözleri bakışlarındaki kudretle, büyüleyici olmasıyla ve süzgünlükle aşığı etkisi altına alır. Beyitte sevgiliye, bahçedeki diğer güzelliklere yüzünün güzelliğini göster ki diğerleri senin güzelliğin karşısında harab olsunlar demektedir. Ona göre sevgilinin nergis gözü, sümbül saçları bahçelerdeki nergis ve sümbülün utanacağı kadar daha güzeldir. Burada nergisin hasta olmasından bahsedilirken kurulan alakanın da gösterdiği üzere nergis yine hastalıkla özdeşleşmiştir.

Nergis-Mahmurluk

Mahmurluk genelde hastalıkla ilintilidir ve ondan kaynaklıdır. Bir önceki başlıkla oldukça ilişkili olmasına rağmen bu başlık altında incelediğimiz beyitleri hastalıktan ziyade uykuyla olan alakalarının öne çıkması sebebiyle ayrı gruplandırdık.

Bu mesned içre nice mest-i hâb-ı nâz olasın

İrişdi subh gel aç imdi nerkis-i mahmur (K.2/22)

(Bu makam içinde nice naz uykusunun sarhoşu olasın. Gel, sabah oldu o halde aç uykulu nergis.)

Mahmur, içkiden dolayı sersemlemiş, uyku sersemliğini üzerinden atamamış, uykusunu açamamış kimse anlamına gelirken, göz için kullanıldığında da baygın, süzgün gibi anlamlara gelmektedir. (Ayverdi, 2005, s. 1906.) Hab-ı naz terkibindeki uykuyu, sevgilinin kendini uykuda güzel gösterme hali şeklinde ifade edebiliriz. Bu beyit NaØt-i Hazret-i Fahr-i Mevcudat isimli kaside içerisinde yer almaktadır. Önceki beyitlerde de ele alındığı üzere kasidenin konusu Hz. Peygamber'dir. Burada da Fuzûlî Hz. Peygamber'i naz uykusundaki sevgiliye teşbih ederek, rüzgarın tatlı çiçek kokularını yaymaya başladığı sabah vakti geldiğinde, uykulu haliyle süzgün bakışlı nergis gözlü sevgilinin gözlerini, tıpkı sabah vakti çiçeklerini güneşe doğru açan nergis gibi açmasını istemektedir.

Çerâg-i berk kılup şem'-i lâleyi rûşen

Sadâ-yı ra'd kılup çeşm-i nerkisi bîdâr (K.17/9)

(Şimşeğin kandili, lalenin mumunu yakar. Gök gürültüsü de nergisin gözünü uyanık tutar.)

Mum, kandil gibi aydınlık veren nesneler, şekillerindeki zarafet, incelik, meclisteki süs olma ve ferahlık vermeleri bakımından laleye benzetilmektedir. (Aybet, 1987) Sitayiş-i Ayas Paşa isimli kasidenin içinde yer alan bu beyitten önceki beyitlerde bağ-bahçe ve gökyüzü tasvirleri yapıldığı görülmektedir. Bu bağlamda şimşeğin ışığı lale mumunu uyandırıp aydınlatırken, gök gürültüsü de nergisin gözünü uyanık tutarak onu uykusuz bırakır. Nergis yine uykusuz, mahmurdur.

Râhat içün ferş salmış sebze-i ter gülşene

Nergisün görmüş gözün mahmûr sanmış hâbı var. (G.96/3)

(Nergisin gözünü mahmur görüp uykusu var zannederek çimenlikte yatıp rahat etsin diye gül bahçesine yaygı yaymış.)

Beyitte nergis, uykulu göze benzetilmiş, onun mahmur halinin âşıkta uyandırdığı hissiyat anlatılmıştır. Nergisin uykulu hali sevgiliyi öyle cazip ve güzel yapmaktadır ki bütün kâinat adeta o rahat etsin diye altına yaygı sermiştir. Esasında yeşillik çimene yaygı gibi otları seren yaradandır ve nergisin uykusu geldi diye kâinatı ona döşek etmesi onun yüceliğini ifade eden bir durum olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan beyitten hareketle günlük hayat içinde gül bahçelerinin rahat edilen, üzerine yaygı yayılan,uzanılan yeşil alanlar olduğu da ifade edilebilir.

Nergis- Sarhoşluk

Göz, hasta mahmur, mest ve sarhoş olunca daha güzel ve manalı olur. Nergisin ekseriya sarhoş kelimesiyle beraber gelmesi şu sebeptendir; nergisin sapı haşişidir. Haşiş aynı zamanda esrara denir.

Hayâl-i mahz sanup kâinâtı nerkis-i mest

Kılurdu cehl ile nefy-i hakâyık-ı eşyâ (K.1/43.)

(Sarhoş nergis, kâinatı hayalden ibaret sanarak, cehalet ile eşyanın hakikatlerini yalanlıyor.)

İçki gibi sarhoşluk veren bir şeyin etkisiyle şuuru zayıflamış, kendinden geçmiş kimseye mest (sarhoş) denir. (Ayverdi, 2005, s. 2028.) Edebiyatta da aşk, sevgi, zevk gibi duygularla aşığın aklının başından gitmesine denir. Tasavvufta ise aşkın aşığın bütün varlığına hâkim olması, iliklerine kadar işlemesi anlamına gelen bu hale sekran da denilmektedir. (Uludağ, 2012, s. 245.) Burada kullanılan nerkis-i mest terkibiyle Fuzûlî aşığın bütün kâinatı bir hayalden ibaret görecek kadar sarhoş olmuş gözünü kast etmektedir. Tıpkı sarhoş kimsenin baktığı gerçek nesneleri hayal gibi, bulanık ve gerçeklikten uzak görmesi gibi nergis gözlü âşık da kâinatta baktığı hiçbir şeyi tam anlamıyla idrak edemez aksine yanlış görür.

Mey-i gül-gûnda degül nergis-i mestün aksi

Kadeh olmuş göz açup *âşık-ı* dîdâr sana (G.16/3.)

(Gül renkli şarapta görünen sarhoş gözün aksi değildir. Sevgilinin âşığı göz açıp sana kadeh olmuştur.)

İçecekler için kullanılan belirli şekil ve malzemeden imal edilmiş kap anlamına gelen kadeh, divan edebiyatında içinde şekli, rengi, içinde bulunan sıvının niteliği gibi pek çok yönden teşbihe konu edilmiş ve genelde mey temasıyla beraber kullanılmıştır. Bu beyitte kadeh, aşk dolu gönül olarak tasvir edilmektedir. Oradan yansıyan şey, sevgilinin sarhoş gözünün görüntüsü değildir. Aslında kadehten bakan didar aşığının gözüdür. Hayret anında gözler kapanmaz. Bu beyitte sunulan manzarada, kadehin yukarıdan bakıldığında biçimsel olarak tastamam yuvarlak bir gözü andırması ve içi şarap ile dolu kadehe eğilip baktığında yansıyanın sarhoşun gözü değil, mecazen aşkla dolu olan o kadehin bizatihi Hak aşığının gözü olduğu anlatılmıştır. *Didar*, tasavvufi anlamda Cenab-ı Hakk'ın müminlere vad ettiği cemali olup kadeh de manevi cezbe ve vecdi simgeler. (Uludağ, 2012, s. 107.) Şu halde nergis, burada kadehten yansıyan Hak aşığının gözü anlamına gelmektedir.

Ne ideli bâde-i la'l-i lebün

Nerkis-i mestün kimi hâlüm harâb. (G.26/9)

(Lal dudaklarından akan badeyi içtiğimden beri sarhoş nergis gözlerin gibi, halim haraptır.)

Leb yani dudak divan şiirinde en çok kullanılan güzellik unsurlarındandır. Sevgilinin bazen hayat bahşeden bazen de acı sözler söyleyen dudağı renk ve şekil yönüneden la'l taşına benzetilmektedir. Aşığa can bağışlayan ab-ı hayat sevgilinin dudaklarından döküldüğü gibi onu hasta edecek, harap ve bedbaht edecek mey de oradan dökülmektedir. Bu beyitte de âşık sevgilinin lal dudaklarından akan şarabı içerek sevgilinin sarhoş gözü gibi mest olmuştur.

Bîmâr tenüm nergis-i mestün eleminden

Hûnîn ciğerüm *lâl-i dür*-efşânun içündür. (G.80/3)

(Tenim, sarhoş gözünün derdinden hastadır. Ciğerim, inci saçan dudağın yüzünden kanla doludur.)

Kırmızı renkli, değerli bir taş anlamına gelen la'l divan edebiyatında sevgilinin kırmızı dudağı anlamına gelmektedir. (Kam, 2008, s. 169.) Sarhoş bakışlı nergis yüzünden şair hastadır. Hasta gözde de güzellik olur. Lâl, kırmızıdır, ciğer kanı da kırmızıdır. Lâl-i dür-efşân ise, açılınca inci dişlerin gözüktüğü al dudağa denir. Şu halde beyitte bahsedilen sevgilinin sarhoş gözü ve arasından dişlerin inciler gibi parladığı dudakları yüzünden şairin ciğeri kan ağlamaktadır.

Harâb-ı câm-ı *ışkem* nergis-i mestün bilür ahvâlüm

Harabât ehlinün ahvâlini hammâr olandan sor (G.99/6)

(Aşk kadehinden harab olmuş sarhoşum, benim halimi ancak senin sarhoş gözün bilir. Meyhaneye devam edenlerin halini meyhaneciden sor.)

Hammar çok içen, sarhoş demektir. Sevgilinin sarhoş gözü nergis, aşığı sarhoş etmiştir. Bu sebeple halini yine ancak sarhoş bakışlı sevgili anlayabilir. Harabat meyhane demektir. Meyhaneye devam edenlerin halini ancak şarap yapıp satan bilir. Şaire göre sevgilinin gözü de meyhanecidir ve âşıklarına mey dağıtmaktadır. Tasavvufi anlamda da meyhane, manevi aşkın tadıldığı, ilahi aşk ile sarhoş olunan yer demektir. Âşık, oranın müdavimidir ve halini ancak sarhoş gözlü sevgili anlayabilir.

Meğer kan içmek ile esrimişdür nergisün yohsa

Besî mey nûş edenler gördüm olmaz beyle kan sarhoş (G.126/4)

(Galiba nergise benzeyen gözün kan içmekten sarhoş olmuş. Yoksa ne çok şarap içenler gördüm böyle çok sarhoş olmuyorlar.)

Şarap, rengi, hayat vermesi ne akıcı olması yönünden kana benzer. Ayrıca kimi insanları kan tuttuğu, yani görünce veya kokusunu duyunca kendilerinden geçtikleri bilinmektedir. Bu açıdan da şarabın sarhoş ediciliğine benzemektedir. Kan sarhoş, çok sarhoş demektir. Fuzûlî bu beyitte bu benzetmeyi kurarak nergisin âşıkların kanlarını içerek sarhoş olduğunu tasvir etmektedir. Yani onları öldürür. Şarap da kan rengindedir. Ayrıca göz, divan edebiyatında bazen ela olarak da kullanılsa mutlak manada siyahtır.

Sâkî-i bezm-i cünûn nergis-i mestündür kim

İçürür bâde-i gaflet dili âgâhlara (G.241/5)

(Deliler meclisinin sakisi, senin sarhoş gözündür. O, gönlü uyanık olanlara gaflet şarabını içiriyor.)

Bu beyitte nergis yine sarhoş olarak vasf edilmekte, deliler meclisinin sâkisi olarak konumlandırılmaktadır. Buna mukabil de sarhoş olmayıp gönlü uyanık olanlara içki sunarak onları sarhoş etmeye çalışan bir durumdadır. Âgâh, tasavvufi anlamda basiret sahibi, müteyakkız anlamına gelir. Bade ise dervişin sülukunun başlangıcındaki zayıf aşktır. Nergis burada o kimselere gaflet badesi sunarak onları doğru yoldan çıkaran saki olarak vasfedilmiştir. Hak yolundan agahları saptırma bahsine de son bölümde daha ayrıntılı değineceğiz.

Nergis-İlahi Yoldan Alıkoyuculuk

Nergisin Hak yolundan alıkoyucu olması, âşıkı hem yolundan çeviren hem de onu kendine çeken güzellikleri taşımasındandır. Gözü yoldan çevirir. Bu âşıkları imtihan içindir. Maddeyi

yenip manaya yönelmenin sınavıdır. Âşık bu sebeple onu yoldan çeviren güzelliklerle savaşacaktır. Başarırsa Hakk'a vasıl olacaktır. Bu yolda imtihan olan güzellikler aynı zamanda madde aleminde sevmenin ne olduğunu öğreten güzelliklerdir. (Tarlan, 2017, s. 541-542.)

Gûşe-i mihrâb dutmuşum reh-i zühd *ü salâh*

Koymadı öz hâlüme ol nergis-i şehlâ meni (G.255/6)

(Ben mihrap köşesine çekimiş takva ve doğruluk yoluna girmiştim. O elâ göz beni kendi halime bırakmadı.)

Şehlâ göz, koyun gözüne benzeyen açık sarı, yani elâ göz anlamına gelir. Yanlış olarak, çok hafif ve güzel görünen bir bakış muvazenesizliğine şehlâ denilse de asıl anlamı bu değildir. Mihrap, tasavvufta ilk zahid ve sufilerin çekildikleri inziva köşesi anlamına gelirken aynı zamanda sevgilinin kaşını remz etmektedir. (Uludağ, 2012, s. 249.) Takva yolunda itikafa çekilmişken o ela göz, aşığı rahat bırakmamış ve aşka düşürmüştür. Burada yine nergisin benzetildiği elâ göz, Hak yolundan alıkoyan olarak karşımıza çıkmakta. Elâ rengi, şiirlerde siyah kadar hâkim olmasa da hem göz alıcılığı hem de nergisin sarı rengini andırması sebebiyle anlamlıdır.

Ey göz ol nergis-i hûn-hâra nigâh etme dahi

Rûzigârum gam-ı '*ışk* ile siyâh etme dahi (G.293/1)

(Ey göz, o kan içen göze artık bakma. Benim hayatımı aşk derdi ile daha fazla karartma.)

Hunhar kana susamış, kan dökücü, zalim, cani anlamlarına gelmektedir. Mezkûr beyitlerden de anlaşıldığı üzere göz, en kuvvetli mecazi aşkı temsil etmektedir. Bu göz güzelliği aşığı manen öldürür kudrettedir. Fakat âşık ona ne kadar karşı çıkarsa o kadar mana alemine yaklaşır. Bu beyitte şair, nergisin bu özelliğinin farkındadır ve kendini men etmeye çalışmaktadır. Gözün siyah olması, aşığın hayatını karartmasına da bir gönderme mahiyetinde kabul edilebilir.

Sonuç

Klasik Türk Şiiri, içinde bulunduğu coğrafi ve toplumsal medeniyet havzasıyla büyük bir kültürü içinde barındırmaktadır. Bilimden sanata, edebiyattan musikiye her alanda izlerini görebildiğimiz bu kültürel birikim, Dîvân şiirimizde ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Şairler hayat içerisinde karşılaştıkları pek çok sosyo-kültürel durumu, uygulamayı ve unsuru şiirlerinde kullanmışlardır. Bu unsurlar arasında en öne çıkanlardan biri de şüphesiz çiçeklerdir. Şair kokularıyla, renkleriyle, tedavide kullanılan şifalarıyla, birbirinden farklı isim ve anlamlarıyla çiçekleri şiirlerinde farklı anlam katmanlarına büründürmüştür. Dîvân şiirimizde çiçeklerin daha çok teşbih yoluyla insan uzuvlarına, kozmik unsurlara, eşyalara ve şahıslara benzetildiğini, bunun dışında bazı imgeler, sıfatlar ve bağdaştırmalara konu olduklarını ifade edebilir.

Nergis de divan şiirinde kullanımı bakımından gül, lale ve sünbülden sonra gelmekte ve gözü simgelemektedir. Bunun yanında isminin mitolojik efsanelerden gelen anlam kökeni de şiirlere yansımıştır.

Ele aldığımız çalışmada ise çiçekleri nergis merkezinde ve Fuzûlî Dîvânı özelinde incelediğimiz için ortaya çıkan sonuç nergisin Fuzûlî Dîvânı'nda göz anlamında kullanıldığı, gözün yapısal özellikleriyle; hasta, sarhoş, mahmur olmasıyla ve ilahi yoldan alıkoyucu bir soyut özelliği olduğu şeklindedir. Toplamda nergis kavramının kullanıldığını tespit ettiğimiz yirmi beş beyitte nergis-i fettân, nergis-i şehlâ, nergis-i mest gibi farklı terkipler de mevcuttur. Elde ettiğimiz bu kategorizasyon neticesinde Fuzûlî'nin nergis çiçeğini, Dîvân şiirinde tekabül ettiği manalar çerçevesinde kullandığını ifade edebiliriz. Her türlü mazmunu ve unsuru oldukça lirik ve özenli şekilde şiirinde harmanlayan Fuzûlî'nin kullandığı diğer estetik unsurlar da pratik ve sembolik kullanımlar bağlamında çalışılmaya değer görünmektedir. Güller Kitabı'nda Beşir Ayvazoğlu'nun da söylediği gibi; "Bakmasını bilenler için her çiçek aslında kendisinden fazla bir şeydir."

KAYNAKÇA

Açıl, B. (2015). Klasik Türk şiirinde estetik bir unsur olarak çiçekler. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*(5), 1-28.

Akyüz, K., Beken, S., Yüksel, S., Cumbur, M. (1958). *Fuzuli Türkçe Divan.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Altınkaynak, E. (2011). Malya'da Âşık İrfani'den derlenen Nergis Hikâyesi. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 3*, 175-195.

Aybet, N. (1987). *Fuzuli Divanı'nda maddi kültür.* İstanbul.

Ayvazoğlu, B. (2007). *Güller kitabı.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Ayverdi, İ. (2005). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (1). İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Banarlı, N. S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı tarihi.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Bayram, Y. (2007). Klasik Türk şiirinde duyguların dili: Çiçekler. *Turkish StudiesInternational Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 2*, 209-219.

Baytop, T. (1994). *Türkçe bitki adları sözlüğü.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Baytop, T. (2002). *İstanbul florası araştırmaları.* İstanbul: Eren Yayıncılık.

Cebecioğlu, E. (1997). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü.* Ankara: Rehber Yayıncılık.

Çeltiker, R. (2009). *16. yüzyıl şairi Zâtî'nin gazellerinde bitkiler.* Sakarya.

Erdoğan, K. (1989). *Fuzuli Divanı'nda kozmotografya ve tabiat.* Adana.

Erdoğan, M. (2013). Göz. Erdoğan, M., *Güzellik Unsurlarıyla Divan Şiirinde Sevgili,* içinde. (37-65). İstanbul: Kitabevi Yayıncılık.

Güfta, H. (2013). Fuzuli Divanı'nda gül. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6*(26), 217-239.

Hançerlioğlu, O. (1988). *Ruhbilim sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hazini, Y. (Dü.). (2019). *Gizli lisan.* (Süleyman, A. M., Çev.) İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

İpekten, H. (1973). *Fuzuli, hayatı, edebi kişiliği, eserleri ve bazı şiirlerinin açıklamaları.* Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Kam, Ö. F. (2008). *Divan şiirinin dünyasına giriş.* Ankara: Birleşik Yayınevi.

Karahan, A. (1946). *Fuzuli muhiti, hayatı ve şahsiyeti.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Karahan, A. (1996). Fuzuli. *TDV İslam Ansiklopedisi* 13, 240-246.

Kemikli, B. (2007). Divan şiirinde hastalık ve tedavi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1*, 19-36.

Koç, T. (2009). *İslam Estetiği, İstanbul.* İstanbul: İsam Yayınları.

Köprülü, M. F. (2016). *Türk Edebiyatı tarihi.* İstanbul: Alfa Basın Yayım Dağıtım San. Tic. Ltd. Şti.

Küçük, S. (1994). *Bâki Divanı.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.

Levent, A. S. (2017). *Divan Edebiyatı kelimeler, remizler, mazmunlar ve mefhumlar.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Montagu, L. (1998). *Şark mektupları.* (Refik, A. Çev.) İstanbul: Timaş Yayınları.

Okuyucu, C. (2004). *Divan Edebiyatı estetiği.* İstanbul: L&M Yayınları.

Onay, A. T. (1993). *Eski Türk Edebiyatında mazmunlar.* Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Özkeçeci, İ., Özkeçeci, Ş. B. (2014). *Türk sanatında tezhip.* İstanbul: Yazıgen Yayınevi.

Pala, İ. (2004). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Tarlan, A. N. (2017). *Fuzuli Divanı şerhi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Tuman, M. N. (2001). *Tuhfe-i Nāili* (2.). (Kurnaz, C., Tatçı, M., Düz.) Ankara: Bizim Büro Yayınları.

Ulucan, M. (2019). *Fuzuli ve Şiiri.* İstanbul: Kitabevi.

Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf terimleri sözlüğü.* İstanbul: Kabalcı.

Sâmiha Ayverdi'nin "Mâbette Bir Gece" Adlı Öykü Kitabında Kişi Dünyası

Fatma Vardar*

Öz: Türk Edebiyatında gerek eserleriyle gerek düşünce tarzı ve ilmi-fikri yazılarıyla öne çıkan Sâmiha Ayverdi, yaşadığı dönem itibariyle (1905-1993) birçok siyasi ve sosyal olaylara tanık olmuş, eserlerinde milli duygulara da yer vermiştir. Hocası Kenan Rifâi ile olan münasebeti vasıtasıyla eserlerinde tasavvufi yönü ağır basan Ayverdi'nin Aşk Budur adlı ilk romanı ile yazın hayatı başlamış olup, bunu gazete ve mecmualarda yayınlanan fikrî yazıları takip etmiştir. Edebî metinlerin kendi içinde oluşturduğu birtakım elemanlardan meydana gelen kuruluş sistemi bulunmaktadır. Bu sistemin oluşmasında eserin bütünlüğünü oluşturan vaka, dil, zaman, mekân ve kişi gibi unsurlar önemli bir rol oynar. Eserin kurgu dünyası oluşturulurken anlatılacak olay veya olaylara kişiler vasıtasıyla canlılık kazandırılır. Yaşamın başlıca olgularını edebi eserde tam olarak belirten yazar, insanı bireysel yaşayış açısından değil de tüm insan soyunun nitelikleri açısından ele almaktadır. Sâmiha Ayverdi'nin tek öykü kitabı olarak kabul edilen *Mâbette Bir Gece*, birbirinden bağımsız birçok öyküden meydana gelmekte, aynı zamanda eserin içinde yer alan bazı bölümlerde yazarın hatıra, mektup, masal, deneme türü olarak adlandırılan kısımlar da bulunmaktadır. Her bir hikâyede belli bir cemiyetin sözcüsü durumunda olan kişiler, tarihi gerçeklik ön planda tutularak okuyucuya belli bir çerçevede sunulur. Sosyal bir varlık olan insanı değiştirmekle toplumun da değişeceğinin bilincinde olan yazar, öykülerinin birçoğunda özelden genele veya genelden özele doğru fertleri sıralar. Gerçekte insanların karakterleri, ilişkileri ve eylemleri çok yönlü ve çelişkilidir; kahramanlıkçı, trajik, dramatik, mizah, içli-duygulu, romantik, yergici-taşlamacı heyecansal bağlanım çeşitleri bulunur. Sözü edilen heyecansal bağlanım çeşitleri eserde aynı anda birkaç kişi üzerinde görülmekle beraber farklı kişiler üzerinde de görülebilir. Bu çalışmada G.N Pospelov'un Edebiyat Bilimi kitabının "Heyecansal Bağlanım Çeşitleri" başlığı temel alınarak kişiler dünyası incelenecek ve öykülerin kavramsal içeriği tespit edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sâmiha Ayverdi, Mâbette Bir Gece, Kişi, Öykü, Heyecansal Bağlanım.

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans. İletişim: vardarfatma93@gmail.com

Giriş

Edebî metinlerin kendi içinde oluşturduğu birtakım elemanlardan meydana gelen kuruluş sistemi bulunmaktadır. Bu sistemin oluşmasında eserin bütünlüğünü oluşturan vaka, dil, zaman, mekân ve kişi gibi unsurlar önemli bir rol oynar. Edebiyatın temel kaynağı insan ve tabiattır. Her bireyde toplum, her toplumda birey mevcuttur. Bu durum edebî eserlerde bütünlük kurarak anlatının beş öğesinden biri olan "kişi"yi oluşturur. Eserin kurgu dünyası oluşturulurken anlatılacak olay veya olaylara kişiler vasıtasıyla canlılık kazandırılır. Yaşamın başlıca olgularını edebi eserde tam olarak belirten yazar, insanı bireysel yaşayış açısından değil de tüm insan soyunun nitelikleri açısından ele alır. Ele aldığı niteliklere bakıldığında E. M. Forster insan yaşamında beş olgu görüldüğünden bahseder: "doğum, beslenme, uyku, sevgi ve ölüm" (Forster, 2001, 86).

İnsanoğlunun sosyal bir varlık olarak kendi neslini devam ettirme çabası açısından önem arz etmektedir. Toplu halde yaşamını sürdüren insan ait olduğu toplumu etkileme ve o toplumdan etkilenmektedir. Bu sebeple edebi eserin temel kaynağı olarak insan ve tabiat unsurları kabul edildiği için, eserde bütünlük arz eden bu unsurlar estetik yön oluşturma açısından önemlidir.

Edebî eserlerin yüzey yapısından ziyade derin yapısına bakıldığında yazarın muhayyilesini yansıtan birtakım kişi, zaman, mekân, imge ve nesneler bulunmaktadır. Yazar bu ögeler yardımıyla eserini bir bütün halinde okuyucuya aktarır. G.N Pospelov'un bir metindeki "sorunsal yan" (Pospelov, 2014, 112) olarak tanımladığı etki o eserden çıkarılabilecek en derin anlamları ifade eder. Bu anlamların ortaya çıkarılması da yazarın metin içindeki kişileri kullanış biçimiyle alakalıdır. Sorunsal yanın eserde metni anlam açısından kapalılığa iten bir yönü de vardır. Yazar eserde sunulacak olan kişileri özenle seçerek metin içindeki görevlerini belirler. G.N. Pospelov, eserde bir olay varsa ve onun ortaya çıkmasında rol oynayan bireyler söz konusu olduğunda "kişi" kavramını kullanır ve bu bireylere: "Karakterler", "eyleyen kişiler", "eserin kahramanları" ya da yalnızca "kişiler" denmektedir (Pospelov, 2014, 214) diyerek onların eserdeki rollerini belirler.

Pospelov'un oluşturduğu bu kişiler sistemini Nurullah Çetin, farklı bir bakış açısıyla ele alarak kişileri genel özelliklerine göre sınıflandırır ve merkezî kişi olarak tanımladığı kişiye "temel kişi(figür), "baş kişi", "esas kahraman", "asıl kahraman", "protagonist" (Çetin, 2012, 146) gibi karşılıklar verir. Aynı kişiler sistemini Bourneur, "'baş kahraman (protogoniste)', 'hasım kahraman (antatogoniste)', 'istenilen veya istenilmeyen obje', 'yerici kahraman (destinateur)', 'alıcı kahraman (destinataire)', 'yardımcı kahraman (adjuvant)'" (Bourneur, 1989, 152-156) olarak sınıflandırmıştır. Eserde meydana gelen olayların bir kişi veya canlı cansız her türlü varlığın etrafında şekillenmesini Mehmet Tekin de "şahıs kadrosu" terimiyle açıklar (Tekin, 2009, 71).

Edebî eserde kişilerin kullanımı, okuyucunun gerçeklik ve kurmaca ikilemine düşmesine sebep olabilir fakat yazar kişiler yoluyla vermek istediği iletiyi, toplumsal çatışmaları, değerler sistemini onları bağlamdan, sosyal çevreden koparmadan yaparak yönünü belirler. Şahıs kadrosunun oluşturulması için yazarın öncelikle eserde iletinin okura ulaşmasını sağlayacak olan karakterler sistemini belirlemesi gerekir. "Karakter, bir nesnenin, bir bireyin, hatta bir topluluğun kendine özgü yapısı, onları başkalarından ayıran belirti ve bireyin davranış biçimlerini belirleyen ana özellik demektir" (Tekin 2009, 78). Dolayısıyla yazar oluşturacağı karakterleri özenle seçmek durumundadır. "Bir hikâyeci veya romancının, anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona 'beşeri' bir yapı kazandırarak canlandırmasına "karakterizasyon" denir (Tekin, 2009, 78).

Yazar karakteri çizerken bireysel ve sosyal gereksinimleri bulunduğunu, ait oldukları toplum veya cinsin özelliklerini dikkate alarak ona ruhsal bir görünüm kazandırır. Pospelov'un "ruhsallaştırma" olarak nitelendirdiği bu terim, "figürlerin ruhsal durumlarının ve ruhsal devinimlerinin bireyselleştirilmiş olarak ve karşılıklı ilişkiler içinde dinamik yansıtılışı anlamına gelir" (Pospelov, 2014, 219). Sorunsal yanın çözümlenişinde, karakterleri kendi aralarında kıyaslamak ve daha belirgin yanlarını ortaya çıkarmak amacıyla karşıtlık ilkesinden yararlanmakta başlıca araçtır.

Gerçekte insanların karakterleri, ilişkileri ve eylemleri çok yönlü ve çelişkilidir, yazarın kahramanlara olan yaklaşımını "heyecansallık" olarak ifade eden G.N Pospelov bunu şöyle açıklar: "Yazarın yaratıcı düşünüşündeki ve eserlerindeki heyecansal bağlanım, meydana getirdiği karakterleri, onların nesnel anlamları temelinde, derinden ve tarihsel gerçeğe uygun yorumlayışıyla ve değerleyişiyle dile gelir" (Pospelov, 2014, 134).

Kurmaca eserlerin kahramanlarının eylem gücü açısından sınıflandırılabileceğini söyleyen Northrop Frye edebî eserde heyecansallığı taşıyan önemli unsurlardan biri olan konuyu kahramanlarla ilişkilendirerek açıklar: "Edebî kurmacalarda konu, eylem halindeki bir kimseyi içerir. Eğer bu bireyse, kahramandır ve yaptığı ya da yapamadığı şey de onun hakkında, yazar ve seyircinin tali beklentilerinin ortaya koyduğu varsayımsal bir konumda bulunan, yapabildiği ya da yapmış olabileceği şeydir. Kurmaca bu nedenle sınıflandırılabilir" (Frye, 2015, 59). Bu sebeple konuyu kahramanla ilişkilendirerek açıklar. G.N. Pospelov ise fikrin önemini şöyle vurgular: "Fikir, yazarın hem karakter seçimini hem de onların yorum ve değerlenmesini belirleyen imgesel, heyecansal ve genelleyici düşünüşüdür" (Pospelov, 2014, 122). Fikir de konu bütünlüğü, sorunsal yan ve düşünsellik bir arada bulunarak kendi içinde organik birlik oluşturur. Dolayısıyla eserde aranılan temel problemler bu ögelerin ayrımı yapılmadan bütün halinde değerlendirilmeye alınmalıdır.

Edebî eserdeki fikrin gerçekliğe uygunluğu veya aykırılığı ilkesi karakterlerin düşünsel-heyecansal yorumlanışını etkiler. Kurmaca bir tür olduğu kabul edilen öykü ve romanın

içinde bulunduğu durum veya kişiler de otomatik olarak kurmaca sayılır. Fakat yazarın muhayyilesindeki sorunsal yan olarak değerlendirilen kısmın çıkış noktası bu noktada önemli hale gelir çünkü toplumsal karakterlerin, yazar tarafından düşünsel olumlanışı veya yadsınışını kapsayan heyecansal değerleniş her zaman onun topluma bakışından kaynaklanır.

Toplumsal karakterlerin çelişkilerinden doğan karakterlere edebî eserde yer veren yazarlar bu edebî eserde Pospelov'un heyecansallık olarak bir araya getirdiği tasnifi kullanır. Bu tasnif içinde, kahramanlıkçı, dramatik-trajik, yergici-taşlamacı-mizah, içli-duygulu, romantik heyecansal bağlanım çeşitleri bulunur. Sorunsal yanı derin olan eserlerde kişilere yüklenen işlevlerle birlikte heyecansallık düzeyleri de çeşitlilik kazanır. Tüm bunlardan hareketle, Sâmiha Ayverdi'nin Mâbette Bir Gece adlı öykü kitabındaki öyküler, öncelikle düşünsel içerik açısında değerlendirilecek ve öykülerdeki konu bütünlüğü, sorunsal yan, eserdeki fikir bu fikrin gerçekliğe uygunluğu ya da aykırılığı belirlendikten sonra öyküde bulunan kişilerin hangi heyecansal bağlanım çeşidine girdiği belirlenecektir.

Mâbette Bir Gece Öykü Kitabındaki Öykülerin Düşünsel İçeriği

Sâmiha Ayverdi'nin tek öykü kitabı olarak kabul edilen Mâbette Bir Gece, birbirinden bağımsız birçok öyküden meydana gelmekte, aynı zamanda eserin içinde yer alan bazı bölümlerde yazarın hatıra, mektup, masal, deneme türü olarak adlandırılan kısımlar da bulunmaktadır. İnceleme konusu olan öyküleri ise şu şekildedir: "Mâbette Bir Gece", "Güllü", "Fadimet", "Dalyancı Zekiye", "Dert Ortakları", "Rüstem Kabaş", "Tapu Dâiresinde Bir Saat", "Dilenci", "Bir Hayâl", "Tilki Hamdi'nin Karısı", "Hayâl'den Gerçek'e". Bu öykülerin bazısında kişiler vasıtasıyla yazarın sorunsal yan olarak değerlendirdiği düşünceleri iletir, yaşadıkları toplum içinde bulunan düzene bir eleştiri yapılır, bir kısmında da tasavvufi özellikler barındıran madde-mânâ birliğini öne çıkaran öyküler görülür.

Yazarın edebî eser vasıtasıyla ortaya, dikkate değer bir çalışma çıkarması için öncelikle ortam ve kişileri doğru şekilde belirlemesi gerekmektedir. Ardından bu kişiler üzerinde doğru hamleleri kullanarak okuyucunun zihninde birtakım soru işaretleri bırakmak amaçlanır. Yazar kişileri oluştururken bunlar muhayyilesi dâhilinde olacağı için yaratılan kişilerde o derece özgün olmalıdır. "Yazar, yarattığı figürlerin yaşamlarını 'bütünlemesine düşünür', toplumsal yaşamın, bu figürlerin kişiliklerinde yoğunlaşmış genel, asal özelliklerine ilişkin kendi yaklaşımını ve kendi heyecansal değerlemesini, gene o figürlerin bireysel yanları üzerinde dile getirmek için, yazar, o figürleri çeşitli ilişkiler içine yerleştirir" (Pospelov, 2014,105). Öyleyse yazar karakterine oluştururken önce bütüncül yaklaşır, sonra kendi fikrini temsil eden fikirleri karaktere yükler, daha sonra bu duruma heyecansallık katıp bunu tür ile birleştirir. En son da bu duruma bireyin karakterini yükleyerek kişiyi oluşturur. Bu sistem içerisinde öncelikle edebî eserdeki konu bütünü, sorunsal yan ve düşünsel-heyecansal değerleniş ele alınmalıdır.

Öykülerin Konu Bütünlüğü, Sorunsal Yanları ve Düşünsel Değerlenişleri

Edebî eserde konu, yazarın vermek istediği iletilerin, olayların en kısa şekilde özetlenmiş halidir. "Konu iletisini, fikrini ya da tezini okuyucuya ulaştırmada kullandığı bir vasıtadır. Konu gerçek ya da tasarlanmış bir olay, duyuş, düşünüş, bir nesne, bir durum kesiti, bir tasvir, bir hatıra veya bir düş olabilir. Soyut ve somut her şey konu kapsamı içine girer" (Çetin, 2012, 119). Bir eserin konu bütününü yazar tarafından oluşturulan karakterlerin özellikleri, eserde verilen dönemin ve çevrenin toplumsal yaşamı belirler.

Kişilerin zaman ve mekân içinde gösterilen eylemleri, yaşadıkları olaylar sergilenirken okura aktarılmak istenen durum kişiler yoluyla sağlanır. Bir metinde öncelikle dikkat edilmesi gereken temel husus 'başlık' olmalıdır. Başlık ve içerik arasındaki uyum okura verilmek istenen konuyu veya temayı sunar. Okuyucu başlıktan hareketle metin hakkında bir öngörüde bulunabilir ve konu bütünlüğü sayesinde kişileri daha kolay analiz edebilir.

Sâmiha Ayverdi'nin kitabı ile aynı adı taşıyan ilk öyküsü "Mâbette Bir Gece" tasavvufi özellikler taşıyan bir öyküdür. Başlıktan hareketle mekân ve zaman birlikte verilmiş, okuyucu az sonra yaşanacak duruma hazırlanmıştır. Dinî bir mekân olan mâbet'in ne olduğu belirtilmemiştir. Câmi, mescit veya bir kilise olabilir tamamen okuyucunun algısına bırakılmıştır. Bu öyküde olayı, Tanrı aşkı ile dîvâneye dönmüş bir kişinin vakit gece yarısı olduğu halde mâbedden çıkmak istemeyişi sonucunda iki bekçi arasında geçen diyalogda buluruz. Bu kişi kendini zaman ve mekândan adeta soyutlamıştır: "Ben ne gece, ne de gündüz tanıyorum. Geceler, ancak sizin gibiler için siyah yüzlü, siyah kaftanlıdır"(15). Burada kişi kendini bekçilerden farklı görmekte zaman ve mekânı aştığını ifade etmektedir. Acıyı çekmek için gece en uygun zaman dilimidir, insanlar gündelik yaşamlarındaki koşuşturmalarla geceye kadar vaktini tüketir. Gece ise herkes kendi iç âlemine yönelir karanlık çöker kalpler yaratıcıyı anmak veya içlerini kemiren o hasretten saklanmak için en uygun zamandır. Bu küçük öyküde kişilerden ve diyaloglardan yola çıkılarak görünenden ziyade görünmeyeni bilmek amaçlanmıştır.

İkinci öykü, "Güllü" de başlıktan anlaşılacağı üzerine kişiler üzerinden olaylar aktarılır. Yıldızoğulları'ndan Aslan Bey karısı Safiye Hanımı, sepetçi kız Güllü ile aldatır. Durumu öğrenen Safiye Hanım, kılık değiştirerek kocasının sevdiği sepetçi kızı bulur ve bir kama ile onu öldürmek ister. Güllü' nün ruh güzelliği onu bu düşüncesinden vazgeçirir, kamayı kıza hediye olarak verir. Kız da ona, kırık bir çanaktaki dağ güllerini verir. İki kadın üzerinden ilerleyen öyküde kimlik değiştirme, sepetçi fakir kız, zengin, güzel ve kocasını seven kıskanç kadın gibi temel problemler görülür. Sonunda yazar vermek istediği mesajı "sevgide saflığın, duruluğun gücünü" okuyucuya kişiler vasıtasıyla iletir.

Üçüncü öykü "Fadimet" bir Çerkes köyü olan Jambotey'de geçer. Köyün Beyi Yakup Han'ın birçok kölesi vardır. Bunlar arasında ona en yakın olan Kombot ve Alicoh'tur. Alicoh'un kızı Fadimet ile Kombot'un oğlu Zerguş birlikte büyümüş, sonraları birbirlerine ilgi duymuşlardır. Günün birinde evlenmek istediklerini ailelerine iletirler, bunun üzerine Alicoh, Yakup Han'dan izin ister. Fakat Fadimet ile Han'ın oğlu da evlenmek istediğinden, Bey kızın satılarak başka bir yere gönderilmesine karar verir. Kızı yanına çağıran Yakup Han da ona âşık olur. Genç kıza kendisi ile evlenmesini teklif eder. Bu sırada Zerguş babasının bu tavrına silahıyla karşılık verir ve ikisi de orada hayatını kaybeder. Öykü başlık olarak tek bir kişiden bahsediliyor algısı yaratsa da görüldüğü üzere birçok kişinin katılımıyla yazarın sorunsal yanı tespit edilir. Toplumsal statülere ağırlık verilen öyküde kazanan aşk olur.

Dördüncü öykü, "Dalyancı Zekiye" tek olarak kişiyi anlatması bakımından önemlidir. Aristokrat bir ailenin çocuğu olan Zekiye, maddi açıdan hiçbir eksikliğe sahip değildir fakat onun aksi, titiz ve gürültücü bir kişilik özellikleriyle sivrilmesi öykünün en önemli konusudur. Sürekli yaşadığı çevreden uzaklaşmak isteyen Zekiye yirmi yaşında bir doktorla evlenir. Fakat bu evlilikte onu dizginlemeye yetmez adeta deli gibi olur. Bu sırada babasını da kaybeden Zekiye sınıf değiştirerek Dalyancı Zekiye olur. Genç kadının en büyük zevki öldürmek olduğu için bu zevki Dalyan da tadacağına inanır. Öldürme tutkusunu denizde bol bol balık avlayarak gideren Zekiye, ait olduğu sınıfa çabuk ayak uydurur. Gece yarısı ava çıkan Zekiye'nin başına römorkörün sancak bordası çarpar ve avladığı kılıç balığının üstüne düşer. Kılıç son bir hamleyle kadını altına alır ve boğarak öldürür. Öyküde sınıf farklılıklarında ziyade bireyin psikolojik özellikleri ön plandadır.

Beşinci öykü olan "Dert Ortakları", "Durmadan gidip gelen zaman, kısacık senelere ne inkılaplar koyar, başı ayak, ayağı baş yapmakta bazen ne kadar sür'at gösterir." (147) cümlesi ile başlar. Eski nâzırlardan Celâl Paşa'nın ihtiyar karısı önce kocasını sonra evlatlarını ardından tüm servetini kaybeder. Aç yattığı gecenin sabahı bakkaldan veresiye ekmek alırım umudu ile sokağa çıkar. Bir simitçi ile karşılaşır ama onu alacak parası yoktur. Öte yanda açlıktan yorgun düşmüş bir çocuk elinde otuz parasıyla simit almak için gelir. Fakat parası simit almak için yetmez aynı hissiyatı paylaşan çocukla ihtiyar kadının bakışları bir araya gelir ve onlar b u bakışla dert ortağı olurlar. İkili arasında bir diyalog başlar ve kadın çocuğun hikâyesini dinler. O esnada yoldan geçen biri Âtıfet Hanım'ı dilenci sanarak, avcuna bir simit parası bırakır. Kadın simiti alır ve kendisi gibi aç olan çocuğa uzatır oradan uzaklaşır. Giriş cümlesiyle sorunsalı veren yazar bunu kişiler üzerinden küçük bir örnek vererek okuyucuya aktarır. Dönem eleştirisi olan bu öyküde diyalogların önemi büyüktür.

Altıncı öykü , "Rüstem Kabaş" bir eşkıya öyküsü olarak okurun karşısına çıkar. Rüstem Kabaş Çetesi bir yolcu kafilesini soyar. Eşyalar ve paraların yanında bir de Emine adlı genç kız, çete reisinin buyruğu ile alıkonulur ve onun çadırına götürülür. Rüstem Kabaş: "Beş on

günlük bir eğlence olarak tuzağına düşürdüğü bu mahlûka" (175) yani Emine'ye bir gün gibi kısa süre içinde âşık olup ona evlenme teklifi eder. Önce bu teklifi reddeden Emine onun yumuşak ve dürüst halini görünce kabul eder. Kızla çete reisi nikâh için köy muhtarına giderken, Rüstem Kabaş da evlendikten sonra zaptiyelere teslim olmaya karar verir. Olayların kişiler üzerinde bıraktığı etki önem arz etmektedir, çetelerin bulunması halkın bu duruma sesini çıkarmaması kabullenişleri yazarın sorunsal yan olarak verdiği durumlardır.

Yedinci öykü "Tapu Dâiresinde Bir Saat", yazar anlatıcı tarafından hatıra olarak verilir. Tapu Dâiresinde bir saatin nasıl geçtiğini yansıtarak eleştiri mahiyeti taşır. Günlük hayatta yaşanılan olaylardan birini adı geçen mekânda yaşayan yazar, izlenimlerini okuyucuya aktarır. Tapu dâiresinden içeri girdiğinde "biraz bekleyeceksiniz" (113) yanıtı ile karşılaşan yazar bunu dâirelerin ezeli hastalığı olarak nitelendirir. İlkinde izlenimlerini yüzeysel olarak veren yazar sonrasında onların derin yapısına inerek düşünceye ulaşır.

Sekizinci öykü, "Dilenci", Hicazlı Abdülfettah'ın değneği ile olan sıkı ilişkisinden meydana gelir. Kişi ağırlıklı bu öyküde dilenci hayattaki tek yoldaşı olan değneğiyle Babüsselâm'da oturur ve her avucuna para koyanın elini tutarak: "Sen kimsin? diye sorar"(201). Sonrada akşama kadar kendisine para verenlerin isimlerini hafızasında tutup, sabahleyin gün doğmadan evvel makamları dolaşarak, kendine para verenlerin isimlerini sayar, onlar için Allah'tan iyilik ister. Burada dikkat çeken bir yön değneğin de tıpkı bir kişi konumunda yer almasıdır.

Dokuzuncu öykü, "Tilki Hamdi'nin Karısı", Terlikçi Hamdi ile karısının pasif bir şekilde geçen evlilik ilişkilerini anlatmaktadır. Terlikçi Hamdi'ye loncada esnaf arkadaşları Tilki Hamdi derler, fakat zannedildiği gibi ne kötü bir kalbi ne de lakabının manasına hak kazandıracak aşırı kurnazlığı ve açıkgözlüğü vardır. Ona tilki diyenler vücudu itibariyle bunu söylemişlerdir. Tilki Hamdi'nin karısı sevgisiz bir evlilik yapmıştır erkeğine, yuvasına bağlı görünür, fakat bu bağlılık yalnızca vazife hissinden kaynaklanmaktadır. Bir akşam uzak vilayetlerde otobüsçülük eden teyzesinin oğlu, evlerine misafir olarak gelir. Genç misafir onlarda bir ay kalacaktır. Tilki ilk defa gördüğü bu adama karşı olumlu veya olumsuz bir şey hissetmez. Genç adam teyzesinin kızına, kocasından ayrılıp kendisine varmasını söylediği hâlde kadın kocasına böyle bir ihaneti yapmaktan kaçınmıştır. Kadının psikolojik özelliklerini de incelemeye de elverişli olan öykü, yazarın kişilerinin tip-karakter ayrımına kadar götürülebilir.

Onuncu öykü olan "Bir Hayâl" de Bizans Kralı Nikos'un ölümünden dokuz ay sonra sarayda meydana gelen bir olay anlatılır. Sokakta iki kişinin konuşması ile başlayan öyküde kralın halka karşı tavrı, halkın durumu hakkında bilgiler verilir. "Sarayda ziyafet olmadığı gün var mı? Kral, eğlenceden başka ne bilir ki yapsın?" (203) cümlesiyle sarayın bolluk ve zengin bir ortamda yaşadığı iletilir. Bunun karşısına tam tersi olarak halkın sefalet ve yokluk içinde kıvrandığı verilir. Saray ve halk arasındaki uçurumdan bahseden öyküde asıl olay –olağanüstülüklerle beraber- Nikos'un ruhunun ziyâfet salonuna gelerek saray halkını ve

kraliçesini gözlemlemesi, kendisini unuttukları için öfkelenmesiyle başlar. Kralın öfkesini bir an sezer gibi olan kraliçe dehşete kapılarak "Bir hayâl, bir hayâl" (211) diyerek bağırır. Neticede öyküye adını veren sözcükleri de yazar okuyucuya vermiş olur.

On birinci ve son öykü olarak verilen "Hayâl'den Gerçek'e" adlı öyküdür. Bu öykünün başlangıcında verilen öncüllerden hareketle bütün sene boyunca çalışan, yorulan genç adamın kendini daha rahat hissedeceği, dinleneceği, yorgunluklarını giderebileceği bir yer aradığı görülür. "O, şimdiye kadar tabiatla baş başa kalmamıştı. Şehirde doğmuş, şehirde büyümüş, şehirde okumuş, şehirde eğlenmişti. Fakat artık tabiata dönecek, zevkini, eğlencesini, varlığının yüzünü bu masum semte çevirecekti" (75) cümleleriyle şehir hayatından bıkmış olan genç adamın kır hayatına olan özlemi okuyucuya hissettirilir. Ancak bu arzusunu yerine getirmek için gencin madden buna imkânı yoktur, oda muhayyilesine güvenerek onun kurduğu bir âleme gitmeye karar verir. Öykünün başlığından da anlaşılacağı üzere hayal-hakikat çerçevesi içinde öykünün sorunsal yanı genç adam yoluyla iletilir.

Toplumsal yaşamda meydana gelen değişmelerin edebî esere yansıması kısa sürede gerçekleşir. Bu, farklı yazarların aynı toplumsal karakterleri yorumlama biçimlerinde de kendini belli eder. Her yazarın belli karakterleri seçip göstermeye, onu yüceltmeye veya yermeye karşı özel bir eğilimi vardır. Bu eğilim yalnızca yazarın kişisel yaşam deneyimleriyle açıklanmaz, yalnızca yeteneği ile de açıklanmaz her şeyden önce yazarın toplumsal düşünüşüyle açıklanır. Ancak Pospelov, "eserin konu bütününü oluşturan karakterlerin kendi özlerini, eserlerde gösterimi yapılan çağın ve çevrenin toplumsal yaşamı belirlemektedir" (Pospelov, 2014, 112) diyerek çağın ve çevrenin eserdeki önemine değinir.

Karakterlerin tavrından metindeki sorunsal yan tespit edilir. Pospelov'a göre sorunsal yan, eserlerde sunulan toplumsal karakterlerin, yazar tarafından yorumlanışıdır (Pospelov, 2014, 112). Yani yazarın problem hâline getirdiği meseledir ve bir mesaj olarak da verilebilir. Eserin içinden çıkarılacak derin anlam da sorunsal yanı ifade eder. Buradan hareketle yazar eserdeki karakterini oluştururken öncelikle karakterlere bütüncül bir şekilde bakmalı, onlara yoğunlaşmalıdır. Daha sonra metinde yer alacak düşünsel içerik çerçevesinde sorunsal yan verilmelidir. İçerik çözümlemesinde önemli olan yazarın verdiği her şeye özenle eğilerek bakmak, onların içerdiği heyecansallığı genellemeye yaymak en sonunda yazarın fikirlerine varmak ve bu fikirleri anlayıp yorumlamak esastır.

Öykülere genel çerçevede bakıldığında, zaman, mekân, kişiler yoluyla eserdeki sorunsal yanın okuyucuya nasıl aktarıldığı dikkat çekmektedir. Öyküler de ağırlıklı olarak kişiler ön planda olmakla birlikte destekleyici unsur olan mekânın aidiyet kurma açısından önemi büyüktür. Yazar düşünsel içerik ve sorunsal yanı karakterlerin olaylara verdiği tepkilerden hareketle okuyucunun bulmasını ister. Bazı öykülerde olaylar birden fazla karakter üzerinde

anlatılarak karşıtlık kurmak amaçlanmıştır. Beklenmedik durumlar, hayaller, insanı harekete ve düşünmeye sevk eden olaylar, aşk, menfaat, maddi imkânsızlık, şehir hayatından bıkkınlık gibi duygular işlenmiştir.

Sâmiha Ayverdi, öykülerinde günlük hayattan kesitler vermekle birlikte, belli bir dönemin özelliklerini, entrikaları, maddi ve manevi aşkı da bir arada vererek çok yönlü bir oluşum sergiler. Yazar'ın dikkate aldığı en önemli nokta olayların veyahut kişilerin belli bir mesaja hizmet edecek olmasıdır. Tasavvufi nitelik taşıyan öykülerde olmakla birlikte genel olarak " Eski insanımızı, eski cemiyetimizi teselli anahtarın da, gücünü gönül zenginliğinden alan sonsuz bir iç zevkinin varlığı olduğu hissettirilir. Bunlarda bugünün cemiyet ve insanının bu zevkten mahrum oluşuna telmih vardır. Bu noktaya ulaşmak için de gözün içe bakması ve dışı için aydınlığında görmesi gerekir" (Kızıroğlu, 1990, 258).

Mabette Bir Gece Öykü Kitabında Heyecansal Bağlanım Çeşitleri

Yazarın muhayyilesinde ve eserlerinde ortaya çıkan heyecansallık, onun kişilere yüklemiş olduğu fonksiyonlardan ibarettir. Yazar düşünsel olumlama ve düşünsel yadsıma yoluyla eserdeki kişileri istediği gibi yüceltir veya yere çeker. Sorunsal yanı derine inen eserlerde kişi veya karakterler heyecansal bağlanım denilen yoğunluğa ulaşır, onun yorumlanışı ve değerlenişi de aynı derecede derin yapıya varmaya olanak sağlar. "Sanatsal yaratışta dile gelen heyecansal bağlanımların tüm çeşitleri, önce toplumsal bilincin bağrında oluşurlar" (Pospelov, 2014, 134). Bütün heyecansal bağlanım çeşitlerinde toplumsal yaşamın gerçekliği, çelişkileri bulunmaktadır. Tüm bunlardan hareketle eserdeki öyküler de tespit edilen heyecansal bağlanım çeşitleri şunlardır:

Dramatik Heyecansal Bağlanım

G. N. Pospelov'a göre: "Dramatik'i toplumsal ve kişisel yaşamın çelişkileri doğurur. İnsanların özellikle önemli olan kişisel veya toplumsal çabalarının ve gereksinmelerinin, hatta kimi zaman düpedüz 'yaşamlarının da kendi bilinçleri dışında ve kendi istemlerinden bağımsız olarak etkiyen dış güçlerin tehdidi altında bulunduğu durumlar, dramatiktir" (Pospelov, 2014, 141). Bireyin kendi eylemleri çerçevesinde gelişen olaylar dış güçlerin veya kişilerin yardımıyla bir çatışma ortamı yaratılmaktadır.

"Güllü" adı verilen öyküde tam da buna benzer durumlar yaşanmaktadır. Safiye Hanım kocası Aslan Bey tarafından aldatılır. Aldattığı kız sepetçi Güllü 'den başkası değildir. Safiye'nin aldatılma karşısında verdiği tepki " Keşki döğüp, söğseydi de gene tek sevdiği ben olsaydım" (37) diyerek içlendiği konuşmada açıkça verilir. Güllüyü öldürmek için plan yapan Safiye, falcı kılığında kızın evine gidecek ve onu bir kama ile öldürecektir. Artık onu kendi eylemlerinden bağımsız olarak etkileyen bir dış güç vardır. Oda kıskançlık hissi, acı, hüzün

ve kederdir. İçini kaplayan bir ses ona "Sen artık fenalık yapmak için yaşayan bir insansın!" (40) diye söylenir. Güllü Safiye için kocasını elinden alan bir dış güç konumundadır. Safiye'nin bu dramatik durumuna ona sevecenlik ve iyi niyetle karşılık veren Güllü bozacaktır.

"Fadimet" öyküsünde dış güçler yine kişilerdir. Kişilerin varlığıyla dramatik özellik kazanan öyküde hayal kırıklığı, aşk, acı, hüzün bir aradadır. İki sevgili, Fadimet ve Zerguş evlenmek istediklerinde iki dış güçle karşılaşır. İlki Yakup Han'ın oğlu kızla evlenmek ister, ikincisi ise Yakup Han'dır. Fadimet'i dışarıya köle olarak göndermek ister fakat güzelliğine âşık olur ona kendisi ile evlenmesini teklif eder. Öykü de Fadimet 'in yaşadığı dramatik durum "Genç kız bu sessiz oturan adamın, ateşten bir sağanak gibi durmadan çarpan bakışlarının ezasını, ta yüreğinin içinde hissediyordu. Buraya niçin çağrılmıştı, bu adamın karşısında niçin duruyordu?" (110) şeklinde okuyucuya aktarılır. Satılacağını öğrenen kız çığlıklar atarak ağlamaya başlar. Öyküye adını veren genç kızın yaşadığı gönül kırıklığı, dış güçler nedeniyle ağır bir imtihan haline döner.

"Dert Ortakları" adlı öyküde ise dramatik unsuru oluşturan dış güç bir nesne olarak okurun karşısına çıkar. Atıfet Hanımla küçük çocuğun karşısına çıkan bu güç paradır. Fakat buradaki dış güç onları ayırmak yerine birbirlerine daha da yakınlaştırır. İkisi de aç ve susuz bir simitçi önünde bekleşirken, paraları olmadığı için o simiti alamamıştır. İkisinin karşılaşması şöyle verilmiştir: "Belki de hem çocuk gurûrunun kırılmış hem de artık tahammül edemeyecek kadar acıkmış olmasından gelen feveranla hıçkıra hıçkıra ağlayacaktı. Fakat simit tablasından kopan bakışları, bir an ihtiyar kadının gözlerine değiverdi. Bu buluşma, çocuğu zindeleştirmiş, bir nevi dert ortaklığından, müşterek ıstıraplardan gelen ârızî bir bağ ile kuvvetlendirmiş, tesellîlendirmişti" (150). Atıfet Hanımı dilenci sanan birinin para verir ve simiti alır ancak yiyemez çocuğa üzülerek ona verir. Kadının burada göstermiş olduğu fedakârlık da okuyucunun etkilenmesine sebebiyet verir.

Dramatik heyecansal bağlanımda dış güçlerin tehdidi altında kalan kişilerde yerine göre korku, endişe, üzüntü, heyecan ve gerginlik gibi tepkimelere sebep olur. Bu üç öyküde genel itibariyle kişilerde üzüntü, korku, endişe gibi psikolojik durumlar görülür.

Trajik Heyecansal Bağlanım

Trajik, terim olarak eski Yunan'daki verimliliğin tanrısı Dionysos'un ölüp yeniden dirilme törenlerinden gelmedir diyen Pospelov, asıl trajik olanı şöyle açıklar: "Trajik denen şey, yüreğin doğal eğilimiyle yükümlülük fikri arasındaki çatışmada, bu çatışmanın doğurduğu ve sonunda zafere veya yıkıma götürecek olan mücadelede yatar" (146). Trajik durumun en önemli özelliği insanların bir ruhsal gerilim ve heyecan duymalarıdır.

"Mâbette Bir Gece" adlı öyküde trajik, tamamen kişinin kendi iç çelişki ve çatışmalarıyla bağıntılıdır. Gece olduğu halde mâbetten ayrılmayan dîvâneyi iki bekçi çıkarmak istese de başaramazlar. Hayattan kopuk, yalnız ve bir beklentisi olmayan insanın kendi kurduğu düşşel dünyası ile iç dünyası okuyucuya aktarılır. " Gönlüm, sevdiğimin aşkına karargâh olalıberi gece ile gündüzü seçecek iktidarım kalmadı. Görmüyor musunuz, onun aşkı satveti değil yalnız beni, cihânı şûlesine batırdı (13). Diyalog ve monolog tekniği kullanılarak mabetteki kişi hakkında okuyucuya bilgiler aktarılır. "Bırak şu dîvâneyi… Varsın içerde gecelesin, olur ki bize de bir sevabı dokunur" (16). Tasavvufî özellikler barındıran öyküde, ilahi aşk baskın konumdadır.

"Güllü" öyküsünde aşk teması ile olaylar aktarılmıştı, iki kadın arasında geçen diyaloglardan sonra öykünün sonuç kısmı trajik özellikler barındırmaktadır. Güllü'nün aşk hakkında söyledikleri Safiye Hanım'ı etkiler ve başta öldürmek için çıktığı yolu kıza karşı içinde sevgi besleyerek geri döner. "Aşk. Bütün kuvvetlerin baş koyduğu tek secdegâh! Aşk… Öldüren, dirilten tek kuvvet! (45). Hanım, Güllü'nün kocasına olan derin, saf, çıkarsız aşkını görünce yavaş yavaş yumuşar, iki kadın aşk hakkında, sevdikleri adam hakkında aleni isim vermeyerek konuşurlar. "Yavrum, al bu kamayı, senin olsun... Ben bunu, kocamı ayartan bir kızı öldürmek için hazırlamıştım… Ama senin sevdan, benim sevdamı yendi. Artık aşkı öğrendim!" (47) cümlesi Safiye'nin teslim oluşunun göstergesidir. Güllü'nün kamayı alması üzerine karşılık olarak kadına "bir testi kırığı içinde bulunan dağ güllerini" verir. Bu dağ gülleri muhtemelen Aslan Bey'in getirdiği çiçeklerdir, öyküde iki kadının şiddetli olması beklenen karşılaşması "silah-çiçek" ikilemi ile trajik bir hâl alır.

"Fadimet" öyküsün de, başlangıçta iki aşığın kavuşamaması üzerine okuyucuyu bu yönde düşündüren bir sonuç beklenirken trajik bir son ile biter. Zerguş sevdiği kızı vermemek için Han'ın kapısı önünde oğlu ile kavgaya tutuşurlar. "İki rakip genç, oğlu ve Zerguş, birbirleriyle öldüresiye boğuşuyorlardı" (112) burada iki genç birbirini öldürse o kadar etkili bir son olmazdı belki de. Kapı önünde bu kez Yakup Han ile oğlu arasında bir çatışma gerçekleşir. Birbirlerine öfkelerini kusan baba oğul kimsenin beklemediği bir anda silahlarını karşılıklı doğrultarak ateş ederler "Karşılıklı boşalan kurşunlar, baba ile oğlu, bu iki kuvvetli rakibi birden yere düşürmüştü" (112). Bu olaydan sonra Fadimet yine Zerguş'a kalmıştır. Sonuç itibariyle ölüm-düğün ikilemi ile biten öykü trajik özellik sergilemiştir.

"Dalyancı Zekiye" adlı öyküde Zekiye, ait olduğu aristokrat sınıfın özelliklerine uymayan, her türlü kurala karşı çıkan şirret, yırtıcı bir kişi olarak okura verilir. Sürekli kaçış psikolojisi içinde, yaşadığı çevreden uzaklaşmak isteyen Zekiye sınıf değiştirip Dalyancı olur. Öldürmeye eğilimi olan Zekiye bunu bol bol balık avlayarak tatmin eder. Bir akşam sevgilisi ile Kılıç balığı avlamaya çıkan genç âşıklar beklenmedik bir durumla karşılaşırlar. Kılıç avında yanlarından geçen römorkörün sancak bordasına şiddetle başı çarpan Zekiye yaralanır. Tra-

jik olan yanı ise bundan sonra olacaklardır. "Az evvel balığın üstünde yatan Zekiye'nin başı, şimdi tamamen hayvanın altında idi. Kim bilir belki de balık, son ölüm ihtilacı ile onu altına almış ve hayvan, kadının başı üstünde ölürken, onu da boğarak öldürmüştü" (169) balığın dramı ile kadının dramı aynı şekilde olur.

Yergici- Taşlamacı Heyecansal Bağlanım

Edebî eserde toplumsal ilişkilerin, çelişkilerin kişiler üzerinden aktarılması Tanzimat Döneminden itibaren Tür Edebiyatının anlatım yöntemlerinden biri olmuştur. Yergici-taşlamacı heyecansal bağlanım, "Toplumsal yaşamın belli yanlarını, keskin, sert biçimde, onları aşağılayarak, alaya alarak yadsıyan ve karşı çıkan" (Pospelov, 2014, 150) bir yaklaşımdır. Toplumsal karakterlere veya o dönemin özelliklerine karşı alaycı yaklaşımda bunlar alay edilmeyi veya karşı çıkılmayı haklı çıkarıyorsa o zaman okur tarafından inandırıcı ve tarihsel gerçekliğe uygun olur.

"Dert Ortakları" adlı öykü "Durmadan gidip gelen zaman, kısacık senelere ne inkılaplar koyar, başı ayak, ayağı baş yapmakta bâzan ne kadar sür'at gösterir" (147) cümlesiyle başlar. Yazarın böyle bir başlangıç seçmesi tesadüfi değildir, olaya geçmeden önce verilmek istenen durum hakkında zemin hazırlanır. Olayın geçtiği zaman bir simit için ödenen 60 kuruşluk ücretin olduğu günlerdir ki muhtemelen savaş yıllarına denk gelir. Bu sebeple bahsi geçen öykü yergici özellik taşır. Sosyal bir çatışma gözüken öyküde eleştiri ile başlanmış yaşanılan dönem verilerek aç bir kadın ve aç bir çocuk etrafında olaylar şekillenmiştir. Küçük bir çocuğun anasız babasız sokaklarda satıcılık yaparak hayatta kalma çabası, aynı şekilde tüm varlığını kaybeden yaşlı kadının dilencilik yapmaya başlaması eleştiri mahiyetindedir.

"Rüstem Kabaş" kişi üzerinden anlatılan öykü, "Her zaman soğuk, her zaman buzlu ve haşin çehreli Şar Dağları…" (170) tasviriyle başlar ve kişi-mekân benzeşmesi görülür. Rüstem Kabaş'ın mizacı da "dağ adamı", "kaya kadar sert ve haşin tabiatlı" tabiriyle bu tasvire benzerlik gösterir. Öykünün yergi taşıyan kısmı ise vurup kıran, dağıtan, halkın mallarına izinsiz el koyan eşkıyaların varlığınadır. Oralarda yaşayanların sıkıntıları "Bu dağlarda yolculuk edenler için, tabiatın zorlu ve müşkül mizaciyle didişmekten, Rüstem Kabaş Çetesi'nin pususuna düşmek endişesi daha üst gelirdi. Bu adamlar yolcunun en yaman tehlikesi idi. Nitekim çetenin, kasıp kavuramadığı soyup basmadığı mesken ve yolcu yok gibi idi" (170) cümlesiyle verilir. Dönemi gözlemleyen yazar gerçekliğe uygunluk göstererek olayları sezdirerek verir. Öykünün derin yapısında bulunan yergi metin içine sızdırılmıştır.

"Tapu Dairesinde Bir Saat" günlük hayatta yaşanılan bir olayı okuyucuya aktarır. Tapu dairesine giren yazar anlatıcı işini takip eden adamın "biraz bekleyeceksiniz" (113) sözüyle eleştiri oklarını dairelere çevirir ve ekler " Beklemek: Dairelerin ezelî hastalığı" (113) hastalığın yaydığı mikropları da iç sıkıntısı olarak veren yazar iyi bir gözlemcidir. İnce bir eleştiri ile dairelerin bu "bekleme - bekletilme" gibi eksik yanına dokunmuş, adeta o durumla alay etmiştir.

"Bir Hayâl" adlı öykü Bizans sarayı önünde bekleşen iki kişinin konuşması ile başlar bunlar: " Sarayda ziyafet olmadığı gün var mı? Kral, eğlenceden başka ne bilir ki yapsın? Ne mi bilir? Zenginleri soymak, soyulmak istemeyenleri öldürmek, güzel karısını eliyle teslim etmeyenin gözünü oymak ve şarabı kadından, kadını şaraptan seçmeyecek kadar sarhoş olmak" (203). Görüldüğü üzere yazar anlattığı toplumsal dönemin tarihsel gerçekliğe uygunluğuna dikkat ederek dönemi yansıtır. Halkın sefalet ve yokluk içinde oluşuna karşın sarayın bolluk içinde oluşunu eleştiren yazar bunu kişiler vasıtasıyla okuyucuya aktarmıştır.

İçli-Duygulu Heyecansal Bağlanım

Pospelov, içli duygulu heyecansal bağlanımı yazarlar çerçevesinde şöyle açıklar: "Büyük kentlerdeki ahlak çöküşüne duygusal tepki gösteren kimi yazarlar, bu dışlayıcı gelişme karşısında çıkış yolunu, ahlaksal yönden saf, el değmemiş, bozulmamış, doğaya yakın bir yaşamda aramaya geçtiler. Aradıkları olumlu nitelikleri öncelikle köylülükte, kentlerin emekçi kesimlerinde ve eski toprak soyluluğunda buldular" (158).

"Hayâlden Gerçeğe" adı verilen öyküde şehir hayatından bıkmış usanmış bir gencin muhayyilesinde çizdiği âleme doğru yönelmesi anlatılır. Genç bütün sene çalışmış yorgunluğunu atmak özellikle gençlik duygularının içindeki o hayat taşkınlığını serinletmek için bulunduğu ortamdan kaçmak ister. Şehir hayatındaki o kokuşmuşluk hissinden kurtulmak onun için bir kurtuluştur. "Tabiatın masum ve hayat fışkıran sonsuz zevkleri, saf bir yüz gibi kendisine bakıp duruyordu. O, şimdiye kadar bu temiz yüze hiç iltifat etmemiş, tabiatla baş başa kalmamıştı" (75) cümleleri onun doğayla iç içe olma isteğinin göstergesidir, tek aradığı şey sessizlik ve huzurdur. Yazar burada genç adamı tabiatla özdeş kılar, tabiata döndürmek ister. Öykünün başlığı okuyucunun aklına Servet-i Fünûn döneminde görülen hayâl-hakikat çatışmasını getirir. O dönem sanatçıları da bulundukları ortamdan rahatsızlık duyarak kaçmak istemişlerdir.

"Tilki Hamdi'nin Karısı" öyküsünde ise toplumsal ezilme durumunda kalmış haksızlığa uğramış karakterlerin ahlaksal bakımdan üstünlüğünden kaynaklanan bir duygusallık görülür. Öyküde sosyal aynı zamanda ferdi bir konu olan sevgi, evlilik ilişkisi karakterler üzerinden ele alınarak cemiyetin değerleri ile olan çatışmaya işaret edilir. Kocası tarafından istemediği bir evliliği yürütmek zorunda kalan genç kadın toplumsal bir ezilme durumu yaşar. "Kocası, onun için, evinin herhangi basit ve pek az hatıra gelen bir eşyası kadar değersizdi" (123) değersiz olan bu kocayla birlikte yaşamaya devam etmesi onun vazife hissinden kaynaklanır. Bir gün kadının teyze oğlu onlara yatılı olarak misafir gelir, kadının kocası bu genç misafirden hiçbir şüphe duymayarak ikisini bazı geceler baş başa bırakıp uyumaya gider. Baş başa geçen bu gecelerde birbirlerine sevgi besleyen âşıklar kaçmaya karar verirler. Ancak kadın ahlaksal bakımdan üstünlük göstererek kocasını bırakmaz "Evet Salim

Ağabey… Kocamdan ayrılmayacağım. Beni hiçbir gün hırpalamamış olan bu adamı ben de hırpalamayacağım, teyzenin kızını ömrünün sonuna kadar unut!"(127) cümlesiyle aralarındaki ilişkiyi bitirir.

"Dilenci" toplumsal ezilme durumunda kalmış, gözleri görmeyen, kimsesiz hayatını sürdürmeye çalışan Abdülfettah'ın yaşamını anlatır. Gözünün görmeyişini şöyle dile getirir: "Abdülfettah âmâ olduğuna esef etmez; bilakis, sadece gözle görülüp elle tutulan şeyleri gören fakat akıl ile bilinecek şeyleri bilemeyen körlere acır. Çünkü gönül gözünün baş üzerindeki bir çift görücü aletten daha kıymetli olduğunu bilir. Abdülfettah'ın tesellisi budur. Onun elli senelik dostu, eşi hatta sevgilisi olan asası ile olan ilişkisi geriye dönüş tekniği ile okuyucuya aktarılır. "Abdülfettah, sokağa çıkarken asasını da alır. Onlar, bu değnekle ikisi, yarım asırlık arkadaştırlar. Abdülfettah'ın anası babası, ama çocukları yürümeye başlayınca ona oyuncak yerine bir değnek vermişlerdi. Büyüdükçe değneği de değişirdi fakat on dokuz, yirmi yaşından beri artık üzüntüden kurtulmuş, elli seneden beri değneğini hiç değiştirmemiş, ona bir dost gibi alışmıştı" (200).Cansız bir varlık olan nesne kişileştirilerek onun dostu olmuştur. Bir gün erkenden yola düşen Abdülfettah yolda düşer ve asasını kaybeder, çok aramasına rağmen onu bulamaz ve hissettiklerini anlatıcı şöyle aktarır: "eşini sevgilisini kaybetmiş gibi üzgündü. Gözleri ağlamıyorsa bile içi ağlıyordu" (201). İki elini ileri doğru uzatarak acemi ve korkak, yürümeye aşlayan Abdülfettah Harem-i Şerîf'ten içeri girer ve dua ederken oracıkta canını teslim eder.

Sonuç

Türk Edebiyatında gerek eserleriyle, gerek düşünce tarzı ve ilmi-fikri yazılarıyla tasavvufi yönüyle öne çıkan Sâmiha Ayverdi, yaşadığı dönem itibariyle (1905-1993) birçok siyasi ve sosyal olaylara tanık olmuş, eserlerinde milli duygulara da yer vermiştir. Hocası Kenan Rifâi ile olan münasebeti sayesinde tasavvufi yönü ağır basan Ayverdi'nin genellikle öykülerinin çıkış noktasını "aşk" temasının oluşturduğu söylenilir. Bu aşk, ilahi, beşeri veya platonik olarak eserde okuyucunun karşısına çıkar. Mâbette Bir Gece adlı öykü kitabında ise aşk ilişkileri, ferdi konular, cemiyet hayatı, evlilik kurumu, şehir hayatından bıkkınlık, maddi imkânsızlık gibi konular işlenmiştir. Öykülerde Pospelov'un sıklıkla üzerinde durduğu sorunsal yan, kişiler üzerinden verilmiştir. Belli bir cemiyetin sözcüsü durumunda olan kişiler, tarihi gerçeklik ön planda tutularak okuyucuya belli bir çerçevede sunulmuştur. Sosyal bir varlık olan insanı değiştirmekle toplumun da değişeceğinin bilincinde olan yazar, öykülerinin birçoğunda özelden genele veya genelden özele doğru fertleri sıralamıştır.

Bu çalışmada Sâmiha Ayverdi'nin öyküleri G.N. Pospelov'un "Heyecansal Bağanım Çeşitleri" temel alınarak kişiler incelenmiş, öykülerin kavramsal içeriği tespit edilmiştir. Öykülerde madde-mânâ ikilemini kurarak fikirlerin düşünsel içeriği hakkında bilgi verilmiştir.

KAYNAKÇA

Ayverdi, S. (2017). *Mâbette bir gece.* İstanbul: Kubbealtı Yayıncılık.

Bourneur, R. & Quellet, R. (1989). *Roman d*ünyası v*e incelemesi*. Çev. Hüseyin Gümüş. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çetin, N. (2012). *Roman* çözümleme *y*öntemi. Ankara: Öncü Kitap

Forster, E, M. (2001*). Roman sanatı*. Çev. Ünal Aytür. İstanbul: Adam Yayınları.

Frye, N. (2015). *Eleştirinin anatomisi*. Çev. Hande Koçak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kızıroğlu, B. (1990). *Sâmiha Ayverdi hayatı-eserleri*. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Erzurum. Doktora Tezi.

Pospelov, G, N. (2014). *Edebiyat bilimi*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Tekin, M. (2009). *Roman sanatı romanın unsurları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Yeşilyurt, Ş. (2016). Safahat'taki kişi dünyası ve millî kimlik inşası. Çanakkale Ruhu ve Mehmet Akif Ersoy ed. Orhan Söylemez. Ankara: Berikan Yayınevi. 237-264.

Abdülkāhir el-Cürcânî'nin Sözdizimi Nazariyesi ile Chomsky'nin Generative Grammar Teorisinin Yöntem Bakımından Karşılaştırılması

Fazilet Fatıma Alçık*

Öz: Aynı dünyanın anlamlarını konuşabilmemiz, bilim yapabilmemiz ve en önemlisi anlaşabilmemiz için önce dilde uzlaşmamız gerekmektedir. Bunun içindir ki; dilbilimciler, felsefeciler, psikologlar ve sinirbilimciler bu konuda çokça çalışma yürütmüşlerdir. Bunlardan yalnızca ikisini ele alacak olan bu çalışmanın temel amacı; dilbilimsel çalışmaların coğrafya, dönem ve amaç fark etmeksizin ivmeli hareket etse de daima ciddi bir şekilde ele alındığını ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda Chomsky'nin Generative Grammar teorisinde ifade ettikleri ile Cürcani'nin Sözdizimi Nazariyesinde ifade ettikleri yöntem bakımından ortak zemin, benzerlik ve farklılıklar ele alınarak karşılaştırılacaktır. İki dilbilimcinin de cümleyi söze ve kelimelerin saf anlamlarına indirgemeden sözdizimi olarak ele almaları ortak zemin olarak belirlenerek farklılık ve benzerlikler ortaya çıkarılacaktır. Cürcani bağlamına bakıldığında Kur'an'ın, Arap dilini kullanmada ve özellikle şiir ve hitabette çok güçlü olan Arap toplumuna inmesinin ardından bu alanda pek çok alimin dilbilim çalışmalarını yürüttüğü bir ortamda bulunduğu görülmektedir. Özellikle Kur'an'ın anlaşılması hususunda Arap dilinin incelenmesi ve Kur'an'ın aynı ifadelerin insanlar tarafından üretilemeyeceğini iddia etmesi konusunda bir dizi bilimsel çalışma mevcuttur. Nitekim bunlardan biri olan Cürcânî, 11. yüzyılda sözdizimi (nazm) teorisi ile dilbilimsel çalışmaları bütünsel bir boyuta taşıması bakımından bir yeniliğin öncüsü olmuştur. Cürcânî, *Delâilü'l-icâz* adlı eserinde Kur'an'ın i'câz'ını bir olgu olarak ifade etmek adına her bir surenin önce fesâhat (dil kurallarına uygunluk) bakımından fesahatin ise ancak sözdizimi açısından temellendirilmesi gerektiğini ortaya koyar. Cürcani'nin dönemindekilerden ve öncekilerden farkı, tam da cümlenin salt lafız bakımından değil de bir bütün olarak sözdizimi içerisindeki anlamı ile ele alınmasından kaynaklanır. Bu bağlamda kendi döneminde dilbilim adına ciddi bir dönüşümü gerçekleştiren bir diğer isim olan Noam Chomsky de dile sınıflandırmacı ve indirgemeci yaklaşımlara karşı çıkarak cümlenin bütünselliğini savunmuş ve Generative Grammar (Üretken Dilbilgisi) teorisini oluşturmuştur. Chomsky'nin 1957'de *Syntactic Structures* adlı kitabı ile başlayan araştırma süreci, dil öğrenme sürecindeki kapasite ve öğrenme anındaki karşılaştığı parametreleri içeren evrensel bir gramerden (Universal Grammar) ibarettir. Bu bağlamda son olarak iki dilbilimcinin de sözdiziminde belirlemiş olduğu ilkeler bakımından önemi anlam ve zihin açısından da ele alınarak çalışma sonlandırılacaktır. Ne kadar bir yerden sonra farklı çizgilerde yol almaya başlasalar da Chomsky ve Cürcani'nin dilbilimine kazandırdığı ilkeler ve yöntem ciddi dönüşümler sağlaması bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Chomsky, Cürcani, Dilbilim, Sözdizimi, Anlam-Zihin, Generative ve Universal Grammar.

* İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Bölümü, Yüksek Lisans Programı.
İletişim: faziletalcik@gmail.com

Giriş

Yüzyıllardır insanoğlunun kullanageldiği kelimeler ve bu kelimelerin oluşturduğu dil, anlaşmanın başat unsuru olsa da pek çok karmaşaya davetiye çıkarmıştır. Kelimelerin ne anlama geldikleri, nasıl sıralanacakları ve son yüzyıllarda sıkça sorulan anlamın nerede olduğu ve nasıl oluştuğu sorusu felsefenin, dilbilimcilerin, mantıkçıların hatta matematikçilerin konu alanına girmiştir. Dolayısıyla pek çok farklı açıdan ele alınan bu konuya çeşitli cevaplar verilmiş ve yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu çalışmanın konusu olan sözdizimi ve anlam ise kritik bir rol üstlenmekle beraber sayısız tartışmanın da kaynağı olmuştur. Anlamın nasıl oluştuğu, nasıl olup da belli harflerin bir araya dizilip de insanda bambaşka anlamlara sebep olduğu çokça cevabın verildiği ayrı bir muamma niteliğindedir. Anlamın salt kelimede, dilde veya bütünsel diziminde olduğu fikrini savunan farklı farklı fikirler mevcuttur.

Bu çalışmada anlamın bütünsel olarak sözdiziminde olduğunu savunan dönemlerinin iki kritik ismin çalışmaları karşılaştırılacaktır. Kendi dönemlerinden farklı fikirler savunarak yeni birer akım oluşturan Chomsky ve Cürcani; konu bakımıyla farklı amaçlarla sözdizimi ile ilgilenseler de fikirlerindeki sorunsala baktığımızda aynı zemin üzerinde bir kıyaslamaya gidilebilmektedir. Nitekim Meyer'in de ifade ettiği üzere (2009), felsefe tarihinde sorunsalları takip ederek filozofları verdikleri cevaplar bakımından yüzleştirebiliriz. Bu bakış açısı bize tarihteki soruların ele alınış biçimlerinin oluşturduğu sonuçları ve bu sonuçların hakim düşüncede yeni kırılma noktalarına sebep olup yaşanılan çağın pek çok alanında değişikliğe neden olmasının farkındalığını kazandıracaktır. Bu iki kırılmanın farkındalığı ise dünya tarihindeki kırılma noktalarının zamansal bir hiyerarşide daima yükselmediğinin ve koşullara bağlı ivmelenmeler gösterdiğinin kanıtlanmasını sunmaya çalışacaktır. Dolayısıyla 11. yüzyılda Cürcani sözdizimi nazariyesi ile, 20. yüzyılda ise Chomsky Generative Grammar teorisi ile farklı amaçlarla aynı sorudan yola çıkarak benzer ve farklı sonuçlar elde etmişler ve benzer bir sorunsala yol açmışlardır. Tarihte dil üzerine yapılan tartışmalarda pek çok kırılma noktası olsa da bu çalışma sözdizimi bağlamında ve özellikle bambaşka yüzyıllarda ve coğrafyalarda yaşamış olan 2 ismi ele alacaktır. Bambaşka yüzyıllara ve coğrafyalara ait iki ismin seçilmesi, dil tartışmaların ivmeli evrenselliğini delillendirmek amacını gütmektedir. Bu amaç doğrultusunda iki isim de birbirine indirgenmeden kendi amaçları ve fikirleri doğrultusunda değerlendirilecek olup birinin diğerine üstünlüğü gibi bir hiyerarşi kurulmayacaktır. Tüm bu kıstaslar dahilinde Cürcani ve Chomsky'nin sözdizimi teorilerinin benzerlik ve farklılıkları ortak bağlamda ve farklı amaçlar ışığında ele alınmaya çalışılacaktır.

Bu bağlamda çalışmanın karşılaştırma yaparken ele alacağı konular; amaç, teori ve ilkeleri bakımından sözdizimi teorisi ve anlam şeklinde 2 bölümde ele alınacaktır.

Cürcani ve Chomsky'de Sözdizimi Teorisi

Konuşarak, yazarak veya okuyarak dış dünyayı veya kendimizi ifade ettiğimiz dili çoğu zaman bir cümlede bütün içerisinde kullanıyoruz. Bu cümlelerin ise her bir dilde farklı gramer kuralları ile birleştiğini görüyoruz. Her birimiz bu kurallar dizisi ile bir araya getirilen harflerin, kelimelerin ve cümlelerin bize anlam verdiğine emin oluruz. Fakat bunun nasıl gerçekleştiğini çok az insan düşünür. Carnie'nin (2007) de ifadesiyle dil, insanların psikolojik veya bilişsel bir özelliğidir. Dile dair sorularla ilgilenen dilbiliminin üzerinde çalıştığı fonetik, fonoloji, morfoloji, sözdizimi (syntax) ve anlam olmak üzere temel kategoriler mevcuttur. Bu makalenin konusu olan sözdizimi ve anlam son kategoride yer almaktadır. Nitekim Carnie'nin tanımıyla sözdizimi, sözcükler arasında yatan dil düzeyini ve ifadelerin anlamı olan cümleleri inceler. Anlama nasıl ulaştığımız sorusu da bir sözdizimi çalışmasıdır.

Sözdizimi çalışmalarında günümüze baktığımızda baskın sözdizimi teorisinin 1950'lerin ortalarından başlayıp bugüne kadar devam eden Noam Chomsky ve meslektaşlarından süregeldiğini görmekteyiz. Modern sözdizimi kuramının öncüsü olan Chomsky, Generative Grammar teorisi başlığında çalışmalarını ortaya koymuştur. Peki, bu hep böyle miydi? Sözdizimine dair tarihte çeşitli çalışmalar görüyoruz. Günümüzdeki en güncel çalışma Chomsky olsa da sözdizimi çalışmalarının izini geçmişte de rahatlıkla takip edebiliriz. 11. yüzyılda Sözdizimi Nazariyesi ile dildeki mükemmelliğin sözdizimi ile alakasını ortaya koyan Cürcani de tarihteki sözdizimi çalışmalarının bir parçasıdır. Dolayısıyla bu bölüm iki dilbilimcinin sözdizimi çalışmasını amaç, teori ve ilkeleri-fikirleri bakımından ele alacaktır.[1]

Cürcani'nin Sözdizimi Nazariyesi

Hacımüftüoğlu'nun aktarımına göre (1988), Arap dil bilgini ve edebiyat teorisyeni (nazariyatçısı) olan Abdülkahir el-Cürcani, yapmış olduğu çalışmalardan ve dilin bütün inceliklerine vakıf olmasından ötürü "İmâmü'n-nühât" (büyük dil bilgini) şeklinde tanınmıştır. Selçuklu topraklarında yaşayan Cürcani, bütün insanlar gibi toplumundan uzakta fildişi kulesinde izole bir dünyada yaşamamış içinde bulunduğu toplumdan hem etkilenmiş hem de toplumunu etkilemiştir. Nitekim bu toplum, Cürcani'nin Sözdizimi Nazariyesi'ni geliştirmesinde katkı sağlamış ve teorisini kurmasında Selçuklu dönemine hakim olan Mu'tezile görüşleri Cürcani'yi yazmaya teşvik etmiştir. Nitekim, döneminin hakim dilbilimcisi olan meşhur âlim Ebû Ali el-Fârisî'nin yeğeni ve talebesi Ebü'l-Hüseyin Muhammed b. Hasan el-Fârisî'den Arap dil bilgisi okuyarak ilmini geliştirmiştir. Sonuç olarak Boyalık'ın vardığı sonuca göre (2016), Cürcani her ne kadar bir nahivci (sözdizimi) olarak görülse de döneminden sonraki katkıları ve etkisi dil felsefesi ve belagat alanlarında olmuştur.

1 Her bir bölüm tarihsel açıdan ilk olarak Cürcani ile başlayacak olup Chomsky ile devam edecektir.

Amaç

Cürcani (ö. 1078), Selçuklu döneminin hakim görüşü Mu'tezile'ye karşı olarak anlamın salt lafızda değil sözdiziminde olduğunu ispatlayan Nahiv Nazariyesi'ni (Sözdizimi Teorisi) ortaya koymuştur. Fakat Cürcani'nin genel amacına bakılacak olursa bu Kur'an'ın İ'caz oluşunu kanıtlamak olacaktır. Nitekim herkesçe bilindiği üzere İslam'ın son kitabı olan Kur'an-ı Kerim, dilde çokça ileride olan şiir ve hitabet toplumu olan Arap coğrafyasına indirilmiştir. Kur'an'ın başlıca iddiası da (ya da mucizesi) dildeki mükemmelliğini hiçbir toplumun aşamayacağıdır. Bu iddiayı temellendirmek ve anlamak üzerine pek çok Arap dil bilimci çalışmış ve sayısız teori geliştirilmiştir. Fakat burada her ne kadar bir Kur'an ilminden bahsediliyor gibi gözükse de bu salt bir Kur'an uğraşı değildir. İçerisinde dil bilimi, mantık, matematik gibi ilimleri de mecburi olarak içermektedir. Nitekim buna küçük bir örnek verecek olursak Alper'in kitabında yer verdiği üzere (Alper, 2015, 79), kurucu düşünür Molla Fenari yazmış olduğu Fatiha tefsirinden önce idrak üzerinde uzunca bir risale yazmıştır. Zira tefsir de bir idrak işidir ve öncelikle bilimsel olarak temelleri olan bir idrak teorisi ortaya atılmalıdır. Bu durum İslam geleneğinde İbn-i Sina'nın bir çalışmanın bilim olması için onun konu, ilke ve sorunlarının kesin olarak belirlenmiş olması gerektiği kıstasına uyan tüm ilmi çalışmalarda görmekteyiz. Nitekim Cürcani de Kur'an'ın i'cazını kanıtlamak amacıyla dünyaya bir sözdizimi teorisi kazandırmıştır.

Teori

Güman'ın (2016) ortaya koyduğu üzere Kur'an'ın mucizeliğini (i'caz) sözdizimine bağlayan Cürcani, sözdizimini "kelimeler arasında nahiv kurallarının gerektirdiği anlamları ve anlam farklılıklarını arayıp bulmak" şeklinde tanımlar. Nahiv ilmine (sözdizimi) bu şekilde yeni bir boyut katan Cürcani, Delailü'l-İ'caz eserinde teorisinin tüm ayrıntılarına yer vermiştir. Nitekim teori incelendiğinde Boyalık'ın (2016) da ifade ettiği üzere Kur'an'ın i'cazının ancak "fesahat" yoluyla gerçekleşeceğini ve fesahatin de ancak sözdizimi ile açıklanabileceğini savunmuştur. Cahız (ö. 869) geleneğine göre fesahat hep lafız-anlam üzerinden anlamın yok sayılıp şeklin, görünen formun temel alınması ile devam edip gitmiştir. Cürcani ise tüm bunları eksik ve yetersiz görüp, kelimelerin birbirine bağlanması olan sözdizimini bu bütünlüğü sağlayıp nasıl üstünlüğe eriştiğini temellendirir. Fakat bu teorisini ispatlaması için öne sürmesi ve kanıtlaması gereken pek çok ilkesinin olması gerekiyordu. Bu nedenle Cürcani, teorisi için dilbilimi ve derin felsefi konulara yoğunlaşarak ilkelerini belirledi.

İlkeler

Dil felsefesi tarihi boyunca tartışılagelen sözdizimi, sentaks çözümlemeleri ve anlamın nerede ve ne olduğu konusu, teorisi için gerekli zemini atmak isteyen Cürcani için de oldukça önemli bir tartışma söz konusuydu. Bu amaçla yola çıkan Cürcani, kelimelerin birbirine

bağlanması olan sözdizimini kelimenin 3 türü olan isim, fiil ve harf olarak incelemiştir (Güman, 2016, s. 16). Tüm Arap dilbilimcilerin varsaydığı bu temel bilgiyi Cürcani, sözdizimi teorisini kanıtlamak için giriş olarak kullanır. Bu bağlamda Cürcani'nin kanıtlamasındaki ilk delil ve ilkesi şu olmuştur; "bir kelimenin tek başına belagat, fesahat, beyan ve bera'at gibi nitelemelere konu olamaz" (Boyalık, 2016, 194). Dolayısıyla kelimeler tek başına bu şekilde nitelenemiyorsa ancak ve ancak kelimelerin bağlanmasıyla meydana gelen sözdizimini fesahat yönünden değerlendirebiliriz. Cürcani'ye göre ayetlerin aşılmaz üstünlüğündeki neden, bu bir araya gelerek bütün oluşturan cümlenin bağlamının verdiği anlamdır. Nitekim Güman'ın çevirisinde de gördüğümüz üzere (Güman, 2016, 63), Cürcani kitabının Kelimeler Arasında Anlam Bağının Kuruluş Yolları bölümünde, kelimelerin birbirine bağlanmadan ve aralarında bir anlam bağı kurmaksızın sözdiziminden bahsedilemeyeceğini ifade eder. Bu nedenledir ki, Cürcani şu örneği vererek yüceliğin ve değerin kelimelerde nasıl olamayacağını kanıtlar (Boyalık, 2016, 195):

> Aynı kelimeyi kullanan iki kimse her zaman görürsün. Ne var ki, birinin kelimesi göklere yükselirken diğerinki yerlerde sürünür. Güzel bir kelime lafız olması bakımından güzel olsaydı…onun durumu farklılık göstermez ya her zaman güzel ya da her zaman çirkin olurdu.

Nitekim Cürcani'nin kanıtladığı üzere harflerin bir araya gelip oluşturduğu kelimelerin her ne kadar anlamları olduğunu söylesek de dil felsefesinde bu konu oldukça tartışmalı bir boyuta sahiptir. Bu tartışmanın Cürcani tarafını incelediğimizde, üstünlüğün fesahat kaynağı olan sözdiziminde olduğu ve bunu sağlayan unsurun da sözdiziminde ortaya çıkan anlam ilişkilerinin bir sonucu olduğu ortaya çıkmaktadır.

Sözdizimi kuruluşunun sınırlılığı sorusuna geldiğimizde ise Cürcani'nin bu konuda dildeki sözdiziminin belli bir sınırı olmadığını ifade ettiğini görürüz. Boyalık'ın da eserinde tespit ettiği üzere (Boyalık, 2016, 242), "dil, insan hayatını çevreleyen sayısız bağlama mukabil sayısız sözdizimi imkanı bulmaktadır." cümlesini kuran Cürcani, dilin bu özelliğinin dıştan değil bizzat dilin doğasından geldiğini düşünür. Bu yapısı itibariyle dil, sonsuz bir çeşitlilik gösterme yetisine sahiptir. Bu görüşleri ile Cürcani, dilin doğasına dair çokça tartışılan bir dil felsefesi problemine dair kendi teorisi içerisinde tutarlı bir açıklama yapmış bulunmaktadır. Dilin bu sonsuz dizim imkanı ile Kur'an'daki sonsuz dizimden en iyisini seçen ayetlerin i'cazlığını kanıtlamış olur.

Chomsky'nin Generative Grammar Teorisinde Sözdizimi Görüşü

Çağımıza en yakın dil felsefesi çalışmalarına göz atacak olursak, karşımıza ilk olarak sentaksı dil çözümlemesi olarak gören modern mantığın kurucuları Frege (ö. 1925) ve Russell (ö. 1970) çıkar. İnan'ın gösterdiği kaynaklara göre (2012) Wittgenstein (ö. 1951) ve Carnap (ö.

1970) ile devam eden bu gelenek, özellikle Chomsky (d. 1928) ile birlikte dilbilimin alanı olmuştur. Chomsky, İnan'ın da tespiti ile (2012) Saussure'ün; dil, özünde bir sistem, görünüşte ise bir bireysel özellikler topluluğudur ve dile yönelik bir bilimin görevi, dildeki tek tek özellikleri betimlemekten çok onun sistematik karakterini göstermektir, fikrine yakın bir görüş sergilemiştir. Nitekim N. Chomsky Transformational Grammar (Dönüşümsel Dilbilgisi) teorisini benimseyerek bu yaklaşımını Syntactic Structures (Sentaktik Yapılar, 1957) adlı yapıtında daha da geliştirir. Dilin özünün sözdiziminden meydana geldiğini savunarak teorisini kuran Chomsky, senktaksın insanda programlı olarak mevcut olduğunu savunarak çağdaşlarından farklı bir görüş ortaya atmıştır. Bu bağlamda dilin bilimsel çalışmasında devrim yaratan bir dönüşümsel (bazen üretken veya dönüşümsel üretken olarak da adlandırılır) bir dilbilgisi teorisi geliştiren Chomsky, günümüzün yapay zeka çalışmalarına önemli bir kaynak zemin sağlamıştır.[2]

Amaç

Modern anlamda sentaks kelimesini inceleyecek olursak, sentaks daha çok sözcükler arasında yatan dil düzeyini ve ifadelerin anlamı olan cümleleri inceler (Saeed, 2009). İnsanların sentaktik birer hayvan olduklarını ifade eden Chomsky (İnan, 2012), bu görüşünden yola çıkarak dili oluşturan insan zihnini atomik kurallar dizisi şeklinde çözümleyebileceğini varsayar. Nitekim, döneminin yapısal dilbilimcilerinin yaptıklarının aksine dili kelimeler ve daha küçük parçaları ile ele almayarak, bir bütün olarak sözdizimi içerisinde değerlendirmeyi tercih etmiştir. Bu sayede dilin tespit edilen kurallar dizisi ile türetilebileceğini fark eden Chomsky, çalışmalarını bu amaç noktasında birleştirmiştir. Bu amaç doğrultusunda Chomsky, Yapısal dilbilimcilerin yaptığı gibi minimal seslerle (kelimeler gibi) başlamak yerine, basit cümle ile başlayarak bu temelden sayısız sözdizimsel kombinasyonun karmaşık bir dizi kural aracılığıyla üretilebileceği iddiasını geliştirmiştir (The Columbia Encyclopedia, 2001). Bu amaç doğrultusunda Chomsky, teorisini ve kanıtlamalarını dilin biçimsel yapısına dair görüşleri ile ortaya koymuştur.

Teori

Dilin yapısı gereği ondan sınırsız çeşit ve sayıda cümle üretmeyi amaç edinen Chomsky'nin üretken dilbilgisinin (Generative Grammar) altında yatan teze yakından baktığımızda, cümlelerin bilinçaltı bir dizi prosedür (bilgisayar programları gibi) tarafından üretilmesi fikrine rastlarız. Bu prosedürler zihinlerimizin birer parçasıdır (ya da isterseniz bilişsel yeteneklerimizin). Sözdizimsel teorinin amacı bu prosedürleri modellemektir (The Columbia Encyclopedia, 2001). Chomsky'nin dile meta düzeyden bakma istenci ile o zamana kadar tümeva-

2 Üretken Dilbilgisi ve Bilişsel Bilim ilişkisine dair Chomsky'nin görüşlerinin detaylarına, Text of lecture given at the Carleton University, April 8, 2011 yayınlanan *Language and the Cognitive Science Revolution(s)* adlı yazısından erişebilirsiniz.

rım yöntemi ile incelenen dil tümdengelim yöntemi ile incelenmeyi hedef almıştır. Böylece Külebi'nin de tespit ettiği üzere (1997) insan dilinin yapısı açıklanabilecek, oluşturulacak kuram ise dünya üzerinde konuşulan tüm diller için geçerli olabileceği gibi (Evrensel Dilbilgisi Teorisi), ileride ortaya çıkabilecek olası dilleri de betimleyici nitelikte genellemeler içerecektir. Bu teori ışığında bizzat Chomsky mantıksal çözümleme modelini kullanarak Syntactic Structures (Sentaktik Yapılar) eserinde sözdizimini çözümleyerek Üretken ve Evrensel Dilbilgisi kuramlarını ispat yoluna gitmiştir.

İlkeler

Ortaya atmış olduğu teorisini kanıtlamak üzere Chomsky'nin öne sürdüğü deliller, dilin temel ilkelerini çözümlemede öncül olan 2 ayrımda şekillenir. Chomsky'nin tanımlamasıyla (2018, 196-97):

> Bir dilin dil bilgisi, belli bir ses-anlam eşleşmesini belirleyen kurallar dizisidir. Bir dilbilgisinde ise bir sözdizimi bileşeni, bir anlam bileşeni ve bir sesbilim bileşeni vardır. Sözdizimi bileşeni ise *derin yapı* ve *yüzey yapı* olarak belirli bir (sonsuz) soyut nesneler öbeğini tanımlar…. Bu nedenle bir bütün olarak dilbilgisi, anlam yorumlaması ile sesçil yorumlamayı, sözdizimi bileşeninin derin ve yüzey yapı çiftini tanımlayan kurallarının aracılığıyla birbirine bağlar.

Derin Yapı → dönüşümler → Yüzey Yapı → Mantıksal biçim

Tam da bu ayrım noktasında Chomsky, Üretken (Dönüşülebilir, Türetilebilir) dilbilgisi teorisine göre, anlaşılabilir her cümlenin sadece kendi diline özgü dilbilgisi kurallarına değil, aynı zamanda "derin yapılara", tüm dillerin altında yatan ve insan beyninin doğuştan gelen kapasitesine karşılık gelen evrensel bir dilbilgisine sahip olduğunu açıklığa kavuşturmuştur. Nitekim bu noktada, zihinsel süreçleri de teorisine temel alan Chomsky'in kuramı Müldür'ün (2016) aktardığı üzere, 6 şekilde formalize edilmiştir. Bunlardan ilki, dili öğrenme yetisinin zihinde bulunan soyu kurallara bağlı olarak gerçekleşmesi ile ilgilidir. Bu görüşte, dil kullanımındaki hakimiyet ve anlamı yakalayan güç zihinsel ve bireysel olandır (John Locke 'un da benzer düşünceyi benimsediği üzere). İkincisi, zihne içkin bu dilsel yapıların dönüşümünü yani dilbilgisinde yapılmış olan derin ve yüzey yapının ilkinden ikincisine dönüşme sürecini ele alır. Üçüncüsü, Chomsky'nin amacı doğrultusunda kurmuş olduğu Üretken ve Evrensel Dilbilgisi kuramının hem evrensel kurallar dizisine sahip olması gerektiğine hem de bu kurallar ihlal edilmeden dilden dile yapıların üretken bir şekilde değişmesi şartıdır. Dördüncüsü, dillerin üretkenliğinin ancak ve ancak kendi dilsel kuralları içerisinde türetme sağlanabileceği ve bir dilin kuralları ile başka dilde cümle türetilemeyeceğidir. Beşincisi daha çok gelişim psikolojisi alanını ilgilendiren dil edimi ve öğreniminin çocuklarda doğuştan var olduğu hakkındadır. Altıncısı ise çocukların doğuştan dil edimi yetisinin sadece çevresel faktörlere indirgenemeyeceğidir.

Tüm bu ilkelerin ışığında sözdizimindeki derin yapı, dönüşümler yoluyla yüzey yapıya aktarılıp yüzey yapı aracılığıyla da mantık sembolleri ile modellenmektedir. Böylece Chomsky'nin kurmak istediği üretken dilbilgisi sözdiziminin bu işlemler sonucunda modellenmesini sağlayacaktır.

Chomsky ve Cürcani'nin Sözdizimi Teorileri Bakımından Karşılaştırılması

Tablo 1

	Cürcani	**N. Chomsky**
Amaç Bakımından	Kur'an'ın i'cazını sözdizimi ile delillendirmek.	Sözdizimi kuralları ile dilin evrensel üreticiliğini ortaya çıkarmak.
Teori Bakımından	Dilde anlam ve değer ancak sözdizimi bağlamında gerçekleşir.	Dil sözdizimi yapısı sayesinde sınırsız ve sonsuz cümle üretebilir.
İlkeleri Bakımından	Sözdiziminin bir tür düşünce ile kuruluşundaki inceliğin fesahati oluşturması.	Dili doğası gereği öğrenen ve dönüştüren zihin, dili de sembolize ederek üretkenliğine kavuşturur.
Sonuç Bakımından	Döneminde sert eleştirilere tutulsa da teorisi bir ilim haline gelmiştir.	Kuramları halen tam kanıtlanmamış olsa da modern dilbilim, psikoloji ve sinir bilimde kullanılmaktadır.

Makale boyunca Cürcani'nin Sözdizimi ve Chomsky'nin Üretici Dilbilgisi teorilerinin ana hatlarından bahsettik. Bu kısımda sözdizimi temelinde farklı amaçlarla ortaya koydukları teoriler bakımından bir karşılaştırma yapılacaktır (Tablo 1).

Nitekim 11. yüzyılda Cürcani, kendi döneminin en önemli tartışması olan Kur'an'ın insanı aciz bırakan yönünün ve yüceliğinin kaynaklandığı yönlerini bulmak amacıyla Sözdizimi Nazariyesini ortaya atmıştır. Amaç bakımından doğal olarak ayrılığa düşen Cürcani ile Chomsky, dönemsel koşullar göz önünde tutulduğunda toplum içindeki sorunlara herkesten farklı cevap vererek yeni bir kapı açmaları bakımından benzer noktada durmaktadırlar.

Teorileri incelendiğinde Cürcani'nin de Chomsky'nin de çağdaşlarının lafız ve kelimeye odaklanmalarının aksine sözdiziminin bütünlüğündeki kurallar dizisine yoğunlaşarak sözdizimini temel almaları, onların önemli bir benzerliğini ortaya koymaktadır. Bu bakımdan Cürcani ve Chomsky dilde anlamın sözdiziminde aranması gerektiğini temel alır.

Her iki kurama da meta düzeyden bakıldığında Cürcani'nin aşkın olan sözleri yani ayetleri mükemmelliği ve aşılamazlığı üzerinden değerlendirirken dilin sözdizimi yapısını anlamlı ve üst düzey kullanımını ispatladığını görüyoruz. Chomsky'nin kuramına baktığımızda ise insanların doğuştan yetenek ile edindikleri dili sözdizimdeki kurallar dizisi ile yine meta düzeyde bir sınırsız aşkın üretkenliğe (anlamlı ya da anlamsız) ulaşma gayesi görüyoruz. Dolayısıyla her iki dilbilimcinin de meta düzeyde bir uğraş içerisinde oldukları söylenebilir. Nitekim Cürcani insandan bağımsız var olan aşkın bir meta-dili kanıtlamaya çalışırken, Chomsky de insan eli ile oluşturulması beklenen ve tümele hakim olan evrensel meta-dili kurmaya çalışır.[3]

Teorilerini kanıtlamak üzere kurmuş ve temellendirmiş oldukları ilkeleri bakımından iki dilbilimciyi karşılaştıracak olursak Chomsky'nin de Cürcani'nin de kendi felsefi düşünce zeminini temel alarak hareket ettiklerini görürüz. Nitekim Chomsky, kuramını delillendirirken en temelde dil ve zihin ilişkisini ele almaktadır. Aslında dildeki anlamın sözdizimi yapısıyla zihnimizde algılandığı ve belli yüzeysel formlara dönüştürülerek formalize edilebileceğini çıkarsar. Temel delillendirmesinde Cürcani ise anlam konusuna yoğunlaşarak, sözdizimi bağlamından çıkan anlamsal dizgeyi sözü dizen kimsenin düşünce ile kelimeleri bir araya getirişindeki inceliklerden ortaya çıkan fesahat ile açıklar (Boyalık, 2016, s. 197). Tam da bu noktada iki delillendirmenin süreç açısından zihinde işlenmesi neticesinde değer biçildiğini görüyoruz. Her ne kadar, Cürcani düşünce ile sözdizimi sürecinin zihinle aynı süreçte gerçekleştiğini savunsa da Chomsky, bu sürecin bir dönüşümsel adımla gerçekleştiğini savunur. Bu noktada ayrılsalar da her iki dilbilimci de dilin belli gramer yapısı ve sözdizimi itibariyle sonsuz sayıda çoğaltılabileceği konusunda aynı görüşü paylaşmaktadırlar (bkz. s. 5).

Nitekim, bir cümle kurma eyleminde bulunan bir kişi ile usta bir şairi karşılaştırdığımızda ikisi aynı kelimeleri kullansa da bir düşünce inceliğinden geçmemiş sözdizimleri bizde aynı etkiyi bırakmayacaktır. Bu örnekle iki dilbilimcinin gayesi daha net anlaşılacaktır.

Son olarak iki dilbilimcinin kendi dönemlerinde oluşturdukları etkiyi inceleyecek olursak, bir ilk niteliğindeki öncü çalışmalarının hem var olan bilimsel çalışmalara yön verdiğini hem de yeni çalışma alanlarının doğuşuna vesile olduğunu görürüz. Nitekim Chomsky, modern dilbilimde mantık çalışmalarına, psikolojide gelişim psikolojisi alanına ve sinirbilim çalışmalarında yapay zeka işleyişine önemli katkılar sağlamış ve sağlamaktadır. Cürcani ise dönemin hakim görüşüne getirdiği sert eleştirilerle yeni bir ilmin kurulmasına ve hakim camianın fikirlerinin çürütülmesine vesile olmuştur. Boyalık'ın da aktardığı üzere (2016), onun sözdizimi anlayışı Zemahşeri'nin Kur'an tefsirinde uygulanmış, anlam ve beyan alanındaki

3 Metafizik konusundaki bu fikirde bana kaynak sağlayan ve ufkumu açan Prof. Dr. A. Ayhan Çitil'e teşekkürlerimi iletiyorum.

fikirleri ie Fahreddin er-Razi ve Siraceddin es-Sekkaki gibi dönemin hakim isimleri tarafından kullanılarak dönemin ilerisine taşınmıştır.

Her ne kadar teorileri pek çok sorunsalı da beraberinde getirip eleştirilere maruz kalsa da önemli ilerlemelere yol açtıkları bir gerçektir. Dolayısıyla her iki dilbillimci de teorilerinin toplumda ve bilimde var olmalarını başarı ile sağlamaları açısından ölmeyen canlı kalmayı sürdüren teoriler ortaya atmışlardır. Bu açıdan bakıldığında da bir benzerlikten bahsedebilmekteyiz.

Cürcani ve Chomsky'de Anlam

Anlam, tüm dil felsefesi çalışmalarının başlıca sorusu ve konusu olmuştur. Halen bir problematik olarak kalsa da anlam, pek çok felsefecinin dilbilimcinin son zamanlarda psikologların bile belli kuramlar neticesinde cevap verdiği bir sorudur. Bu makalenin konusu olan Cürcani ve Chomsky de kendi teorileri kapsamında belli anlam kuramlarına sahiplerdir. Bu bölümde her ikisinin de anlama dair görüşlerine detaylıca yer verilip, teorilerinde anlamın hangi konumda olduğu tespit edilip bir karşılaştırma ile konuya son verilecektir.

Cürcani'de Anlam

Cürcani'nin döneminde Mu'tezile ve Cahiz etkisinde kalanların temel fikri olan anlamın lafızda olduğu iddiası, makale boyunca belirttiğimiz üzere Cürcani'nin karşı çıktığı bir görüş olmuştur. Nitekim bu görüşe karşı çıkarak anlamın lafızların belli gramatik kurallarla bir araya gelmesi olan sözdiziminde olduğunu savunmuştur. Fesahati i'cazın temeli olarak gören Cürcani, belli bir düşünce ile kurulan sözdizimindeki ortaya çıkan anlam inceliklerinin fesahate yol açtığını savunur. Böylece ayetlerdeki yüceliğin sesler, harfler ve lafızlarla değil ancak ve ancak anlam ilişkilerinde aranması gerektiğini savunur (Boyalık, 2016).

Lafızlar → Sözdizimi → Anlam incelikleri ↔ Fesahat

Cürcani, bu görüşünü şu şekilde temellendirir; bir cümle işittiğimizde burada lafızlara odaklanmak yerine bir anlam ararız, anlamı bulduktan sonra ise zihnimizde lafız canlanır. (Boyalık, 2016, s. 198). Dolayısıyla insan zihni öncelikli olarak anlamı aramaktadır ve bir cümleye kelimeleri, dizilişi ile anlamı ne kadar iyi verip vermediğine bakarız. Bir ders dinlediğimizi veya bir yazı okuduğumuzu varsayalım. Bir dilbilimci değilse tek gayemiz dinlediğimiz veya okuduğumuz şeyi anlamak olacaktır. Cürcani, Delail kitabının giriş kısmında şairlerden ve şiirden bahseder. Arap kültürüne hâkim olan şiir, kelimelerin muntazam dizilişinden çıkan vurucu anlamlarla insanları her daim etkilemiştir. Fakat buradaki etki, birtakım kelimeleri anlamsız bir şekilde bir araya getirmek değildir. Mükemmel gramer ve ses yapısı ile dizilen kelimeler anlam vermediği müddetçe istenilen etkisi bırakmamaktadır. Güman'ın

çevirisinde Cürcani'nin belirttiği üzere (Güman, 2016, 87), sözdiziminin üstünlüğü kastedilen anlama göredir. Zira, Cürcani'nin de savunduğu üzere dilde sonsuz sayıda sözdizimi oluşturulabilir, fakat bunların üstünlüğü vermiş olduğu anlamdadır. Nitekim anlam ve anlamaktan söz ettiğimizde karşımıza anlamayı sağlayan zihin çıkacaktır.

Dil-Zihin İlişkisi

Dil bahsini detaylıca inceleyecek olursak sıklıkla anlam bahsi ile karşı karşıya kalırız. Anlam ise bizi düşünceye ve zihne götürür. Sözdiziminin kuruluş inceliğindeki marifete ve anlamındaki güzelliğe baktığımızda tam da bu noktada karşımıza Cürcani'nin dil-zihin anlayışı çıkar. Bu noktada Cürcani, gramer yetisinin insan zihninde hali hazırda verili olduğunu öne sürerek lafız ve anlam arasında ontolojik bir varlık hiyerarşisi kurmuştur. Bu hiyerarşiye göre, anlam unsuru lafız unsurunu önceler (Boyalık, 2016, 125). Dolayısıyla Cürcani'de anlam sonunda zihni bir süreç olup lafsın önüne geçmesi bakımından sözdizimindeki anlamı gerektirmektedir.

Cürcani, Boyalık'ın da belirtmiş olduğu üzere (Boyalık, 2016, 238), anlam ve gramer vurgusuyla dil olgusunun zihni boyutunu öne çıkarmış ve zihindeki anlamların dildeki lafızlarca bölümlenerek yapılandırıldığını, böylece lafızların kelimeler halini aldığını söylemiştir. Nitekim Cürcani bu süreci, düşüncenin dilselliği ile kavramsallaştırmıştır. Fakat bu noktada Cürcani, düşünce ile sözün aynı süreçte gerçekleşip, sözdizimi için ayrı bir zihni sürecin gerçekleşmediğini savunur. Bu görüşleri ile Cürcani, anlamın zihinde nasıl yer aldığına ve sözdiziminin kuruluş anındaki zihni süreçlere dair soruları açıklığa kavuşturmuştur.

Chomsky'de Anlam

Chomsky'nin Üretici ve Evrensel Dilbilim teorilerine bakacak olursak daha önce de bahsettiğimiz derin yapı ve yüzey yapı ayrımına geliriz. Nitekim Müldür'ün de vardığı sonuca göre (2016), Üretici dilbilgisi, dil yetisini temel alıp dilbilimin semantik yönünü öne çıkararak yapısalcılıkta önemsenmemiş gözlemlenemeyen anlam durumlarına büyük önem atfetmiştir. Dilin nasıl oluştuğu, sözdiziminin yapısı ve özellikleri incelendikten sonra tüm bunların nasıl algılandığı ve insan zihninde anlamın nerede durduğu konusuna geliriz. Chomsky'de anlam, tam da derin yapı ve yüzey yapının rolü vardır. Chomsky'nin de ifadesiyle (2018, s. 177), derin yapı anlamın belirlenmesinde işin içinde olan yükleme, niteleme gibi dilbilgisi bağıntılarını sağlar. Öznelik, yüklemlik ve mantıksal ögelerin kapsamı ise yüzey yapı tarafından sağlanır. Chomsky'nin ortaya koymuş olduğu yüzey yapı ile derin yapı arasındaki dönüşümsel süreç, bizi zihinsel yapıya ve dil edimine götürür.

Dil-Zihin İlişkisi

Dil ediminin insanlarda doğuştan gelen bir yeti olduğunu daha önce bahsetmiştik. Sözdizimi yapısı itibariyle sonsuz sayıda cümle üretebilen dil, kendisini algılayan ve oluşturan zihne bağlı açıklanır. Bu bağlamda Chomsky, kuramını zihinde gerçekleşen dil edimi ile açıklığa kavuşturur. Gelişim psikolojisinin de bir sorusu olan "Dili nasıl öğreniyoruz?" meselesi Chomsky'de dışarıdaki uyaranlara tepki şeklinde olsa da öncelikle zihinde başlar ve zihne bağlı ilerler. Chomsky'nin de üzerinde önemle durduğu üzere (2018, s. 57), dilbilgisinin biçimini belirleyen ve belli veriler temelinde uygun dilbilgisini seçen ilkeler, geleneksel kullanımı izleyerek Evrensel Dilbilgisini oluşturur. Evrensel Dilbilgisinin incelenmesi demek ise insanın zihinsel yetilerini incelemek demektir. Böylece Chomsky, insan zihninden yola çıkarak evrensel düzeyde kullanılabilecek bir kurallar dizisi oluşturarak daha derin bir açıklama getirmeyi hedefler.

Cürcani ve Chomsky'de Anlam Karşılaştırması

Tablo 2

	Cürcani	**Chomsky**
Sözdizimi	Lafızların belli bir düzende bir araya gelerek anlam incelikleri ile fesahatin oluşur ve sonsuz sayıda sözdiziminin kurulabilir.	Derin yapı ve yüzey yapı olarak sözdizimi sonsuz çeşitte ve evrensel düzeyde üretilebilir.
Anlam	Anlam, sözdizimindeki incelikler ile meydana gelir.	Anlam, sözdiziminin oluşturulmasında ve zihindeki temeline bağlıdır.
Dil-Zihin	Zihindeki anlamlar, önce lafızlarca bölümlenerek kelimeleri meydana getirir (aynı süreç içerisinde).	Zihinde doğuştan var olan dil edimi derin yapıdan yüzey yapıya dönüşerek zihinden dışa vurur (eş zamanlı değildir, dönüşüm vardır).

Tablo 2'de de görüldüğü üzere Cürcani ve Chomsky'nin sözdizimi teorileri için ortaya koyduğu fikirler, aynı zeminde benzer ve farklı tespitleri içermektedir. Her iki dilbilimci de dilbiliminin temel kavramları ile görüşlerini ifade etmeleri neticesinde benzer ve farklılıklar daha net ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla karşılaştırmayı sözdizimi, anlam ve dil-zihin bağlamında 3 boyutta yapılandırabiliriz.

Karşılaştırmaya sözdizimi boyutundan başlayacak olursak farklı amaçlar ve farklı kavramsallaştırmalar söz konusu olsa da her iki dilbilimcinin de sözdizimini temele alması

ve sözdizimindeki kurallar dizisini teorilerinde kullanmaları bir benzerlik ortaya koymaktadır. Nitekim Cürcani bunu fesahat yoluyla açıklarken, Chomsky derin ve yüzey yapı ile temellendirir.

Anlam boyutunda ise her iki dilbilimci de anlamın sözdiziminde olduğunu savunsa da, Cürcani daha çok sözdiziminin kuruluş inceliklerine odaklanırken Chomsky insanın zihinsel yapısına odaklanmıştır.

Son olarak dil-zihin boyutuna gelecek olursak, bu boyuta son derece önem veren iki dilbilimci de sözdizimi kurulumunu ve anlamın oluşması, anlamın algılanması süreçlerini doğuştan gelen zihin yapısı ile açıklar. Ne var ki, Cürcani düşüncenin sözdizimini oluşturmasındaki süreci zihin ile eş zamanlı görürken Chomsky bu sürece derin yapıdan yüzey yapıya dönüşümler yoluyla bir geçiş süresi vermiştir.

Sonuç

Günümüzdeki dil felsefesi tarih yazımlarını incelediğimizde, belli şekillerin bir araya gelip de nasıl anlam oluştuğu ve anlamın nerede olduğu sorusu 17. yüzyıl itibariyle başlatılır. Semantik holizm adı verilen akımda Grice, İnan'ın da ifadesiyle (2012), anlamın ancak bağlamda ortaya çıktığını savunmuştur. Ne var ki, nominalistler, realistler, idealistler gibi pek çok düşünce akımı bu soruya farklı yanıtlar vermiş ve pek çok sorunsal halen kesin olarak çözülmemiştir. Bu tartışmalar devam etse de ortaya koyulan kuramlar sayısız bilime yol açmış ve katkı sağlamıştır. Fakat kaynaklarda ismi zikredilmeyen sayısız Hint, Çin, İslam düşünürü bulunmaktadır. Bu makale iki dilbilimcinin yapmış olduğu çalışmaları göz önüne sererek tarihte benzer çalışmalarla uğraşmış pek çok ismin yer aldığını kanıtlamaya çalışmıştır.

Tarih boyunca gerçekleştirilmiş olan dilbilimi çalışmaları ortak kavramlarla farklı düşünceler ortaya koymuşlardır. Cürcani ve Chomsky'yi çalışmaları itibariyle incelediğimizde aynı bilimi, aynı kavramlarla, benzer ve farklı görüşler neticesinde ele almış olduklarını gördük. Sözdizimini ele alarak işe başlayan her iki dilbilimci de farklı amaçlar doğrultusunda yola çıkmış olsalar da benzer kırılma noktalarına sebep olmuşlardır. Nitekim ikisi de kendi dönemlerinde ve sonrasında yeni akım oluşturmayı başarmışlardır. Verilen tüm bilgiler ve kanıtlamalar neticesinde görülür ki, dil çalışmaları 17. yüzyıl itibariyle başlamamış olup daha öncesinde de önemli çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bunun örneğini 11. yüzyıldan Cürcani ve 20. yüzyıldan Chomsky ile görmüş olmaktayız.

Sonuç olarak Cürcani'nin belli bir amaç doğrultusunda üretmiş olduğu teori ve ispat yolunda ortaya koyduğu deliller, onu dil felsefesi tarihinin önemli bir noktasında Chomsky kadar yer almasını gerekli kılmaktadır.

KAYNAKÇA

Alper, Ö. M. (2015). *Osmanlı felsefesi seçme metinler* (2. ed.). İstanbul: Klasik Yayıncılık.

Boyalık, M. T. (2016). *Dil, söz ve fesahat*. İstanbul: Klasik Yayınları.

Carnie, A. (2007). *Syntax: a generative* ıntroduction (2. ed.). USA: Blackwell Publishing.

Chomsky, N. (1953). *Systems of syntactic analysis*. The Journal of Symbolic Logic.

Chomsky, N. (2018). *Dil ve zihin* (A. Kocaman, Çev.). Ankara: Bilgesu. (Çalışmanın orjinal yayını 2006).

Cürcani, A. (2016). *Sözdizimi ve anlambilim* (O. Güman, Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.

Hacımüftüoğlu, N. (1988). Abdulkahir el-Cürcani. *TDV İslam Ansiklopedisi* (1. cilt, ss. 247-248). İstanbul: İslam Ansiklopedisi.

İnan, İ. (2012). *Dil felsefesi*. T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını.

Külebi, O. (1997). Dilbilim ve dil felsefesinde bir dönüm noktası: Noam Chomsky. *Dil Bilim Araştırmaları*, 76-81.

Meyer, M. (2009). *Retorik* (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: Dost Kitabevi.

Müldür, F. (2016). Noam Chomsky'de üretici dilbilgisi: derin yapı ve yüzey yapı ayrımı. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 27, 59-74.

Saeed, J. (2009). *Semantics* (3. ed.). USA: Blackwell Publishers.

The Columbia Encyclopedia (6. ed.). (2001).

Nazar, İstikrâ ve Müşahede Eleştirilerine Karşı, Gayr-ı Mütearef Kıyaslar Bağlamında Temsilin Özel Bir Türünün Bilgi Değeri

Hasan Emre Ulutop*

Öz: *Gayr-ı Mütearef* kıyas teorisi, kıyasın fertlerinde ciddi bir genişlik sağlaması ve nazar yönteminin sınırlarındaki darlığa yeni bir alan açması açısından çok önemli olsa da *temsil/ analoji* bağlamında pek değerlendirilmemiş ve bu bağlamda kurulacak bir kıyasın bilgi değerinin ne ifade edebileceği pek tartışılmamıştır. İbn Sina'nın (ö. 428/1037), iktiranî kıyaslardan sonra işlediği nispet içeren eşitlik, müşabehet vb. kıyaslar, aslında O'nun bu alan darlığını genişletme çabası olarak okunabilir. Orta terimin tam olarak tekrar etmediği gayr-ı mütearef kıyası müstakil bir risalede ilk defa ele alan Musa el-Pehlevânî (ö. 1132/1720) olsa da mesele, XVIII. yüzyılda Osmanlı mantıkçıları tarafından geniş çaplı tartışılmış ve İsmail Gelenbevî (ö. 1204/1790) tarafından *el-Burhan'* da özetlenmiştir. Biz bugün sembolik mantıkla niteliksel veya niceliksel semantik kayıtlı gayr-ı mütearef kıyasların yabancı herhangi bir öncüle gerek duymadan netice verdiğini görmekteyiz. O halde niteliksel bir kayıt olan ve temsilinde esasını teşkil eden teşbih (benzetme) unsurunu, kıyasın tanımına bu teori ile dâhil edebilmekteyiz. Şemsüddin Semerkandi (ö. 702/1303) *Kıstasu'l Efkâr'*da temsili, tanımladıktan sonra bunun yakîn ifade etmeyeceğini ancak ortak illetin sübûtu, fer'in (benzeyen) alıcılığı (kâbiliyye), şartların bir araya toplanması ve engellerin ortadan kaldırılmasından sonra böyle kurulacak bir temsilin kesinlik ifade edebileceğini belirtmektedir. Semerkandî'nin özel bir formunu açıkladığı temsilin bilgi değerinin yakîn olabileceği bu makalenin ana konusudur. Biz öncelikle gayr-ı mütearef kıyaslar ile ilgili tarihî arka planı vererek, semantik kayıtların kıyasın tanımı içinde değerlendirilebileceğini ardından Semerkandî'nin bahsettiği özel temsil formu ile ilgili şartları tetkik ederek hangi durumlarda böylesi bir kıyasın geçerli olabileceğini ve böylesi bir temsilin bilgi değerinin nasıl yakîn ifade edebileceğini ortaya koyacağız.

Anahtar Kelimeler: Nazar, İstikra, Müşahede, Temsil, Gayr-ı Mütearef, Kıyas.

* İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri, Yüksek Lisans Programı.
İletişim: eulutop@gmail.com

Giriş

Fıkıh, mantık, edebiyat, tarih gibi birçok bilim dalında kullanılan temsil kelimesi her ne kadar ait olduğu alanla ilgili bir takım ayırt edici vasıflara haiz ise de, bütün bunların özünde teşbih yatmaktadır. Söz gelimi vekâlet verdiğimiz kişinin sözleri artık bizim sözlerimiz sayılacağından, yani sözleri ile bizim sözlerimiz arasında bağlayıcılık anlamında bir benzerlikten ötürü, o kimse bizi temsile yetkilidir deriz. Ya da kinaye, istiare, mecaz gibi lüğavî sanatlarda, benzeyen ile benzetilen arasındaki lüğavî inceliklerin tahlillerinde, teşbih edatının zikredilmesi yahut hazfi, kelime ile yahut cümle ile bu benzetmenin yapılması, teşbih unsurlarının bazılarının zikri bazılarının ıskatı gibi birçok incelik bulunsa da en temel manada teşbih yönünün her daim mevcudiyeti bakidir. Hatta Cürcanî eserinde bu konuyu uzunca işler ve temsilin esas itibariyle teşbihten doğduğunu belirtir. O halde temsilin bilgi değerini belirleyebilmek için bizim öncelikle teşbihi kıyasın tanımına dâhil etmemiz ardından da Semerkandî'nin açıkladığı şartları tetkik etmemiz gerekmektedir. Bu dehalet ve tetkikattan sonra temsilin bilgi değeri daha anlaşılır olacaktır.

Zihnin hareketi, yani işleyiş şekli itibara alınarak yapılacak bir tasnifle bunun en temel seviyede üç türlü olduğu hemen hemen tüm mantık kitaplarında tekrar edilen bir husustur. Nazar, istikra ve temsil olarak isimlendirilen bu yolların işlendiği yöntem bahsi meselesi her daim güncelliğini korumuş ve her birinin ifade ettiği bilgi değeri ve zafiyet noktaları tarih boyunca işlene gelmiştir. Dedüksiyon, tümel için geçerli olanın tikel içinde geçerli olduğu prensibine dayanmasından ötürü yeni bir bilgi üretmemesi ile maluldür. Zira tümel öncüldeki hüküm tamamen ön kabule dayanmakta ve yanlış olabilmesi durumunda tüm kıyas yanlış bir temel üzerine kurulmuş olmaktadır. Zihnin tümelden tikele olan bu hareketi aslında İbn-i Sina' nın bir şeyin zarfının zarfı o şeyin zarfıdır olarak belirlediği zarfiyet kıyasına da benzemektedir. Endüksiyon ise tüm fertleri incelemedeki zorluktan dolayı eleştirilmiştir. Mantıkçılar en mükemmel kıyası birinci şeklin birinci darbı olarak gördüğünden, bu türden endüktif bir akıl yürütme tümdengelim kadar çok işlenip üzerinde durulmamıştır. Bir tikelde bulunan bir hükmün ortak bir illet vasıtasıyla başka bir tikele taşınmasını ifade eden temsilin en çok istimali de yine fıkıh usulü ve belagat sanatlarındadır. Müçtehitlerin içtihatları zan ifade ettiğinden temsilinde zan ifade ettiği tekrarlanıp çok üzerinde durulmadan geçilmiştir. Bunun temelinde de ortak illetin belirlenmesi konusunda Şari'in maksadını keşif, vahiy olmaksızın yakînî olamayacağından içtihadında bilgi değeri zannın ötesine geçememiş olmaktadır. Balagat kitaplarında da benzeri durum vakidir. Mantıkçılarda birinci şekli en kesin bilgiye irsal edici kıyas olarak gördüklerinden onlarda temsilin üzerinde pek durmamışlardır. Bu durumu Şemsiyye'de her bir akıl yürütme türüne ayrılan sayfa sayılarından takip edebiliriz.

Yöntemlere yöneltilen eleştirilerin kökenleri çok gerilere götürülebilirse de Miladî XV. ve XVI. yüzyıllara tekabül eden yöntemsel bütünleşme diyebileceğimiz bir devrede, yöntem

meselesinin İslam Coğrafyasında olduğu gibi haricindeki tüm coğrafyalarda da konuşulduğuna ve hakikate ulaşmanın yollarının araştırıldığına şahit oluyoruz. Tümdengelimdeki eksikliğin tamamlanması için Müslüman aydınların teklifi tasavvufî sezgide diyebileceğimiz müşahede yöntemi iken Batı'dan gelen teklif empirist geleneği de içine alacak şekilde tümevarım olmuştur. Biz ileride anlatacağımız üzere temsilin, bünyesinde barındırdığı teşbih unsuru vasıtasıyla bu yöntemlerin hepsini içinde barındırabilecek bir formda ifade edilebileceğini göstermek istiyoruz. Maksadımız Semerkandî'nin ifade ettiği tarzda kurulacak bir temsilin, yöntemlerin her birinin eksikliğinin bir diğeriyle tamamlanabileceği bir tarzda sunulabileceğini araştırmak. Aslında araştırdığımız bu durum bir anlamda Semerkandî'nin açıklamalarından yola çıkarak Gazalî'nin hakikî tarif olarak nitelediği şekli temsil için uygulamaktır. O'na göre hakiki tarif "şey"in yakın cins ve fasıllarının tümünün birleşiminden oluşur ve bir tanedir. Fasılların tamamı zikredileceğinden ötürü tarif "şey"i tamamen karşılar. Bu mutabakat sayesinde kişi tarif edilen şeyi tüm zatî özellikleriyle tanıma imkânı bulur (Gazali, 2013, 388). Dolayısıyla öncelikle temsilin yakın cins ve özsel niteliklerinin belirlenmesi gerekir. Böylelikle temsilin özel bir şekli için yapılacak tarifin tüm temsilleri içine almadığı ve belirtilen şartlar altında kurgulanacak bir temsilin yakîn veya bünyesinde tüm yöntemleri birleştirebilecek bir genişlikten ötürü belki diğer yöntemlerden daha ileri bir bilgi seviyesi ifade edebileceği konusuna bir girizgâh yapılmış olacaktır.

Temsil en temel manada teşbih unsurunu bünyesinde barındırdığından dolayı tarif için yakın cins olarak teşbihi alabiliriz. Çünkü çerçeve daha daraldığında cinsden fasla geçiş başlayacaktır. Zira her temsil teşbihi barındırmakla beraber her teşbihin temsil olmadığı kabul edilen bir husustur. Öncelikle teşbihi gayr-ı mütearef kıyas teorisiyle kıyasın tanımına nasıl dâhil edildiğini göstereceğiz ve bu kısımda Gelenbevî'nin gayr-ı mütearef kıyası eşitlik kıyasından farklı gördüğü noktalara işaret edeceğiz.

Kıyasın tanımına gayr-u mütearef kıyas teorisi ile dâhil edilen teşbih unsurunun artık bir akıl yürütme formu içinde değerlendirilebileceği açıklanmış olduğundan, Semerkandî' nin özel bir formunu açıkladığı (Semerkandî, 2014, 476), temsilin bahsettiği şartlara riayetle zihnin nasıl bir yolla hükme vardığını izah etmeye çalışacağız. Bu bölümde ortak illetin tespiti müşahede veya tümevarımla olabileceği gibi bu ortak illet vasıtasıyla asıldan fer'e aktarılacak hükümde ise zihnin tümdengelimsel bir yol izlediği izah edilmeye çalışılacaktır. Bu izahlarla ve bahsedilen şartlara riayetle kurulan temsil, teşbihi barındırması ve ortak illet vasıtasıyla benzetilendeki hükmün benzeyene aktarılırkenki zihnin izlediği yolların yöntemlerin tümünü kapsayabilecek genişlikte olması gibi özellikleriyle diğer yöntemlerden bilgi değeri itibariyle daha üstün olmaya aday olabilecek seviyeye çıkmaktadır. Çünkü diğer yöntemlerde olan her bir akıl yürütme biçiminin eksikliği temsilde diğerleriyle giderilmekte, meselemiz bilginin aktarımı olduğundan şartlarına riayetle kurulmuş bir temsilin en

azından diğer yöntemlerin tazammun ettiği şüphelerden daha salim bir yapısının olduğunu söyleyebilmekteyiz.

Bu açıdan bakıldığında Kur'an' ın birçok ayetinde, Efendimiz Aleyhisselatü Vesselam'ın ifadelerinde temsilin çokça kullanılması daha anlaşılır olmakla birlikte medeniyetimizde de temsilî anlatımların çokça revaçta olmasının bir hikmeti daha ortaya çıkmış olmaktadır.

Belki de Mevlana'nın Mesnevî' sinde üslup olarak böylesi bir yolu seçmesi, Arap şiirinde, muallakalar da istiarenin edebî güzellik unsuru olarak bolca kullanılması, çocuklara anlatılan hikâyeler de bu yolun ihtiyar edilmesinin altında yatan hakikatlerden biri de temsilin bu gücü olabilir.

Kur'an' da ki temsillere, mecazlara, müteşabihlere de bu gözle bakılabilir. "Arşa istiva etti", "Allah'ın yed'i onların yedlerinin üstündedir", "kabe kavseyn" gibi teşbihler o yüksek hakikatleri zihne yaklaştırmak, meselenin kavranılmasını kolaylaştırmak içindir. Zira gerçek mahiyeti itibariyle o hakikatleri zihnin kavraması imkânsız olduğundan, böylesi müteşabih kullanımlar meselenin anlaşılabilmesi için zaruridir.

Aslında bizdeki temsile benzer bir unsur, Batı'da da alegori ismi altında işlenmektedir. Winckelmann'dan Gadamer'e kadar benzer tarifleri görmek mümkündür. Dikkat çektikleri unsur alegorinin rehabilitasyonu sayesinde metnin arkasındaki hakikate ulaşmanın ve anlam itibariyle dış görünüşü aşan bir şeye atıfta bulunmanın imkânı ve böylece alegorik anlatımın yüksek ve saygın bir mana mertebesine ima olduğudur. Bu görevi temsile batınî bir fonksiyon yükler ve duyular dünyasından hareketle hiçbir şekilde bilemeyeceğimiz ilâhî olanı bu fonksiyonla görünür kılar (Gadamer, 2008, 102).

Esas itibariyle temsil meselesi multidisipliner bir alan olmasıyla beraber sadece psikoloji ve bilgi felsefesi açısından ehemmiyetine birkaç cümle ile değinmemiz konunun anlaşılması açısından ehemmiyetlidir. Mesela Zerkeşî ve Tirmizî'nin işaret ettikleri husus son derece önemlidir. Psikolojik bilişe ait gerçekliği izah ettiği yerde Zerkeşî bu tür hikmetli ve temsilî ifadelerle nasıl ki insanlarda bir teşahhus vechi var ve bu sayede belirginleşip birbirlerinden ayrılıyorlar, işte aynen öyle de benzeri bir ameliyeyi temsil, manalara yaparak o manaların betimlenerek bir suret giydirilmesine vesile olduğunu dile getirir. Salt zihnî manalar ve aklî meselelerin aksine zihnin maddi algı yetilerinin yardımıyla gördüğü şekiller ve eşyanın çeşitli suretlerinden hareketle yapacağı çıkarımlar daha güçlü ve kalıcı olacaktır. Çünkü zihnin zor kavradığı mücerredat tabir edilen hususlarda bir teşahhus vechine ihtiyaç vardır ki hayal ona bir suret giydirip aklın eline verebilsin (Zerkeşi, 1972, I, 488).

Bu nedenle temsili anlatımlarda ayna benzetmesini kullanan Tirmizî temsili sunumları nefsin aynaları olarak niteleyerek bu durumu izaha girişir. Mesela nefse, akla, ruha böyle bir temsili anlatımla bir şey sunulduğunda mesele bu spesifik sunum şekli sebebiyle sanki akıl

onu görüyormuş gibi olur ki bu durum bir kimsenin aynaya baktığında hem kendisini hem de arkasındakileri görmesine benzer diyerek konuyu örneklendirir (Tirmizi, 1989, 13).

Benzer manaları belagat kitaplarının beyan bölümlerinde de görmekteyiz. Aynı şekilde temsilin esasının teşbih olduğuna vurgu yaparak câmi' yani ortak illet olan hususun belirlenmesinin üzerinde titizlikle dururlar.

Bilgi felsefesi açısından temsilin ehemmiyeti ise mutlak gayb'a ait hususların âlem-i şehadetten kavranabilmesi için ikisinin arasına bir geçişkenlik unsuruna ihtiyaç olması yönündendir. Bu geçişkenliğin tezahürünü her yerde ve her şeyde görmekteyiz. Tirmizi'nin ifadesindeki ayna benzetmesi görevini temsil köprüsü yaptığı gibi mutlak gayba ait olanın şehadet âleminden kavranılması da ancak temsil gibi her iki âlem arasında köprü vazifesi yapacak bir unsurla olabilir. Zaten gayb ile şehadeti epistemolojik yönden birleştiren bir disiplin olarak hikmetin vazifesinin de bu olduğunu vurgulayan Açıkgenç bilgi felsefesini işlediği kitabının ana omurgasını üçlü bir tasnifle mutlak gayb, aşkın gayb ve şehadet olarak isimlendirdiği temeller üzerine kurmuştur (Açıkgenç, 2019, 130-144).

İşte tüm bu anlatımlardan sonra Peygamber (s.a.s.)' in buyurduğu üzere Kur'an' ın nazil olduğu beş vecihten birinin emsal olmasının manası bir parça daha anlaşılır olmaktadır. Suyutî' nin ve Zerkeşî' nin müttefikan naklettikleri bir hadiste Hz. Peygamber (s.a.s.) şöyle demiştir: "Kur' an-ı Kerim başlıca beş vücuh (mana) üzere nazil olmuştur: Helal ve haram, muhkem ve müteşabih, bir de emsal… Helal ile ilgili hükmünü yerine getirin, haramdan kaçının, muhkeme uyun, müteşabihe iman edin ve mesellerden ibret alın!.." (Zerkeşi, 1972, I 486; Suyutî, 1951, II. 131).

Gayr-ı Mütearef Kıyas Teorisi İle Teşbih Unsurunun Kıyasın Tanımına Dâhil Edilmesi

Nazar yönteminin kapsadığı alanın darlığının farkındalığından olacak ki İbn Sina yüklemli kıyas formunda ifade edilemeyen nispet içeren kıyasları, orta terimin tam olarak tekrarlanmadığı kıyaslar başlığı altında işlemiştir. Aristoteles' ten tevarüs edilen kıyas teorisinin bütünlüğünü korumak için nispet içeren kıyas formlarını yabancı bir öncülle kıyasın tanımına dâhil edilmesine ait çaba aslında bu kıyasın kapsadığı alanın darlığına işaret etmektedir.

İbn-i Sina orta terimin tam olarak tekrarlanmadığı nispet içeren kıyaslardan altı tanesini de eşitlik kıyası, mümaselet kıyası, müşabehet kıyası, kaynak kıyası, zarflık kıyası, mekân kıyası olarak sayar ve bu kıyasların geçerliliğinin yabancı bir öncül vasıtasıyla mümkün olacağını söyler (İbn Sina, 1992, I, 444-447).

Bu kıyas türlerini şöylece özetleyebiliriz;

X eşittir Y' dir. Y eşittir Z' dir. Netice: X eşittir Z' dir (Eşitlik Kıyası).

X, Y gibidir. Y, Z gibidir. Netice: X, Z gibidir (Mümaselet Kıyası).

X, Y' nin benzeridir. Y, Z' nin benzeridir. Netice: X, Z' nin benzeridir (Müşabehet Kıyası).

X, Y' dendir. Y, Z' dendir. Netice: X, Z' dendir (Kaynak Kıyası).

X, Y' dedir. Y, Z' dedir. Netice: X, Z' dedir (Zarflık Kıyası).

X, Y' nin üzerindedir. Y, Z' nin üzerindedir. Netice: X, Z' nin üzerindedir (Mekân Kıyası).

Şunu da belirtmek gerekir ki İbn Sina' nın eşitlik kıyasının ardından saydığı nispet içeren bu kıyaslar tüm İşarat nüshalarında bulunmayıp, görebildiğimiz kadarıyla Nasıriddin Tûsî'nin şerhinde bu durum "bir nüshada şunlar ilave edilmiştir" şeklinde geçerek bahsedilen nispetler sayılmaktadır.

Sonraki gelen mantıkçıların bir kısmı İbn-i Sina' nın açtığı yoldan devam ederek bu tür nispet içeren kıyasları yabancı öncül vasıtasıyla, Fahreddin Razî (ö. 1209), Necmeddin Kâtibî (ö. 1292) gibi bazı mantıkçılar ise bu tür kıyasların yabancı öncüle gerek duymadığını izaha çalışmışlardır (Nik, 2010, 179).

Bu minvalde tartışmalar sürerken fıkıh usulünde zan ifade ettiği söylenen kıyas-ı temsili'nin de uygulama alanı ve kıyas formları içindeki yeri ile birlikte taşıdığı bilgi değeri gayr-ı mütearaf kıyaslar başlığı altında tartışılmıştır. Her ne kadar Gayr-ı mütearaf kıyas modellerinin geçerli olabileceği konusunu Şemsüddin Semerkandi (ö. 702/1303), Kıstas ve Şerhu'l-Kıstas' ta Huneci'ye (ö. 646/1248) atıf yapsa da bu fikri, geniş çaplı ele alıp sadece kıyas teorisinin bir konusu olarak değil aynı zamanda müstakil teliflerde işleyen 17. yüzyıl mantıkçıları olmuştur. Musa el-Pehlevani (ö. 1132/1720) Risaletu'l- Kıyasiyye'de gayr-ı mütearaf kıyası ilk defa müstakil bir risalede kaleme almış, Osman b. Mustafa et-Tarsusi (ö. ~1266/1850) Risale-i İstidlaliyye'sinin son bölümünde tanımsal tartışmalara değinmeksizin gayr-ı mütearaf kıyasın şekil, mod ve şartları hakkında bilgiler vermiş, İsmail Gelenbevi (ö. 1204/1790) el-Burhan' da kendisine kadar konu ile ilgili tartışmaları özetlemiştir.

Her ne kadar Sadriddin eş-Sirvânî (ö.1036/1627) eşitlik kıyasını her iki öncülü semantik kayıtlı olarak niteleyerek kıyasın tanımı dışında bıraksada, Celaluddîn ed-Devvanî' nin (ö.907/1502) $\forall x(Dx \rightarrow \exists y(Ay \,\&\, Lxy)) \,\&\, \forall x(Lxy \rightarrow Kx) \vdash \forall x(Dy \rightarrow \exists y(Kx \& Axy))$ formunda kullandığı kıyası sadece büyük öncülü semantik kayıtlı olarak kıyasın tanımına dâhil etmiş ve bunlar hakkındaki görüşlerini gayr-ı müte'âraf terimi altında incelemiştir. Biz bugün matematiğe indirgeyerek donuklaştırdığımız modern mantığın dili ile nitelik veya niceliksel bir kayıt ile kayıtlı olarak tekrar eden orta terime sahip gayr-ı mütearaf kıyasların geçerli olduğunu ve yabancı bir öncüle gerek duymadan netice verdiklerini görmekteyiz (Pehlivan & Çelik, 2018, 3-4).

Gelenbevî el-Burhan' da istisnaî kıyaslardan sonra iktiranî kıyasları işlerken İbn-i Sina' nın ancak yabancı bir öncüle gerek duyarak netice verecek şeklinde tanımladığı eşitlik kıyası ile orta terimin tam olarak tekrarlanmadığı gayr-ı mütearef kıyasları farklı görür. Eşitlik kıyasının ancak bir mukaddime-i ecnebiye ile netice vereceğini belirterek gayr-ı mütearef kıyasların buna ihtiyacı olmaksızın netice verdiğini söyler. İktiranî kıyasların mütearef olarak isimlendirildiğini eğer orta terim iktirani' deki gibi tam olarak tekrar etmeyip öncüllerden birinde kayıt olarak gelirse buna gayr-ı mütearef deneceğini söyleyen Gelenbevî, eşitlik kıyası ile gayr-ı mütearef arasında gördüğü farkı da bir örnekle şöyle izah eder;

Bir ikinin yarısıdır.

İki dördün yarısıdır.

Bu durum gayr-ı mütearef kıyas olarak bizzat gerektirmektedir ki

Bir dördün yarısının yarısıdır. (gayr-ı mütearef kıyasa göre netice)

Peki, durumu eşitlik kıyası olarak alırsak nasıl olur? Mantıkçılara göre kıyasın şeklî kısmı iki öncül ve tekrar eden orta terim olduğundan bu iki önermeden tekrar eden kısım (bir kayıtla) çıkarıldığında kalan kısım neticenin kendisi olur. Yani bu duruma göre netice;

Bir dördün yarısıdır. (eşitlik kıyasına göre netice)

İşte burada kıyasın doğru netice vermesi için yabancı bir öncülü vaz etmeye mecbur olunmuştur. Demek ki bugün doğruluğunda herhangi bir şüphe duymadığımız matematiksel işlemlerin çoğu eşitlik kıyasına göre yabancı bir öncüle ihtiyaç kalmaksızın bizatihî netice vermez. Mesela kıyasın burada doğru netice vermesi için gerekli yabancı öncül "bir şeyin yarısının yarısı o şeyin dörtte biridir" öncülüdür. Burada yabancı öncülün doğruluğunun ispatı da ayrı bir konudur. Yani dedüksiyona yöneltilen eleştiri burada bu yabancı öncülün temini içinde geçerli olduğunu hatırlatarak devam ediyoruz.

Gayr-ı mütearef kıyasların yabancı öncüle muhtaç olmadan netice vermesi aslında ya hep ya hiç prensibine göre bir X' e tümel olumlu olarak yüklenen Y' nin bütünü hakkında geçerli olan her şeyin, X' e de tümel olumlu olarak yüklenebileceği kabulüne dayanmaktadır. Burada Y' nin bütünü hakkında geçerli olan bazısı hakkında da geçerlidir. Böylelikle,

$\forall x(Dx \rightarrow \exists y(Ay \& Lxy)) \& \forall x(Lx \rightarrow Kx) \vdash \forall x(Dx \rightarrow \exists y(Ay \& Kxy))$, formundaki niteliksel semantik kayıtlı ve

$\forall x(Dx \rightarrow \exists(Lx)) \& \forall x(Lx \rightarrow Kx) \vdash \forall x(Dx \rightarrow \exists x(Kx))$ formundaki niceliksel semantik kayıtlı kıyaslar gayr-ı mütearef olarak, öncüllerden bizatihi netice vermektedir.

Modern mantık ile bu durumu tahlil ettiğimizde de gerçekten gayr-ı mütearef kıyasların yabancı öncüle gerek duymaksızın bizatihi sonuç verdiğini görmekteyiz. Aslında

Gelenbevî gayr-ı mütearef kıyası şartlı kıyaslarda da uygulanabilir görür fakat bu konu ile ilgili bir örnek vermekle yetinir (Pehlivan & Çelik, 2018, s.3-4; Nik, 2010, s.183-185, Gelenbevî, 1310, s.93).

Buradan anlaşılan gayr-ı mütearef kıyaslar aslında iktiranî veya istisnaî kıyaslar gibi bir kıyas çeşidi olmayıp kıyasın nasıl teşahhus ettiği ile ilgili bir incelemedir.

Yani kıyas, eğer orta terim konu ve yüklem olarak bulunursa mütearef kıyas, konu ve yüklem olmayıp ikisinden biriyle ilgili bir şeylerden olursa gayr-ı mütearef kıyas olarak isimlendirilir.

Kilisli Abdullah Efendi bu meseleyi daha da detaylandırarak işler ve her bir durumu izah ederek orta terim önermelerde tamamen konu ve yüklem olursa mütearef kıyas, küçük önermede konu ya da yükleme kaydolursa büyük önermede tamamen konu ya da yüklem olursa gayr-ı mütearef kıyas, küçük önermede tamamen yüklem ya da konu büyük önermede konu ya da yükleme kaydolursa gayr-ı mütearefin gayr-ı mütearefi olarak isimlendirildiğini söyler. Yani kayd küçük önermede olursa gayr-ı mütearef kıyas, büyük önermede olursa gayr-ı mütearefin gayr-ı mütearefi olarak isimlendirilir. O her bir şeklin dört darbı olmak üzere on iki darb içinde bazıları ayet ve hadislerden olmak üzere misaller verir (İmamoğlugil, 2011, 122-126).

Artık orta terimin tam olarak tekrar etmediği bir kayıtla kayıtlı olarak tekrarlandığı kıyasların geçerliliği anlaşılmış olmaktadır. Madem niteliksel veya niceliksel semantik bir kayıtla kayıtlı kıyaslar geçerlidir o halde niteliksel bir semantik kayıt unsuru olan teşbihi bu teori ile kıyasın tanımı içine dâhil edebiliriz.

Yani;

X, Y' ye benzemektedir.

Y, Z' ye benzemektedir. Öncüllerinden netice zarurî olarak şöyle çıkar;

X, Z' e benzemektedir.

Şimdi her türden benzetmeyi içine alacak biçimde kıyasın tanımına dâhil ettiğimiz teşbih unsurunun kullanıldığı konulardan bir tanesi olan temsil meselesine geçip, Semerkandî'nin açıkladığı şartları tahlil edebiliriz. Zira yakîn ifade edeceğini ifade ettiği temsilin özel şartları olup, X, Z' ye hangi yönden benzemektedir ve bu benzerlik vasıtasıyla Z' ye aktarılacak X' de bulunan başka bir unsur hangi şartları taşımalıdır sorularının cevaplarını aramaya çalışacağız.

Semerkandî' nin Özel Bir Formunu Açıkladığı Temsilin Şartlarının İncelenmesi

Temsil yani analoji, esasında bir şeyin benzerine sabit olan bir hükmünde katılmasıdır. Birincisi fer' ve kıyas edilen olarak, ikincisi asıl ve kendisi üzerine kıyas edilen olarak, benzeme yönü de cami veya illet olarak isimlendirilir. Bu gökyüzünün tavana benzetilmesi gibidir. Her ne kadar Semerkandi böyle bir kıyasın ancak ortak illetin subutu, fer' in alıcılığı, şartların bir araya toplanması ve engellerin ortadan kaldırılmasından sonra yakîn ifade edebileceğini belirtmişse de sonraki şarihler tarafından temsilin bu yönü pek detaylı incelenmemiştir.

Temsilin en detaylı incelemelerine nahiv ve belagat kitaplarında rastlıyoruz. Mesela Abdülkahir Cürcanî, Esrarü'l-Belağa'sının yarısından fazlasını istiare, temsil, teşbih konularına ayırmıştır. Keza Sekkaki'de kitabının üçte birinde bu unsurları işler. Zaten Sekkaki sonrası dönemde beyan ilminin konuları teşbih, temsil, istiare, mecaz, kinaye (yani asılları itibariyle teşbihe dayanan sanatlar) belagatin üç ana başlığından birini oluşturacak şekilde belagat kitaplarda yerlerini almışlardır. Bunu yüzyıllarca medreselerde okutulan Mutavvel, Telhis ve şerhlerinde de görmekteyiz.

Çoklu teşbihleri bünyesinde barındırması itibariyle temsil aslında bir tür kıyastır. Teşbih unsuru gayr-ı mütearef kıyaslarla bizatihî netice verdiğine göre şartları sağlanmış olan bir temsilde bizatihî netice verecektir. Gayr-ı mütearef kıyasların kullanım sahasının genişliğine işareten görüldüğü üzere bir önceki kurduğumuz cümle esnasında dahi gayr-ı mütearef bir kıyas yapmak durumunda kaldık. Buradaki en önemli husus ortak illetin belirlenmesi ve cami' olarak da adlandırılan bu illet vasıtası ile benzetilende bulunan başka bir hükmün benzeyene aktarılmasıdır. Eğer illetin sübutunda ve benzeyenin kendisine aktarılacak hükümle ilgili kabiliyye şartının belirlenmesinde izlenen yol burhanî bir yol olursa, teşbih kaydıyla kurulacak böylesi gayr-ı mütearef bir kıyasında neticesi burhan olacaktır. Çünkü benzetilenden benzeyene aktarılan hükmün aktarımında zihin nazarî bir yol kullanmakta olup böylesi bir ameliyede yöntemin geçerliliği ile ilgili bir şüphe mevcut değildir.

Şimdi bu şartları tetkik için şöylece sıralarsak;

- Ortak illetin sübutu,
- Benzeyenin alıcılığı,
- Şartların bir araya toplanması,
- Engellerin ortadan kaldırılması (Semerkandî, 2014, 476).

Ortak illet veya cami' olarak nitelenen husus benzeyen ve benzetilende ortaklaşa bulunan bir konudur. Bu ortaklığın ispatı birçok yolla yapılabileceği gibi yakîni netice verecek şekilde olması burhan için şart olup bedihiyyat, nazariyat bunlardandır. Mantıkçılar bedihiyyatı altı başlıkta inceleyip nazariyatı da burhanlar vasıtasıyla mukaddimeleri tedrici olarak tertib ederek aklın neticeye varması olarak tasnif etmişlerdir. Bedihî olan öncülleri ise evveliyat, müşahedat, fıtriyyat, mütevatirat, mücerrebat, hadsiyyat olarak zikrederek bunların ne tür öncülleri barındırdığını ve hangi şartlarda yakîn ifade edeceğini izah etmişlerdir (Katibî, 2017, 421-423; Semerkandî, 2014, 478-481). Konumuz böylesi bir temsilin bilgi değeri ve geçerliliği hususunda Semerkandî' nin tarifini tetkik olduğu için bu öncüllerden biri ile ilgili bir misal vermekle yetineceğiz. Aslında zikredilen altı başlıktan evveliyat haricindekiler gizli bir kıyas vasıtasıyla aklın hükmettikleri olup bunlardan mücerrebat olarak isimlendirilen kısmı, hükmün tecrübe üzerine terettübünü tekrar tekrar müşahedeyle aniden hâsıl olması olarak izah edilmiştir. Sakamonya içmenin ishal yapması hükmünde olduğu gibi.

İster özel anlamda müşahede edilen şu âlemden yola çıkarak zahirî olarak görünen ateşin yakıcılığı gibi veya batınî olarak hissedilen açlık susuzluk gibi öncüller olsun, isterse de genel anlamda zihnin tümevarımsal bir yol izleyerek ulaştığı herhangi bir istikranın sonuçları olsun tümevarıma yapılan eleştiriyi dile getirmemiz yerinde olacaktır. Tüm fertleri kapsayacak biçimdeki bir tümevarımı tam, böyle olmayanı ise eksik olarak niteleyen mantıkçıların yanında fıkıhçılar, galip zan ifade eden kısımdan da neticeye varılabileceğini fakat bunun yakîn değil zan ifade edeceğini söylemişlerdir.

Peki, o halde gerçekten neyi kesin olarak bilebiliriz sorusundan yola çıkarak şöyle neticelere varabilir miyiz?

Henüz ölmemiş insanların varlığından hareketle insanların ölümlü olduğunu da kabul etmemeli miyiz?

Güneşin başka yönlerden doğma ihtimalinin olduğu gelmemiş günlerin varlığından hareketle Güneşin doğudan doğduğunu kabul etmemeli miyiz?

Denenmemiş ihtimallerin neticelerinin farklı olabileceği imkân dâhilinde iken nasıl bilim yapıp kanunlar keşfedebiliriz?

Bu durum bilinemezci bir tavra yol açıp bu sorgulamanın temeline varlığı yerleştirdiğimizde netice septisist bir sonucu doğurur. Varlığın kendisinin dahi inkârını netice verebilecek böylesi bir kapıyı aralamamak için de olsa gerek, zarurî bilgi ifade eden öncülleri istikra başlığı altında değil bedihiyyat yani apaçık bilinen gerçekler başlığı altında işlemişlerdir mantıkçılar. Herakleitos' un bir nehre iki defa girmenin imkânsızlığı hakkındaki iddiasına Platon' un bir defa dahi girilemeyeceği cevabı aslında hakikatin bilinemeyeceği yönündeki büyük krizin Yunan felsefesi açısından belirtileri olup Sofistlerin bilgiye dair hiçbir şeyi kabul

etmeyerek her şeyin ölçüsü olarak insanı vazetmeleri, hakikate ulaşılamayacağı konusundaki vardıkları neticeyi temsil eder (Kasapoğlu, 2004, 59).

Öte yandan nihayetinde mantık ile hakikat arasındaki örtüşme en temel yasa olan özdeşliği kabul etmeyi zorunlu kılmıştır. Bilinemezci tavrın menşei aslında tamda buradan neşet etmektedir ki, yakîn ifade eden başlıkların istikra altında incelenmesini teklif edip tam istikrayı da tüm fertlerin incelenebileceği sınırları çok dar bir alana hapsederek hakiki ölçüt olarak insanın kendisini teklif etmektedir. Bütün parçadan büyüktür, bir ikinin yarısıdır, eşit şekilde bölünebilen sayılar çifttir, Ay aydınlığını Güneşin ışığından alır, iki birden büyüktür, bir şey aynı anda hem kadîm hem hâdis olamaz, aynı şey üzerine aynı anda hem olumlu hem olumsuz tasdik yapılamaz gibi önermeler herkesin kabul ettiği tekrar ispata gerek kalmayan öncüllerdir. Bu ilk öncüllerin tekrar ispatının istenmesi ise muhali talep olup bu tür önermeler kabulü zorunlu yakînî önermeler olarak nitelenmiştir. Bunların kabul edilmediği durum konumuzun dışında olduğu için biz şu gördüğümüz eşyanın bir varlık hakikatinin olduğunu kabul edip sanal bir âlemde yaşamadığımızdan yola çıkarak meselemize devam ediyoruz.

Tümevarıma mantıksal bir temel bulma çabası olarak bilginin olanaklılığının en azından bazı Batılı yazarlar kapsamında çözümden ziyade çözümsüzlük olarak netice verdiğini görüyoruz. Galileo' nin bir deneyi birkaç defa yapmasına rağmen sonsuz kez tekrarlamış gibi davranmasına olanak sağlayan şey aslında ele alınan niteliklerin niceliksel olarak dile getirilebiliyor olmasıdır (Sarı, 2007, 195).

Popper'ın yanlışlanabilirlik kıstasına Maxwell'in doğrulanabilirlikte bulunduğunu söylediği karşıt sav bir anlamda bazı durumların pekiştirme arz etmesidir. Mesela yanlışlanamayan önermelerden olan tüm insanların ölümlü olduğu gerçeği, ölen insanların çokluğuna bakılarak oldukça yüksek pekiştirmeli veya doğrulama derecesine sahip olarak nitelenebilir. (Sarı, 2007, 203-207).

Tümevarım eleştirilerinden elde ettiğimiz netice, tüm tümevarımları aynı mantıksal temele indirgeyerek aynı kefede değerlendirmek realiteye aykırı düşmektedir. Öte yandan çok değerli bir yaklaşım gerçekliğe ve temsil unsuruna uygun gözükmekte olup meselemiz için kıymeti şudur ki ortak illet ve füru' un kabiliyye şartının sağlandığı oranda neticenin kesinlik değeri artacak, bu orandaki azalma nispetinde azalacaktır. Kastettiğimiz şey bulanık mantığın yakîn dereceleri için kullanılmaya elverişli bir unsur olduğudur.

Tümevarımın bu detaylı işlenişi ortak illetin belirlenmesinde önemli rol oynamasından ötürü olup bu serencamdan sonra Semerkandî'nin ortak illet şartına gelince, cami' olarak da nitelenen bu unsur temsilin neticesini tayinde birinci şartı teşkil eder. Semerkandî'nin ortak illetin sübutunu yeterli görmeyerek benzeyen için kabiliyye şartını zikretmesi dikkate değerdir. Çünkü bu kabiliyye yani alıcılık şartı, aktarılacak hükmü, belirlenen ortak illet

kapsamına sokmakta ve böylelikle illette ortak olmaları iki şey arasında hüküm aktarımı için yeterli olmamaktadır. Bu tahsis sayesinde ancak ortak illet olan unsurla bağlantılı olan hükümler fer'e aktarılabilmektedir.

Aslında benzer bir yaklaşımı Katibî şerhinde Kutbuddin Râzî'nin (ö. 1365) de sergilediğini görüyoruz. O önermenin ögelerini ikili veya üçlü klasik yaklaşım yerine dörtlü bir tasnifle özetler. Bunlar konu, yüklem, ilişki bağı ve hüküm bağıdır. O'nun, ilişki bağının yanında hüküm bağını zikretmesi muasırı olan Semerkandî'nin kabiliyye şartıyla çok örtüşen bir görünüm arz etmektedir. Zira bu sayede, ortak özellik sahibi olmak hüküm aktarımı için yeterli olmamakta, aktarılan hükmün ortak illetle bağının bulunması zorunluluğu böylelikle bir kurala bağlanmış olmaktadır.

Mesela gözlüklü bir profesör ile gözlüklü bir talebenin ortak oldukları gözlüklü olmayı illet olarak alırsak bu ortaklıkta aktarılacak hükümde bu illetle alakalı olmak zorundadır ki bu hüküm profesör olmak, öğrenci olmak veya daha başka özellikler değil sadece gözlük takma ile ilgili gözde bulunan bir kusura sahip olmaktır. Yani gözlük takan bir profesörden yola çıkarak diğer gözlük takan kimselere aktarılacak hüküm ancak gözlük takmanın gereği olan göz ile ilgili bir kusura sahip olmaktır. Bu da aslında şöyle bir öncüle dayanmaktadır ki;

Gözlük takan kimseler bir görme kusuruna sahiptir.

İşte Gazali'nin Miyaru'l-İlm' de temsili anlattığı esnada, bir cüzî' den diğerine aktarılacak hükümde ispatlanması gerektiğini söylediği ortak illet ile alakalı öncülde tam olarak budur. O gemiye binen birine niçin gemiye bindiği sorulduğunda, zengin olmak için cevabını vermesi üzerine, kendisine tekrar sorulur: " niçin böyle düşündün?". Vereceği cevap "şu Yahudi gemiye bindi ve zengin oldu" olursa, kendisine şöyle söylenir: "sen Yahudi değilsin, demek ki Yahudi ile ilgili geçerli olan hüküm senin için geçerli olmaz". Bu kişinin bu durumdan kurtulmasının ancak zengin olmak için gereken illetin gemiye binmek veya Yahudi olmak değil tacir olarak gemiye binmek olduğunu söylemesiyle mümkün olacağını söyleyen Gazali, böylelikle Yahudi olmayı zikretmenin fazlalığını dile getirerek, aktarılacak hükmün belirlenmesinin doğru yapılması durumunda kıyasın tümdengelimsel olarak ifade edilebileceğini söylüyor. Şöyle ki;

Her tacir olarak gemiye binen zengin olur.

Adam tacir olarak gemiye binmiştir.

O halde bu mukaddimeler zaruri olarak adamın zengin olacağı hükmünü doğuracaktır.

Ortak illetin belirlenmesinde düşülen hata işte bu illetin zahiren hükümdeki etkisi veya yararı olan şeylerden olup asıl illet olmamasıdır. Gözlük örneğinde profesör olmak veya gemi örneğinde Yahudi olmak gibi. Burada meseleyi illetin belirlenmesinde dayanılan bir

mukaddimeye getiren Gazali, bu bilginin evvelî bilgi olmaması durumunda bunun başka bir yolla ispatının gerektiğini vurgular. Misallerine devam ederek, aklî konularda temsilin geçersizliğini söyleyen Gazalî fıkhî konularda temsilin geçerliliğini delilin ancak bu ortak vasfa delalet ettiğinde geçerli olduğunu söyler. Bu altı delilide şöylece sayar;

Şari' tarafından hükmün bu delile izafe edilmesi (taze hurmanın kuru hurma karşılığında satışının yasaklanmasındaki illetin kuruduğunda eksilme olarak zikredilmesi gibi ki bu sayede kuruyunca eksilen üzüm ve benzerleri de buna kıyas edilir),

Ortak vasfın hükme münasip olması (nebizin hamr gibi olması hükmündeki ortak illetin aklı ortadan kaldırmasında olduğu gibi ki maslahatın gereğidir),

Ortak vasfın münasipliği değil, hükme müessiriyetini ortaya koymak (yetim olmayan kız çocuğuna veli tayininde olduğu gibi),

Ortak vasfın çokluğuyla beraber farklı vasfın tek olması,

Önceki ile aynı olup farklılık bulunan vasıf yakînen değil de zan olarak bilinirse,

Bu sayılanlar gerçekleşmemesiyle birlikte bir maslahat bulunursa (abdeste kıyasla teyemmümde de niyetin şart olması gibi) (Gazalî, 2013, 208-228).

Görüldüğü üzere Gazalî'nin ortak illetin belirlenmesindeki yolların tamamı fıkhî kıyas bağlamında ele aldıklarıdır. Peki, naklî olan durumlarda elde yakînî delil olmaksızın bu şekilde kıyaslar geçerli oluyorsa ki Şari' belirtmediği takdirde illetin tayini zannî'dir, aklî olan meselelerde neden bu geçerli olmasın? İşte Semerkandî' nin ifadesinin umumîliğinde ortak illet nasıl belirlenirse belirlensin eğer yakîn ifade eden bir şekilde olursa neticenin de yakîn ifade edeceği anlaşılmaktadır.

Ortak illetin ispat yollarına atıfta bulunan Gelenbevî iki meseleyi cem' eden şeyin illet olmasının ispatında birçok yollar olduğunu vurgulayarak bunlardan, deveran yolu – hudusun illetinin te'lif yani yapılış olması gibi -, terdid yolunu zikrederek kıyas bahsine başlar.

Aradaki illetin tespitine yöntem bahsi cihetinden bakarsak bu yöntem, tüm eserden müessire yolları içine alacak şekilde zihnin tümevarımsal hareketi olabileceği gibi tasavvufî sezgide diyebileceğimiz müşahidî bir yolda olabilir. Mesela bitkilerde, hayvanlarda, hemen hemen her yerde bir teavün kanunu görüyoruz. Her şey diğerine yardım ediyor gibi gözüküyor. Su, azot, karbondioksit döngülerinden, nebulalar, galaksiler, güneşler arası muvazenenin neticelerine, kendi bedenimizdeki hücrelerden bitkiler ve hayvanlar arasında gözlemlediğimiz teavüne kadar – adını ne koyarsak koyalım, mutualizm, kommensalizm… - genel geçer bir teavün kanununun cari olduğunu görüyoruz. Ve bu düstur bozulduğu nispette tarafların zarar gördüğünü müşahede ediyoruz. Su dengesine müdahalenin iklimlerin teşekkülüne menfi tesiri, floradaki bazı türlerin yok edilmesine bağlı olarak dengenin

bozulması, bazı hormonal eksikliklerin vücuda verdiği zarar, bedenimizdeki bir uzvun arızasından tüm bedenin etkilenmesi gibi örnekler bunun delillerindendir. Yani kâinatta görülen umumî bir yardımlaşma var ve bu dayanışmanın bozulduğu nispette denge bozulmakta ve taraflar zarar görmektedirler. İşte Efendimiz Aleyhisselatü ve's-Selam'ın bir hadis-i şerifinde buyurduğu "Müminler birbirlerini sevmede, birbirlerine merhamet etmede ve birbirlerine şefkat göstermede tek bir beden gibidir. O bedenin bir organı acı çektiği zaman, bedenin diğer organları da uykusuz kalıp acı çekerler." (Müslim, Birr, 66) kaide buna dikkat çekmektedir ki ortak illet burada yardımlaşma kanunudur. Bu illet ile ilgili olup aktarılacak hüküm ise birinin zarara uğramasının diğerine zarar vereceğidir.

Böylelikle ortak illettin belirlenmesinde takip edilecek yollar çok çeşitli olup, bu yoldan elde edilen bilginin yakînî olması şarttır.

Ortak illet belirlendikten sonra aktarılacak hükmün bu ortak illet ile bağının bulunmasındaki zarureti ve bu bağında yakînî olması gerektiğini söylemiştik. Esasen aktarılacak hüküm asıldan alındığından aslın hükmü var olup, fer' in hükmü yoktur. O halde Semerkandî'nin fer'in kabiliyyesinden kastının bu aktarılacak hükmün sübutu olduğu anlaşılıyor.

Üçüncü olarak, şartların bir araya toplanmasını söyleyen Semerkandî, öncesinde saydığımız şartların sağlanmasında eksikliğin bulunmamasını kastetmektedir ki bunları şöylece tekrar sıralayabiliriz;

Benzeyen ve benzetilen arasında ortak bir illetin (cami') yakînî bir yolla belirlenmesi,

Benzetilenden (asl) benzeyene (fer') aktarılacak münasip vasfa ait hükmün, ortak illetle bağının yine yakînî bir yolla sübûtu.

Bu şartların sağlanmasındaki bir noksan temsilin bilgi değerini yakîn'den düşüreceğinden sayılan tüm şartların belirtilen hususlarla birlikte sağlanması son derece önemlidir.

Dördüncü şart ise manilerin kaldırılmasıdır. Maniler önceki saydığımız başlıkların her biri ile ilgili olabileceği gibi her birinin barındırdığı kayıtlarla da ilgili olabilir. Mesela temsilin iki ucu itibariyle benzeyen ile benzetilen arasında kurulacak bağa müsait bir ortak vasfın bulunmaması ortak illetin belirlenmesine manidir. Aktarılacak hükmün ortak illetle olan bağlantısının zayıflığı veya bir bağın bulunmaması hükmün aktarımına manidir. Bunun gibi birçok mani sayılabileceği gibi bu ikisi Semerkandî'nin saydığı şartlar ile doğrudan ilgili olduklarından önemlidir.

Sonuç

Şimdiye kadar yapılanları özetlersek;

Temsilin esası olarak teşbih, niteliksel bir kayıt olarak gayr-ı mütearef kıyaslar ile kıyasın tanımının içinde değerlendirilebileceği gösterildi.

Semerkandî'nin özel bir formunu açıkladığı temsil için gerekli olan, ortak illetin sübutu, aktarılacak hükmün illet ile irtibatının sağlanması, şartların bir araya gelmesi, manilerin ortadan kaldırılması durumunda böyle kurulacak bir temsilin yakîn ifade edeceği yönündeki ifadeleri irdelendi.

Ulaştığımız netice şudur ki Semerkandî'nin bu şartların bir araya gelmesini çok zor olarak nitelemesindeki sebebin ortak illetin belirlenmesinden ziyade bu illetle ilgili aktarılabilecek hükümlerin belirlenmesindeki zorluk olduğu anlaşılıyor. Zira birçok şeyde birçok benzerlik bulunmakla birlikte benzetilendeki her hüküm benzeyene taşınamamaktadır. Burada ortak illet olarak belirlenen unsur eğer bir kanun olursa aktarılacak hükmün belirlenmesi kolaylaşmakta fakat ortak illet bir kanun değil de sabit olan bir benzerlik olursa o zaman aktarılacak hükmün belirlenmesinin şartlarına riayet ayrı bir ehemmiyet arz etmektedir.

Bu durumu çok temel günlük konuşmalarımızdan da örneklendirebiliriz. Sözgelimi çok koşmuş ve terlemiş birine "pancar gibi olmuşsun" deriz. Burada pancar ile o kişi arasındaki kastedilen ortak illet renk unsuru olup, aktarılacak hükümde ancak renk unsuru ile ilgili olabilir. Böylelikle pancarın rengi olan kırmızılık hükmünü terleyen kişinin yüzüne aktararak koşmuş olan kişinin vücudunda oluşan ani yüksek ısıyı derinin yüzeye yakın damarları genişleterek atma çabasına teşbihte bulunmuş oluruz. Bu renk ortak illeti altında kırmızılığın aktarımına mukabil mesela pancarın tadını, yerde yetişmesini, bitki olmasını vb. unsurlar gibi rengi ile ilgili olmayan vasıfların aktarımını koşmuş kişiye aktarımını düşünmeyiz.

Efendimiz'in (s.a.s.) teşbihlerinde de hep bu hakikati görmekteyiz ki O (s.a.s.); Kur' an okuyan mümini tadı hoş kokusu güzel olan turunca, Kur' an okumayan mümini tadı güzel kokusu olmayan hurmaya, Kur' an okuyan münafığı tadı acı kokusu güzel olan reyhan çiçeğine, Kur' an okumayan münafığı tadı acı kokusu olmayan Hint kavununa, cimriliği bir tür hastalığa, müminlerin aralarındaki durumu taşları birbirine bağlanıp sımsıkı kilitlenen duvara, kafiri dışı beyaz ve güzel olan bir kabre teşbih etmiştir. Bu teşbihi kullanımlarının yanında temsilî anlatımlarında ise ortak illeti birçok defa belirttiğine şahit oluyoruz. Mesela ulemanın değerini yıldızların durumuna benzeterek anlatması, Kur' an' ın içinin misk dolu bir kırbaya benzetilmesi, münafığın durumunun şaşkın bir koyunla örneklenmesi, müminler topluluğunun tek bir bedene benzetilmesi, küçük önemsiz gibi görünen kıpırtıların büyük ve önü alınmaz olgulara müncer oluşu, imanın sağlam bir kazığa tutunmuşlukla anlatılması ve emsalü'l-hadîs başlığıyla yazılan kitaplardaki temsili anlatımlar hep bunun misallerindendir. Örnek için bir tanesini zikretmek gerekirse; Enes ibn Malik (r.a.), Hz. Peygamber' in (s.a.s.) şöyle buyurduğunu bildiriyor: "Ulemanın durumu gökteki yıldızlara benzer, karada ve denizde karanlıklar içinde bulunulduğunda bu yıldızlar sayesinde yol bulunulur. Yıldızlar sönüp gittiğindeyse yol gösteren rehberler neredeyse yollarını şaşırıp kaybolacaklardır." (İbn Hanbel, Müsned, III, 157)

İşte burada Efendimizin rehberlik ortak illetini zikrettiğini görüyoruz. Aktarılan hüküm ise rehberlik ile çok sıkı irtibatlı olan yol göstericilik hükmüdür. Rehberlik unsurunun ulema ve rehberler arasında ortak vasıf olması ve yol göstericilik hükmünün rehberlik ile sıkı irtibatı netice vermektedir ki bu temsilin bilgi değeri Semerkandî'nin belirttiği şartlara göre yakîn olmaktadır.

Didaktik karakteriyle birlikte, hayal ettirme, kurgulama, hafızaya nakşetme, hafızada şekil ve sahneleme unsurunu harekete geçirme, kimi zaman görselleştirerek temaşa ettirme, vb. içerikleri sebebiyle çok etkin bir anlatım ve sunum tarzı olarak temsil, yüksek hakikatlere remiz için zarurî bir anlatım üslubu olarak nitelenmektedir (Kılıç, 2010, 18). Gayr-ı mütearef kıyas teorisi ile temsilinde içerdiği teşbih unsuru kıyas tanımına dâhil olduğundan ve şartlarını taşıyan temsilin bilgi değerinin yakîn olduğu gösterildikten sonra fıkhî kıyasında bunun şümulüne dâhil olup olmadığını açıklamak gerekir. Çünkü bu şekilde kurulan bir kıyas yakîn ifade ediyorsa müçtehitlerin içtihatları da zan değil yakîn ifade etmesi gerekmez mi?

Ortak illetin sübutu işlenirken belirlenecek illetin tespitinde yakinî bir yol izlenmesi gerekirken içtihat için bu durum ancak illetin Şari' tarafından zikri ile mümkündür. Böylesi durumların dışındaki hallerde müçtehitlerin ortak vasfın belirlenmesindeki kullandıkları yol ise yakînî olmayıp zannî olduğundan kıyaslarının neticesi zan ifade etmektedir.

Bir de şuna işaret etmek gerekir ki, temsilde zihnin çift yönlü işleyişi dikkate alınmalı yani ortak illetin belirlenmesinde ve bu ortak illet ile ilgili aktarılacak hükmün tespitinde tümevarımsal, mükaşefeye dayalı veya daha başka bir yol izlerken, belirlenen hükmün aktarımında tümdengelimsel (nazarî) bir yol izlemektedir. Yöntemlere yöneltilen eleştiriler kapsamında baktığımızda temsilin bu yöntemlerin tamamını tazammun etmesi cihetiyle belli şartlar dâhilinde acaba diğer yöntemlerden daha üstün bir bilgi değerine sahip olabileceğinin söylenmesinin imkânı ayrı bir araştırma konusudur. Şöyle ki nazar yönteminin yeni bir bilgi üretmemesi yönündeki zaafını, ortak illet ve aktarılacak hükmün bu illetle irtibatının ispatında tümevarım veya diğer yöntemler tamamlamakta olduğu göz önünde tutulduğunda bu durum daha anlaşılır olacaktır.

KAYNAKÇA

Arpa, E. (2002). İ'cazü'l-Kur'an konusuna farklı bir yaklaşım. *AÜİFD* 2(XLIII).

Cürcanî, A. (2004). *Delailu'l-İ'câz* (M. M. Şakir, Thk.). Kahire: Mektebetü'l-Hancî.

Gadamer, H. (2008). *Hakikat ve yöntem* (A. Hüsamettin, Y. İsmail, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Gazzalî, E. (2013). *Mi'yaru'l-İlm* (D. Ali, K. Hasan, Çev.). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Gelenbevî, İ. (1310). *Burhan*. Dersaadet: Matbaa-i Osmaniyye.

İbn Sina, E. (1992). *el-İşârât ve't-Tenbihât li Ebî Ali bin Sina mea şerh-i Nasîrüddin Tûsi* (D. Süleyman, Thk.). Beyrut: Müessesetiü'n-Numan.

İmamoğlugil, H. (2011). Kilisli Abdullah Efendi'de Kıyasın İşlenişi, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 11 (2), 111-148.

Kasapoğlu, A. (2004). Şüphe inkar ilişkisi, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* IV (1), 57-116.

Kılıç, S. (2010). Kur'an ve hadislerde temsili anlatım örnekleri-insani, İlahi ve Uhrevi Hakikatlerin Sunumu Bağlamında Semantik ve Pedagojik Bir Deneme-, *İslamî İlimler Dergisi 5*(1), 11-40.

Nik, M. İ. (2010). 13. yüzyıl mantıkçıları ve Gelenbevî'nin kıyas teorisi görüşlerinin Mukayesesi (D. Murat, Çev). D. Murat, K. M. Enes (Ed.), *Uluslararası 13. Yüzyılda Felsefe Sempozyumu Bildirileri* içinde (s. 177-187).

Pehlivan, N. & Çelik, M. (2018). Kıyasın tarifi bağlamında gayru mutearaf kıyas: Osman b. Mustafa et-Tarsusi'nin Risale-i İstidlaliyye'si Örneği, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 59*(1), s.1-46.

Sarı, M. A. (2007). *Bilimde "tümevarım sorunu" üzerine bir çalışma.* Yayınlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Sekkaki, E. (2011). *Miftahu'l- ulum* (A. Hindavi, Thk.). Lübnan: Dâru'l Kütübü'l İlmiyye.

Semerkandî, Ş. (2014). *Kıstasu'l-efkâr* (P. Necmettin, Çev.). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Suyuti, C. (1951). *el-İtkân fi Ulûmi'l-Kur'an*. Mısır: Mustafa el-Babi el-Halebi.

Tirmizi, H. (1989). *el-Emsâl mine'l-kitâb ve's-Sünne* (A. Mustafa Abdülkadir, thk.). Beyrut: Müessesetü'l-Kütübi's-Sekafiyye.

Zerkeşi, B. (1957). *el-Burhan fî ulumi'l- Kur'an* (İ. Muhammed, thk.). Kahire: Dâru İhyâi'l-Kütübi'l-Arabiyye.

Yakup Kadri'nin *Hüküm Gecesi* Romanından Hareketle Dönemin Tarihî-Siyasî ve Sosyal-Kültürel Olaylarına Bir Bakış

Orçun Aydoğdu*

Öz: Türk edebiyatında müstesna bir yere sahip olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1889 yılında Kahire'de dünyaya gelmiştir. Karaosmanoğlu, Kiralık Konak ile başlayıp, Panorama ile son bulan seri ile tanınmaktadır. Bu seride yer alan en önemli kitaplardan biri de 1927 yılında yayımlanan ve 15 bölümden oluşan *Hüküm Gecesi* romanıdır. Tarih ile edebiyat arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından, Yakup Kadri'nin önemli romanlarından biridir. Romanda, 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet ile 1913'te gerçekleşen Şevket Paşa'nın öldürülmesine kadar olan dönem ele alınmıştır. Romanın merkezini İttihat ve Terakki oluşturmaktadır. Romanı özel kılan hususlardan biri de kurmaca karakterlerin yanı sıra, gerçek karakterlere de yer verilmesidir. Şevket Paşa, Enver Paşa, Talat Paşa ve Ziya Gökalp gibi şahsiyetler, kendi isimleri ile romanda yer almıştır. Romanın başkahramanı olan Ahmet Kerim, muhalif bir gazeteci olarak tanınmaktadır. Entelektüel bir aydın olan Ahmet Kerim'in, mevcut siyasî olayları değerlendirmesine bağlı olarak yaşadığı psikolojik değişim üzerinden, dönemin siyasetini belirleyen, İttihat ve Terakki, Hürriyet ve İtilaf ile Halaskâr Zabitan Grubu ele alınmıştır. Ahmet Kerim'e ihanet etmesi ile romana akseden Sırrı Bey, İttihat ve Terakki'nin iç yüzünü gözler önüne sermesi bakımından oldukça mühimdir. Mukabil parti olan Hürriyet ve İtilaf fırkası ise, Hasip Bey üzerinden romana yansımıştır. Romanın arka planı iki bölümde ele alınabilir: Tarihî-siyasî ve sosyal-kültürel arka plan. Tarihî-siyasî arka planda karşımıza çıkan en mühim oluşum, İttihat ve Terakki'dir. Sosyal-kültürel arka planda ise sansür mefhumunun oldukça mühim bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu tespitler gösteriyor ki Hüküm Gecesi, belgesel bir romandır. Biz de yazımızda, romanda anlatılan bu olayları (arka planı), ayrıntısıyla ele alarak, Osmanlı Devleti için oldukça zor geçen bir dönemin, edebî bir metne nasıl sirayet ettiğini tespit ederek, edebiyat-tarih müşterekliğini ortaya koymaya çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Yakup Kadri, Balkan Savaşları, İttihat ve Terakki, Hüküm Gecesi, Bâb-ı Âli Baskını, 31 Mart İsyanı, Sansür.

* Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans Programı.
İletişim: orcun-aydogdu@hotmail.com

Giriş

Yakup Kadri'nin kaleme aldığı Hüküm Gecesi, kurguda gerçek kişilere yer verir. İttihat ve Terakki'yi tarihsel bağlamında ele alır. Bu niteliğiyle belgesel bir romandır. Romanda belirli dönüm noktaları vardır: Ahmed Samim'in öldürülmesi öncesi ve Mahmud Şevket Paşa'nın öldürülmesi sonrası. Bu iki olay, dönemi etkileyen, önemli kırılma noktalarını teşkil eder.

Yakup Kadri, gazeteci Ahmed Kerim aracılığıyla, umumiyetle tarafsız bir atmosferde, dönemdeki toplumsal, siyasal ve tarihî olayları anlatır. Bunu yaparken de 31 Mart Vakası sonucunda, yönetime tümüyle egemen İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni merkeze alır. İttihatçılar ve İtilafçılar aynı madalyonun iki farklı yüzü olarak karşımıza çıkar. Her ikisi de olaylara kendi cephesinden ve kendi menfaatleri doğrultusunda bakmaktadır. Lakin bu iki oluşum birbiri ile yarışırken, ülke hızla uçuruma doğru sürüklenmektedir. Yakup Kadri de bu acıklı atmosferi adeta bir tarihçi titizliğiyle yansıtmaya çalışır. Hüseyin Cahit, Fikir Hareketleri'nin 49'uncu sayısındaki yazısında, Yakup Kadri'nin anlattıklarının doğru olduğunu söyleyecektir.

Tarihî-Siyasî Arka Plan

Romanın bel kemiğini, tarihî ve siyasî olaylar oluşturmaktadır. Yazar, romanı kurgularken, gerçeklik zeminine dayanan olayların yanı sıra, Ahmed Kerim üzerinden, bireysel bir kurmaca da oluşturmuştur. Lakin yazarın dikkat çekmek istediği asıl kısmın, gerçeklik zeminine dayanan olaylar olduğunu söyleyebiliriz. Bu tarihî-siyasî olaylar, başlıca, beş kısımda ele alınabilir: Savaşlar, suikastlar, ekonomi, siyasî olaylar ve fırkalar.

Savaşlar

Romanda iki savaş karşımıza çıkmaktadır: Trablusgarp ve Balkan Harbi. Yakup Kadri savaşlara, İttihat ve Terakki bağlamında, eleştirel bir tavır takınır. Ona göre, devleti uçuruma sürükleyen bu savaşlara girilmesinin baş müsebbibi İttihat ve Terakki'dir. Uyguladıkları yanlış politikalar sonucunda devlet, yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Karaosmanoğlu'nun dikkat çektiği bir diğer nokta ise Osmanlı aydınının Batı'ya olan tutumudur. Aydın, Batı'ya bağlanmıştır. Karaosmanoğlu'na göre, uygar Batı, aslında sadece kendisine uygardır. Asıl gayesi, Osmanlı Devleti'ni yok etmektir. Türk aydını ise bu durumu, savaşlar vasıtasıyla anlamaya başlamıştır.

Trablusgarp Savaşı

İtalya, diğer Avrupa devletlerine göre, milli birliğini geç tamamlamıştır. Buna bağlı olarak da sömürgecilik faaliyetlerinde geri kalmıştır. İtalya'nın sömürgecilik konusunda çatıştığı devletlerin başında, İngiltere gelmektedir. İngiltere ve Almanya'dan Tunus'un kendi kontrolüne bırakılmasını talep etmiştir. Lakin bu teklif kabul edilmediği gibi 1881 yılında Tunus'un

Fransa tarafından ilhak edilmesi sonucunu doğurmuştur. Yeni sömürge alanı olarak Habeşistan'a yönelen İtalya, orada da amacına ulaşamaz ve 1896 yılında Habeşistan ile imzaladığı "Adis Abeba" antlaşması ile bölgeden çekilmiştir.[1] İki başarısız girişimden sonra, İtalya yönünü Osmanlı toprağı olan Trablusgarp'a dönmüştür. İtalya'nın Trablusgarp'a yönelmesinin ilk nedeni, Osmanlı Devleti'nin Trablusgarp'a gerekli yardımı yapamayacağını bilmesidir. Çünkü Trablusgarp'ın coğrafî konumu ve Osmanlı Devleti'nin modern savaş gemilerinden mahrum olması, İtalya'nın elini güçlendirmektedir. Verilen bir notanın hemen ardından işgal edilen Osmanlı toprağını savunmak için İstanbul'dan Trablusgarp'a, gönüllü subaylar gitmiştir. Mustafa Kemal ve Enver Paşa da bu subayların içerisinde yer almıştır.

1912 yılında imzalanan "Uşi Antlaşması" ile Osmanlı Devleti, Trablusgarp'ı İtalyanlara bırakmak zorunda kalır. Osmanlı Devleti ile İtalya arasında gerçekleşen bu savaş, aynı zamanda, ardı arkası kesilmeyen savaşların başlangıcıdır.[2] Edebiyatçılar, Trablusgarp Savaşı'na kayıtsız kalmamışlar ve yazdıkları romanlarda, hikâyelerde, şiirlerde savaşı konu edinmişlerdir. Ömer Seyfeddin'in kaleme aldığı Primo Türk Çocuğu adlı hikâyesinde Trablusgarp Savaşı adeta bir milat olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı'nın ikiyüzlülüğü Trablusgarp Harbi ile gün yüzüne çıkmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu da Trablusgarp Savaşı üzerinden, İttihat ve Terakki yönetimini, Ahmet Kerim vasıtasıyla, şu şekilde eleştirir:

> Çünkü başka bir muhalif gazete için İttihat ve Terakki›ye bundan uygun bir saldırma ve taşlama fırsatı bulunamazdı. Öyle ya, Hakkı Paşa gibi bir devlet adımı, iki ay önce İtalya elçiliğinden dönmüş bulunduğu halde İtalya'nın bu isteğini, bu tasarısını, hatta bu teşebbüsünü önceden sezmemiş olması cidden hayret uyandıracak bir şeydi! Bu, hiçbir aklın almayacağı derecede müthiş gafletlerden biriydi. İttihat ve Terakki harici politikasının bu rezilce iflası hadisesi yalnız kabinenin düşüşüyle sona ermek değil, belki partinin hayatını tehlikeye atmak lazım gelirken, Trablusgarp'ın işgalinden birkaç zaman sonra Hakkı Paşanın istifasıyla kapandı, gitti. İttihat ve Terakki bu hadiseden zarar görmek şöyle dursun, hatta faydalandı bile. Aslında Hakkı Paşa o ağır vücudu, o eti kadar yumuşak 'adl ü ihsan' politikasıyla, İttihat ve Terakki balonunda, bir fazla safra torbası idi; bu torbayı atar atmaz Cemiyet, kendisini her zamandan daha çok yükselmeye hazır buldu. Öte yandan genç, vatanperver ve idealist unsurlarını birtakım gizli vasıtalarla Bingazi'ye gönderip bir müdafaa cephesi kurmak suretiyle, memlekette sönmek üzere bulunan heyecanı ateşledi. Artık halka, bu müdafaa cephesiyle ilgili olmayan her şey yavan ve boş geliyordu[3]

1 Güzel, H.T. (2017). "Hasta Adam" Osmanlı Devleti Karşısında Başarılı bir İtalyan Diplomasi Örneği: Trablusgarp Savaşı. *VAKANÜVİS-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 1, 78-118. ; Keskin, F., & Keskin, Ö. (2015). İtalya'nın Habeşistan'ı İşgalinin Akbaba Dergisindeki Yansımaları. *Turkish Studies*,*2*, 659-670.

2 1912-1913 Balkan Savaşları, 1914-1918 I. Dünya Savaşı

3 Karaosmanoğlu, Y.K. (2016). *Hüküm Gecesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 117-118 (İlerleyen sayfalarda, romandan yapacağımız alıntılar, alıntının bitiminde, parantez içerisinde sayfanın numarasını belirterek yapılacaktır.

Yakup Kadri'nin hatalı olarak gördüğü Hakkı Paşa, dönemin sadrazamıdır. İtalyanların Osmanlı Devleti'ne savaş ilan etmesi üzerine, görevinden istifa etmek zorunda kalır. Karaosmanoğlu'nun da belirttiği gibi Hakkı Paşa'nın en mühim hatası, İtalya'ya gittiğinde, savaşın çıkacağını anlamamasıdır. "Eski zamanlarda olsaydı, padişahlar kafamı, binek taşında kestirirdi" dediği söylenmektedir.4 Dönemin Mabeyin Başkâtibi Halid Ziya Uşaklıgil de Saray ve Ötesi adlı hatıratında Hakkı Paşa'nın İtalya hakkındaki intibalarını şu şekilde yansıtır:

> Hakkı Paşa İtalya'dan pekiyi intibalarla gelmişti. İki memleket arasındaki dostane münasebetlerin sağlamlığından ve sürekliliğinden o derece emin idi ki o taraftan ufukta hiç bir leke görmüyordu, onunla beraber herkeste de aynı kanaat vardı.[5]

> Yakup Kadri, savaşa geniş bir çerçeveden bakmaktadır. Görünürde, hatalı olan Hakkı Paşa olmasına rağmen, onu sadrazamlık makamına getiren güç, İttihat ve Terakki'dir. Bundan dolayı da asıl sorumlu, fırkadır. Lakin Hakkı Paşa'nın istifası, kamuoyunu susturmak için yeterli olur. Karaosmanoğlu da bu durumdan oldukça şikâyetçidir.

Balkan Savaşları

Osmanlı Devleti, en ağır yenilgilerinden birini 1913 yılında Balkan devletlerinden alır. Tarihe "I. Balkan Harbi" olarak geçen bu savaş, imparatorluktan koparak, bağımsızlığını yeni kazanan devletlerin, Osmanlı İmparatorluğu'na karşı kazandığı bir zaferdir ve imparatorluğun geldiği bedbaht durumu net bir şekilde göz önüne sermektedir.[6] Avrupa devletleri, savaşı Osmanlı Devletinin kazanacağını düşünmektedir. Lakin imparatorluk büyük bir hezimet alır ve İstanbul'u kaybetme eşiğine gelir.[7] Bunun üzerine ateşkes imzalanır. Bir süre sonra, toprak paylaşımındaki adaletsizliklerden dolayı, Balkan devletleri kendi içinde savaşmaya başlar. Bu durumdan istifade eden Osmanlı Devleti de Edirne'yi geri alır.[8]

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Balkan Savaşları'nı konu edinirken, iki konuya önem verir: Talat Paşa ve Türklere yapılan mezalim. İttihat ve Terakki, harbi bahane ederek, ordu içinde siyaseti yaymaya çalışır. Edirne'ye gönüllü giden Talat Paşa, ordu içerisinde ikilik çıkarmak için uğraşır. Orduya siyaset aksettirilerek, Osmanlı Devleti'ne mühim bir zarar verilir. "Edirne Müdafii" olarak tarihe kazınan Şükrü Paşa, bu olayı şu şekilde anlatır:

> "Harbin bidayetinde ve muhalif kabine zamanında henüz muhasara başlamadan evvel İttihatçıların eski Dâhiliye nazırı Talat Bey gönüllü nefer yazılıp Edirne'ye gelmişti. Maksadı askerlik etmek değil, askeri ifsat etmekti. İkinci derecedeki kumandan paşa-

4 İnal, İ.M.K. (1982). *Son Sadrazamlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1789.

5 Uşaklıgil, H. Z. (2019). *Saray ve Ötesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 292.

6 Zeki Paşa. (2012). *Zeki Paşa'nın Balkan Hatıratı*. İstanbul: Alfa Yayınları.

7 Haritalar ışığında, konuyu aydınlatması bakımından bak: Djuvara, T. G. (2017). *Türk İmparatorluğunun Paylaşılması Hakkında Yüz Proje*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

8 Yavuz, F. (2013). New York Times Gazetesi'nin Gözüyle Balkan Savaşları. *Tarih Okulu Dergisi*, 16, 147-186.

> ların oturdukları binaya yerleşmiş ve tıpkı o paşalar gibi o nefer beye de emirberler tahsis edilmişti! Nefer bey kumandan paşaların sofrasına oturuyor ve adeta bir 'Nefer Paşa' muamelesi görüyordu. Tabii bu vaziyet zabitlerle askerler arasında birçok dedikodulara sebep oldu. Talat Bey'in her günkü faaliyeti hakkında raporlar alıyordum. Askeri harp etmemeye teşvik ediyor ve bilhassa Anadolu efradına Rumeli'nin kendi vatanları olmadığından bahsediyordu! O sırada düşman ordusu ilerlemekte ve Edirne muhasaraya düşmek üzere idi: Tabii böyle bir fesada daha fazla tahammül edemezdim. Talat Bey'i çağırttım. Karşımda askeri vaziyet alan nefer elbiseli müfside 'Bey oğlum!' diye hitap ederek Edirne'deki gayr-i-tabii vaziyetini ve bu vaziyetten istifade ederek yaptığı menfi propagandayı anlattım. Bu hale bir dakika daha tahammül edemeyeceğimi, Edirne'de kaldığı takdirde kendisini maazallah idam ettirmek mecburiyetinde kalacağımı ve öyle bir mecburiyette kalmak istemediğim için o günkü trenle derhal İstanbul'a hareket etmesini emrettim. Tabii çekildi, gitti."[9]

Zikredilen olayı Yakup Kadri de şu cümle ile okuyucuya aksettirir: " Talat Bey'in bir nefer elbisesi giyerek cepheye gidişi de bir politika propagandası idi." (s.185) Karaosmanoğlu'nun İttihat ve Terakki'ye muhalif olmasının nedenini, bu cümle, oldukça açık bir şekilde göstermektedir. Karaosmanoğlu'na göre, İttihat ve Terakki, kişisel çıkarlarını önceleyen bir oluşumdur.

Yakup Kadri'nin üzerinde durduğu bir diğer konu ise Balkanlar'dan İstanbul'a hicret eden insanlar ve Balkanlar'da kalanlara yapılan zulümlerdir. Osmanlı Devlet Arşivi'ndeki belgeler incelendiğinde, Türklere yapılan zulümlerin ve mukabilinde gerçekleşen göçlerin durumu anlaşılmaktadır. Sırbistan'ın işgal ettiği topraklardan, İstanbul'a hicret etmek isteyen muhacirlerin, şehre vasıl olması için gereken masrafın Alman Konsolosluğu üzerinden ulaştırıldığı görülmektedir.[10] Selanik'ten İzmir'e nakil olunan muhacirlerin başına gelenleri yansıtması bakımından, Mısır Hilal-i Ahmer cemiyetine mensup Kâmil Timur'un kaleme aldığı rapor oldukça mühimdir. Halka yapılan eziyetler başta olmak üzere, çekilen yokluklar net bir şekilde rapora yansır.[11] Bulgarlar ve Yunanlar başta olmak üzere, Balkan devletleri, Türklere, ağır eziyetlerde bulunur. Halkın katledilmesi, tecavüzler, malların gaspı gibi uygulamalar adeta normal karşılanır bir hale gelir.[12] Karaosmanoğlu'nun mezalime bakışı ile yukarıda verdiğimiz belgeler, birbirini tamamlar niteliktedir. Bu da tarih-edebiyat ilişkisini göstermekle beraber, yazarın zulme kayıtsız kalmadığını da ortaya koymaktadır:

> Daha ilk hamlede Batı ve Doğu Trakya'dan yorgun asker yığınlarına karışarak İstanbul'a dökülen muhacir aileler aklın almayacağı vahşetlerden söz açıyorlardı. Bunların yanında, köy yakmak, kızların ırzına geçmek ve küçük çocukların karınlarına

9 Danişmend, İ. H. (1972). *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi 4*. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 392.

10 Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), HR. SYS, 2027-1)

11 BOA, BEO, 4152 - 311337

12 Komisyon. (2013). *Osmanlı Belgelerinde Balkan Savaşları II*. İstanbul: Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayınları.

> süngü saplamak gibi -her vakit işitilen barbarlıklar- hiç kalıyor; insana bir gulyabani masalı dinliyorum vehmi geliyordu. Bu kanlı sahnenin karşısında ise Avrupalıların zevk ve coşkunluğuna son yoktu. Sanki Rumeli baştanbaşa bir arena idi ve Avrupa siyaset adamları da birer Roma imparatoru gibi mermerden localarına kurulmuşlar, oradaki ölümlü güreşleri seyre dalmışlardı. Yenilenlere nefret ve tiksinti ile bakıyorlar ve yenenleri dostça gülümsemelerle alkışlıyorlardı ve yenen, arenadan başını kaldırıp soruyordu:
>
> 'Son darbeyi vurayım mı?'
>
> 'Vur, vur, vur!' diye bağırıyorlardı.
>
> İşte bu alkış ve teşvik sesleri arasındadır ki, Bulgarlar, önlerine canlı cansız ne rast gelirse yakıp yıkarak, silip süpürerek İstanbul'un kapılarına dayandılar. (s.186)

Yazara göre, Türk aydınının uyanması için bir felakete ihtiyaç vardır. Balkan Savaşları da tam manasıyla bir felakettir. Yakup Kadri de Balkan Savaşları sayesinde, milli duygulara yoğun bir şekilde sarılır.

İsyanlar

Hüküm Gecesi'nde iki mühim isyana temas edilmektedir: Arnavut isyanı ve 31 Mart Vakası. Ayaklanmalara, Ahmed Kerim üzerinden temas edilmekte ve kahraman üzerinden yazarın konuya bakışı yansıtılmaktadır. Bir diğer mühim nokta ise isyanlar üzerinden, romanda, çatışma unsurunun sağlanmış olmasıdır. Özellikle Arnavut isyanı bu bakımdan önemlidir.

Arnavut İsyanı

Başta İngiltere ve Fransa olmak üzere, Avrupa devletlerinin amacı, Osmanlı Devleti'nin Balkanlar'daki egemenliğini yok etmektir. Bu amaç uğruna; Yunanları, Bulgarları, Sırpları ve Arnavutları adeta bir piyon gibi kullanmışlardır.[13] Milliyetçilik hareketleri ile ayaklanan Balkanlar üzerinden, Avrupalı devletler, kendi çıkarlarını sağlamıştır. Arnavutluk sorunu da özellikle, 1908-1913 yılları arasında baş göstermiştir.

Arnavutluk, jeopolitik bakımdan da önemli bir konumdadır. Bunda dolayı dönemin gazetelerinde, "Osmanlı Devleti'nin Avrupa'daki bekası Arnavutluk'a bağlıdır" şeklinde yargılar ile karşılaşılır. Mukabilinde, Arnavutluk'un bütünlüğünün korunmasının sadece Osmanlı Devleti sayesinde olacağını belirten ifadeler söz konusudur. Bu da Arnavutluk'un Osmanlı Devleti'nde kalması ve bir isyanın tekrardan zuhur etmemesi için yapılan mühim bir adım olarak karşımıza çıkar. Arnavutların ayaklanmasında, İttihat ve Terakki fırkasının izlediği yanlış politikalar da etkili olur. En büyük hataları, Osmanlı Devleti'nin menfaati için Arnavutluk'un parçalanmadan kalması gerektiğini kavrayamamalarıdır:

13 bk. Georges Castellan. (1993). *Balkanların Tarihi 14-20.Yüzyıl*. İstanbul: Milliyet Gazetesi Yayınları.

> İttihat ve Terakki hükumeti de Arnavutluk'un Devlet-i Osmaniye için derece-i ehemmiyetini elbet de biliyordu. Biliyordu ama Arnavutluk'a ne yolda muamele edilir ise, orada ne gibi bir hat-ı hareket ittihaz ediyor ise Arnavutluk'un Devlet-i Osmaniye için menfaati olacağını bilmiyordu.[14]

Kasım 1912'de Yunanistan ve Sırbistan'ın Arnavutluk topraklarına göz dikmesi ve İttihat ve Terakki'nin uyguladığı yanlış politikalara bağlı olarak, Arnavutluk, bağımsızlığını ilan eder. Bağımsız bir Arnavutluk'un kurulması meselesi, çokça tartışılır. Arnavutluk Hükumet-i Muvakkate Reisi İsmail Kemal Bey'in konuşması bu bakımdan oldukça mühimdir. Bağımsız bir devletin kurulabilmesi için çok paraya ihtiyaç olduğunu ve muhtariyet yönetimine Osmanlı Devleti'nin razı olduğunu belirtmektedir.[15] 1913 yılında toplanan Londra Konferansı ile Arnavutluk'un bağımsızlığı, Avrupa devletleri tarafından tanınır ve devletin sınırları çizilir.[16]

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Arnavutluk isyanını bir sonuç olarak görmektedir. Bu sonuca götüren nedenlerin ise, İttihat ve Terakki'nin yanlış politikalarından kaynaklı olduğunu belirtmektedir. Yukarıda anlattığımız gelişmeler ile yazarın söylemi arasında bir müştereklik söz konusudur. Bu da Hüküm Gecesi'nin olayları mümkün mertebe, doğru bir şekilde yansıtmaya çalıştığını göstermektedir. Ahmed Kerim ve ismi belirtilmeyen bir kişi arasında geçen diyalogda çatışma söz konusudur. Yazar, muhalefet ile iktidar arasındaki görüş farklılıklarını, iki karakter üzerinden okuyucuya yansıtır. Çatışma unsurlarından birisi de Arnavutluk isyanıdır. II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinde, Arnavutluk ile İttihat ve Terakki arasındaki ilişkiye de temas edilerek şunlar söylenir:

> Bu gibi büyük hadiseleri yalnız bir sebebe bağlamak ne gerçeğe, ne de insafa uyar. Arnavutluk ayaklanması da, bu Balkan işleri gibi bir sebep değil, bir neticedir. Onu da bunu da İttihat ve Terakki'nin delice ve serserice politikası doğurdu. Bir yandan sertlik bir yandan uyuşukluk bu acayip politikanın biricik temeli olmuştur. Dağlarda mukatele ve mücadeleyi beslemek ve Babıali'de her isteğe 'pekiyi!' demek, her tehdide boyun eğmek; hem kaçmak, hem de davul çalmak. İşte, Osmanlı Devleti'nin tatbik etmekte olduğu Balkan politikası! Arnavutluk ayaklanması diyorsunuz, Abdülhamid'in ancak silahşorluğa layık gördüğü Arnavut beylerini Meşrutiyet rejiminin baş tacı yapan ve Rumeli'nin siyasi emniyetini onların eline bırakan kimlerdir? Bir zamanlar İstanbul sokaklarında bile Arnavut cakasından geçilmez olmuştu. Şan onlarındı. Şeref onlarındı. Nice Türk ailesi refah ve ikbale ermek için ataları arasında bir Arnavut icadına çalışıyordu. Arnavutluk o kadar moda idi ki, bizim başıboş Filozof bile Arnavut soyundan olduğunu ispat için aylarca sahne sahne dolaştı. (s.165)

14 Arnavutluk.(13 Eylül 1912). *İkdam*, s.1.

15 Arnavutluk'un İstiklali. (1 Aralık 1912). *Sabah*. s.1

16 Birecikli, İ. B. (2010). *Arnavutlar ve Arnavutluk Sorunu 1908-1914*. Yayımlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yakup Kadri'nin tarih anlayışı, olayların, birden çok sebebinin olduğu üzerini kurulmuştur. Yazar, sebep-sonuç arasındaki ilişkinin önemini bilir ve eserlerinde de bu ilişkiye dikkat eder. Yukarıdaki alıntı bu bakımdan da önemlidir. Arnavutluk isyanı ile İttihat ve Terakki arasındaki ilişkiyi ortaya koyar.

31 Mart Vakası

"Şeriat elden gidiyor" diyerek Derviş Vahdeti[17] önderliğinde ayaklanan kişiler, İstanbul'da kanlı bir eyleme başlarlar. Meclis basılır, Hüseyin Cahit öldürülmek istenir ama ona benzeyen başka biri, Hüseyin Cahit zannedilerek öldürülür. Bu eylemi durdurabilmek için Selanik'teki 3.Ordu, "Hareket Ordusu" adlı ile İstanbul'a gelir. Eylem kanlı bir şekilde bastırılır[18] lakin bu eylemde payı olmamasına rağmen, sorumlu olarak II. Abdülhamid gösterilir ve tahttan indirilir. Tahta Mehmed Reşat getirilir. Artık kontrol tam manasıyla İttihat ve Terakki'nin elindedir.19

Yakup Kadri, 31 Mart'a değinirken, Talat Paşa ve Mahmud Şevket Paşa'yı örnek göstererek; olayın, İttihat ve Terakki'nin, iktidara gelebilmek için yaptığı bir oyun olarak gördüğünü Ahmed Kerim üzerinden söylemektedir:

> (…) bunların hepsi düzme, hepsi düzmeci! dedi. İktidara geçer geçmez hepsinin foyası meydana çıkıyor: İşte Talat Bey! İşte Mahmut Şevket Paşa! Bunlardan biri daha düne kadar alçakgönüllü ve fedakâr bir halk adamı idi. Nazır olur olmaz hemen değişti. Siyah kadife yeleğinin üstüne bir altın kordon geçirdi ve her tarafı camlı bir otomobile kurulup sokak kalabalığına bir bayram çocuğu gibi sırıtıyor. Öbürü Hareket Ordusu'nun ne şanlı, ne heybetli idi! Sanki destan kişilerinden biri gibiydi. Şimdi bilinmez bir elin oynattığı bir korkuluk kadar kaba, gülünç ve hor görülmektedir. Bu zavallı adama hatta zorbalık bile yaraşmıyor. (s.27)

Yazar, dün ile bugünü mukayese etmektedir. Böylece, Talat Paşa ve Mahmud Şevket Paşa örneğinden hareketle, İttihat ve Terakki'nin geçmişi ile mevcut halini gözler önüne sermektedir. Karaosmanoğlu'na göre İttihatçılar hükumete gelince, değişmişler ve geçmişlerini unutmuşlardır.

Suikastlar

Hüküm Gecesi'nde suikastlar oldukça mühim bir yer işgal etmektedir. Bunun nedeni ise Ahmed Kerim'in psikolojisinde, gerçekleşen suikastların oldukça etkili olmasıdır. Bu suikast-

17 Son çalışmalara göre, Derviş Vahdeti'nin İngiliz ajanı olduğu ve isyanda İngiltere'nin payı olduğu belirtilmektedir. bk. Avcıoğlu, D. (1969). *31 Mart'ta Yabancı Parmağı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

18 Dünkü Vak'a. (14 Nisan 1909). *Sabah*. s.1

19 bk. Karabekir, K. (2011). *İttihat ve Terakki Cemiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

lara bağlı olarak, romanın başkarakterinin de psikolojisi değişmeye ve kahraman ateşli bir muhalif olmaya başlar. Romana, döneminde oldukça ses getiren üç suikast yansır: Hasan Fehmi'nin öldürülmesi, Ahmed Samim'in öldürülmesi ve Mahmud Şevket Paşa Suikastı.

Hasan Fehmi'nin Öldürülmesi

1874 yılında doğan Hasan Fehmi, İstanbul'daki Mülkiye Mektebi'nde eğitim görmüştür. Serbesti gazetesinde yazılar yazmıştır. Yazılarında umumiyetle, İttihatçıları ağır bir şekilde eleştirmiştir. Bundan dolayı da tehdit mektupları almıştır. 6 Nisan 1909 tarihinde arkadaşı, mülkiye kaymakamlarından, Şakir Bey ile saat beş buçuk raddelerinde, Galata'dan İstanbul'a geçmekte oldukları sırada öldürülmüştür.[20] Cinayet aydınlatılamamıştır.

Hüküm Gecesi'nde Hasan Fehmi'nin öldürülmesi, Ahmed Samim suikastına bağlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahmed Kerim, Ahmed Samim cinayeti hakkındaki düşüncelerini beyan ederken, aklına Hasan Fehmi gelir. Bunun nedeni ise Hasan Fehmi suikastının da aydınlatılamamasıdır. Mamafih, Ahmed Kerim'in ruh dünyasındaki ilk değişimin, Hasan Fehmi cinayeti olduğunu söyleyebiliriz. Ardından gerçekleşen Ahmed Samim suikastı ile zikredilen değişim veya buhran, doruk noktasına ulaşır: "Acaba Hasan Fehmi'nin katili gibi bunu da örtbas mı ederler? Kim bilir belki, o da bu da aynı adamdır vs…" (s.72)

Ahmed Samim'in Öldürülmesi

Sada-yı Millet gazetesi başyazarı olan Ahmed Samim, 9 Haziran 1910 tarihinde öldürülür. Samim'in öldürülmesi, İttihat ve Terakki ile muhalefeti karşı karşıya getirir. Muhalefete göre, Ahmed Samim'in katili İttihatçılardır. Lakin İttihat ve Terakki bu iddiayı kabul etmez ve fırka hüviyeti kazandıktan sonra, suikastları bıraktıklarını belirtirler. Ahmed Samim'in soruşturma dosyasına giren bilgilerden öğreniyoruz ki 31 Mart İsyanı'nın olduğu sıralarda, Hilal Gazetesi idaresine giden isyancı bir çavuş, Ahmed Samim'i öldürmeye çalışır. Bunun nedeni olarak da Samim'in kaleme aldığı yazılar gösterilir.[21]

Başmuharririn öldürülmesinden sonra çıkan Sada-yı Millet gazetesinde, cinayetin nerede ne zaman ve ne şekilde işlendiği "Bir Ziya'-ı Elîm ü Fecî" başlığı altında şu şekilde anlatılır:

> Dün akşam saat ikiye yirmi kala, sermuharririmiz Ahmed Samim Bey, Bahçekapı'sındaki karakol karşısında meçhul, hain, mülevves bir el tarafından suret-i fecîada katl ve itlaf edilmiştir. Muharririmiz, gözünden ve ayağından bu bî-ar kurşunla vurulmuştur. Katil, zabıtaca taharri olunmaktadır.[22]

20 Cinayet Tahkikatı. (8 Nisan 1909). *İkdam*, s.1.

21 BOA, DH.EUM. THR, 38-63

22 Bir Ziya'-ı Elîm ü Fecî. (3 Cemazie'l-ahir 1328). *Sada-yı Millet*, s.1.

Ahmed Samim Bey'in öldürülmesi, basında yeterince ilgi görmemiştir. Bazı gazeteler cinayet karşısında sessiz kalırken, bazıları da gazetenin bir köşesinde, kısa bir cümle ile olayı geçiştirmişlerdir. Basının tek bir ses olduğunu söylemek oldukça zordur.[23]

Hüküm Gecesi'nde Ahmed Samim'in öldürülmesinin önemli bir yer tuttuğu görülür. Kitaptaki dördüncü bölüm, "Ahmed Samim Vuruluyor" başlığını taşır. Romandaki kırılma noktalarından birini, Ahmed Samim'in öldürülmesi teşkil eder. Cinayet, Ahmed Kerim üzerinden anlatılır. Bize dönemin psikolojisini de gayet net bir şekilde gösterir. Suikasttan sonra insanlar kendi köşelerine sinerler: "İşte şimdiden herkes, ölenden ziyade öldürülenle meşgul olmaya başlamıştı. Acaba kimdir? Acaba bulunacak mı dersiniz?" (s.72)

Romanın en mühim noktalarından birisi, Ahmed Samim'in öldürülmesidir. Çünkü bu olay, Ahmed Kerim üzerinde şok etkisi yaratır. Bunun nedeni ise insanlardaki değişimdir. Öldürülen kişiye değil, ölüm olayına yoğunlaşan ve her gün farklı bir tarafa meyleden kişilerin akıttığı sahte gözyaşları, Ahmed Kerim tarafından asla unutulmaz. Bu da uysal Ahmed Kerim'den, ihtilalci Ahmed Kerim'e geçişin en önemli işaretidir. Yakup Kadri bu olayı şu şekilde anlatır:

> Ahmet Kerim o gece, Samim'in ölüsünü yalnız bırakarak Sada-yı Millet matbaasından ne aşağılaşarak çıkıp gittiklerini unutmayacaktır. Denilebilir ki, o geceye kadar herhangi bir gençten daha dik başlı ve daha asi olmayan Ahmet Kerim›i, bundan böyle her tehlikeyi göze almış kızıl bir ihtilâlciye çeviren sebeplerin başlangıcı bu olmuştur. (s.81)

Hasan Fehmi ve Ahmet Samim gibi önemli kişilerin öldürülmesi, İttihatçılara karşı büyük bir kitlenin toplanmasına, onlara muhalefet edilmesine neden olur. Ahmet Kerim'in sert bir muhalif olmasında, zikredilen suikastların etkisi oldukça fazladır:

> Şu dakika yalnız İttihat ve Terakki'nin, yalnız Osmanlı devletinin, yalnız bu memleketin değil, bütün insanlığın düşmanı kesilmişti. Bu insanlık sanki rastgele, önündeki masa şekline girmiş gibi yumruklarını öfke ile bir masanın üstüne vuruyordu. (s.74)

Yakup Kadri, suikastlar üzerinden karakterinin düşünce dünyasındaki değişimi yansıtarak, İttihat ve Terakki'ye karşı mevcut olumsuz bakış açısını gözler önüne sermeye çalışmıştır. Ayrıca, Ahmet Kerim üzerinden, kendi düşüncelerini de romana yansıtmış olur.

Mahmud Şevket Paşa'nın Öldürülmesi

Şevket Paşa'nın hayatındaki dönüm noktalarından biri, Enver Paşa'nın gerçekleştirdiği Bâb-ı Âli Baskını'dır. Çünkü baskından sonra kurulacak kabinede, sadrazam olarak görev alır. Dö-

23 Kerimoğlu, H. T. (2015). II. Meşrutiyet Döneminde İttihat ve Terakki Muhalifi Bir Gazete: Sada-yı Millet. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 16, 149-180.

nemin İstanbul muhafızı olan Cemal Paşa, Şevket Paşa'yı, suikast girişimine dair uyarılarda bulunmasına rağmen, paşa bir önlem almaz. 11 Haziran 1913 Çarşamba günü, sabah 11 sıralarında; başyaveri Eşref Bey, yaveri İbrahim Bey ve uşağı Kâzım Ağa ile, Harbiye Nezareti'nden, Bâb-ı Âli'ye gitmek üzere, otomobiline biner. Otomobil Divan Yolu'na döneceği sırada, kimliği bilinmeyen şahıslar tarafından, paşanın aracına ateş açılır. Şevket Paşa'nın yaveri İbrahim Bey, olay yerinde vefat eder. Paşa ise Harbiye Nezareti'ne geri götürülür. Lakin yapılan müdahalelere rağmen kurtarılamaz.[24]

Yakup Kadri bu olayı, Ahmed Kerim üzerinden anlatır. Ahmed Kerim ile bir muhabir arasında geçen diyalog, Mahmud Şevket Paşa suikastını ayrıntılı bir şekilde aksettirir. Suikastın kim tarafından gerçekleştirildiği bilinmemektedir ve Ahmed Kerim de çeşitli paşaların isimlerini anarak, olayın muğlaklığını belirtmeye çalışır. Bununla birlikte, suikasttan dolayı, Ahmed Kerim'in hayatı değişir. Çünkü olaydan sorumlu tutularak, tutuklanır. Kahraman, Sinop'a sürgün edilir ve burada, hayattan hiçbir zevk almaz bir hale gelir. Adeta nihilizme yakalanmıştır:

> Vaka şöyle olmuş. Hani Beyazıt'a giderken Çemberlitaş'tan sonra dar bir köşe vardır! İşte, tam orada bir otomobil duruyormuş; Mahmut Şevket Paşa'nın otomobili bununla karşılaşmış, tabiatıyla o da durmak zorunda kalmış. Tam bu sırada öbür otomobilden birçok eller uzanmış, dan dun, dan dun ! Ve sürüp gitmişler… Bu otomobilin aldığı istikamete bakılacak olursa Çatalca yolunu tuttukları anlaşılıyor. (s.246-247)

Yazar bu bölümde, monolog tekniği ile Ahmed Kerim'in derin psikolojisini çok başarılı bir şekilde anlatır. Böylece Karaosmanoğlu, roman karakteri üzerinden, tarihî bir olayın her türlü ayrıntısını romana yansıtır.

Ekonomi

Yakup Kadri'nin üzerinde durduğu mühim konulardan biri de ekonominin giderek çökmesidir. Bununla beraber, devlet görevlilerinin aldıkları rüşvet de yazar tarafından eleştirilmiştir.

Ekonominin Çöküşü

Osmanlı Devleti'nin ilk dış borcu, Abdülmecid döneminde, Kırım Savaşı'nda, karşımıza çıkar. Diğer dönemlerde de gerek ordunun ihtiyaçları için gerekse de ekonominin idame ettirilebilmesi için dış borç alımı sürekli bir hal alır. Bir süre sonra borçlar ödenemez hale gelir ve 1881 yılında, Duyun-ı Umumiye'nin kurulmasına yol açar. Bu durum devletin iflası demektir.[25]

24 Resmi Beyanname.(12 Haziran 1913). *Sabah*, s.1. Olay hakkında ayrıntılı bilgi için bak: Birbudak, T. S. (2013). Osmanlı Basınında Mahmud Şevket Paşa Suikastı. *Bilig*, 65, 69-94.

25 bk. Güran, T. (2017). *Resmi İstatistiklere Göre Osmanlı Toplum ve Ekonomisi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Hüküm Gecesi, ekonominin çöküşüne, Avrupa müzeleri ile rekabet edecek güçte olan çarşıların, değerli eşyaları satması ve gerçek olmayan ürünler ile dolması üzerinden temas eder. İkinci olarak da "eski aileler"e vurgu vardır. Yazar bununla hem İttihat ve Terakki döneminde zengin olan aileleri kastetmediğini gösterir hem de köklü ailelerin de gittikçe değiştiğini okuyucuya yansıtır:

> Ne yazık ki İstanbul'da bu çeşit 'asari nefise' gittikçe azalmaktadır. Bir zamanlar Avrupa'nın en zengin müzeleri ile rekabet eden çarşı içi tamamiyle boşalmıştır. Burada, beş on yıldan beri yabancılara, seyyahlara satılmakta olan şeylerin gerçekte hiçbir değeri yoktur. Çoğu taklittir. Hatta bazıları basbayağı Avrupa manifaktürüdür. Değerli ve estetik eşya; efendim, bu bulunsa bulunsa şimdi ancak birkaç eski ailede bulunabilir. Eski aile… (s.32)

Osmanlı Devleti'nde rüşvet, özellikle Kanuni Sultan Süleyman zamanında, devletin her alanına hâkim olur. Devlet çöküş dönemine girerken, rüşvetçiliğin doruk noktasına ulaştığı ve hatta yabancı devletlerin yararına çalışan devlet adamlarının da zuhur ettiği görülür.[26] Yakup Kadri bu olayı, alınan komisyonlar üzerinden şu şekilde anlatır:

> (…) şu maliye nazırının filan istikraz işinden ne kadar komisyon aldığını, bu Nafıa nazırının filan imtiyaz meselesinden ne kadar para çaldığını(…) hesap ile gecesini gündüzüne katacağı ve bunun hasediyle bir kor gibi için için yanıp tutuşacağı yerde(…) (s.34)

Örnekler üzerinden, devletin ekonomik çöküşünü anlatan yazar, nazırları örnek göstererek, gelinen vahim tabloyu, daha etkili bir şekilde, ele almak ister.

Siyasî Olaylar

Hüküm Gecesi, dönemin siyasetini oldukça etkili bir şekilde yansıtmıştır. Yakup Kadri, adeta bir tarihçi titizliği ile romanını kaleme almıştır. Bu bağlamda, zaman zaman, tarihî gerçeklikleri yansıtabilmek için, kurguyu geri plana attığı görülmüştür. Romana yansıyan başlıca 3 siyasî olay vardır: Sopalı Seçim, Bâb-ı Âli Baskını ve azınlık sorunu.

Sopalı Seçim

Tarihe "Sopalı Seçimler" olarak geçen 1912 genel seçimi sonucunda, İttihat ve Terakki, muhalefete karşı büyük bir zafer kazanır. Fırkayı mecliste, 160'a yakın mebus temsil ederken, yapılan seçim sonucunda bu sayı, 280'e yaklaşır. Seçimin kazanılması için, iktidarın avantajları kullanılır ve devlet kademelerinde belirli değişiklikler yapılır. Gayr-ı Müslimlerden, çeşitli imtiyazlar vaat edilerek, oy toplanır.[27] Ayrıca, devrin şeyhülislamı da İttihat ve Terakki'yi fiilen destekler. Bu da fırkanın geldiği durumu göstermesi bakımından oldukça mühimdir. İkdam gazetesinde "Şeyhülislam da Propagandacı" başlığıyla çıkan haber bu duruma kanıt niteliği taşır:

26 bk. Mumcu, A. (1969). *Osmanlı Devleti'nde Rüşvet*. Ankara: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları.

27 Olgun, K. (2014). 1912 'Sopalı' Meclis-i Mebusan Seçimlerinde Ermeniler. *Yeni Türkiye*, 60, 1-13.

> (…) Reval mülakatında, taksimi kararlaştırılmış olan, vatan-ı azizimizi ve dolayısıyla bütün âlem-i İslam'ı, duçar olduğu girdab-ı felaketten halas eden İttihat ve Terakki cemiyet-i muhteremesi namına, her belde-i İslamiye'de ve bilhassa kendi memleketimizde, kıyamete kadar payidar olacak abideler inşası bütün Müslümanların üzerine bir vazife-i mukaddese ve mübeccele olduğu halde (…)[28]

Yakup Kadri Karaosmanoğlu da 1912 genel seçimini eleştirir. Yazar, İttihat ve Terakki'nin yapmış olduğu etik dışı hareketleri, Ahmed Kerim aracılığıyla dillendirir. Aşağıdaki satırlar, 1912 seçimine, neden "Sopalı Seçimler" denildiğini açıklar mahiyettedir:

> Gelecek Meclise bir tek muhalif sokmamağa kararlı olan İttihat ve Terakki, oyları, kâh bekçilerin sopası, kâh jandarmanın tüfek dipçikleriyle hep kendi adamlarına toplatıyordu. Bir yandan İttihat ve Terakki, muhalefetin ne kadar faal başları varsa, bunların her birini bir vasıta ile işlemez hale getirmenin yolunu bulmuştu. (s.129)

Yazarın konuyu ele alışı, belgeler ile paralellik arz eder. Bu da Karaosmanoğlu'nun olayları, belgelere dayalı bir şekilde ele aldığını gösterir.

Bâb-ı Âli Baskını

16 Temmuz 1912'de kurulan Gazi Ahmed Muhtar Paşa başkanlığındaki hükumet, "Büyük Kabine" olarak adlandırılır. Böylece İttihat ve Terakki, yönetimdeki gücünü kaybeder. Yönetime tekrardan egemen olmak isteyen İttihat ve Terakki, Balkan Savaşları'nı, fırkanın çıkarı doğrultusunda kullanmaya çalışır. Talat Paşa, Edirne'ye giderek, ordunun içinde ikilik oluşturmayı ve İttihat ve Terakki'ye güvenin artmasını sağlamayı hedefler. I. Balkan Harbi'ndeki vahim tablo sonucunda, İttihat ve Terakki, beklediği fırsatı elde eder. Edirne konusunda, dönemin hükumeti olan Kâmil Paşa kabinesi, Avrupa devletlerine verecekleri cevabî notayı hazırlamadan, İttihat ve Terakki, "Kâmil Paşa kabinesi, Edirne'yi Bulgarlara terk etti" diyerek, propaganda faaliyetlerine başlar. Böylece, halkta bir galeyanın oluşmasını sağlayarak, yapacakları darbeye, "millî" hüviyetini kazandırmayı hedeflerler.

Kâmil Paşa ve kabinesi, verilecek cevabî nota için toplandığı, 23 Ocak 1913 tarihinde, Enver Paşa ve yanında bulunan Yakup Cemil, Mustafa Necib ve Ömer Naci gibi İttihat ve Terakki'nin ileri gelen kişileri, Bâb-ı Âli'yi basar. Enver Paşa ve yanındakiler, dış sofaya vardıklarında, Sadaret Yaveri Nafiz Bey, dış sofaya koşar fakat baskıncıların ateşiyle, öldürülür. Harbiye nazırının yaveri olan Kıbrıslızade Tevfik Bey de aynı şekilde vurulur. Ardından, toplantı salonunun kapısında bekleyen, komiser Celal Bey de öldürülür. Dönemin Harbiye Nazırı Nazım Paşa, İttihatçılara doğru bağırmaya başlar. Lakin Yakup Cemil tarafından, şakağından vurularak, öldürülür.

28 Şeyhülislam da Propagandacı. (16 Eylül 1912). *İkdam*, s.2.

Enver Paşa ile beraber Talat Paşa da toplantı odasına girerek, Kâmil Paşa'yı istifaya zorlarlar. Yeni kabineyi, Mahmud Şevket Paşa kurar. Böylece, İttihat ve Terakki fırkası, amacına ulaşır ve I. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar, tek başına iktidarın sahibi olur.[29]

Bâb-ı Âli Baskını, romana, Ahmed Kerim ve Muhtar Halid Kütüphanesi'nin müdürü arasında geçen konuşma ile okuyucuya yansıtılır. Yazarın temas ettiği ana mesele, İttihat ve Terakki'nin öldürdüğü kişilerdir. Bu şahıslar, devletin önemli mevkilerinde yer alan devlet adamlarıdır:

> 'Siz asıl cümbüşü demin görmeliydiniz' dedi ve ekledi:
>
> Bu bir şey mi; demin tabancalar konuşuyordu. Dan, dan, dan ! .. Nazım Paşa sizlere ömür, yaveri Tevfik sizlere ömür. Necip Bey sizlere ömür. Daha öbürlerine ne oldu bilmiyorum. Şimdilik dışarı sızan adlar bunlardır.(s.199)

Yakup Kadri böylece, İttihat ve Terakki'nin geçmişten gelen komitacılık vasfını, halen sürdürdüğünü anlatmaya çalışır.

Azınlık Sorunu

1789 Fransız İhtilali ile patlak veren milliyetçilik akımı, çok uluslu devletlerde, azınlık durumundaki milletlerin, önemli bir sorun haline dönüşmesine sebep olmuştur. Çok uluslu devletler bu durumdan oldukça fazla etkilenmiştir. İmparatorluk hüviyeti taşımasından dolayı, Osmanlı da zikredilen sorundan nasibini almıştır. Devlet-i Aliyye'nin içerisinde, çok farklı milletten insanlar yaşamaktadır: Arap, Türk, Rum, Çerkez, Sırp… Bu kadar farklı milletten insanın bir arada yaşaması, bir süre, Osmanlı Devleti için sorun teşkil etmese de imparatorlukların tasfiyesi sürecinde; İngiltere, Fransa ve Rusya gibi Avrupa devletlerinin de etkisiyle, Osmanlı için bir sorun haline gelmiştir.

Umumiyetle 19.yüzyılda Osmanlı Devleti azınlık sorunları ile boğuşmaya başlar. Bağımsızlık için isyan eden ilk millet Sırplar olur. Rusya ile yapılan Bükreş Antlaşması sonucunda, Sırplara özerklik tanınır. Bu olayı, Yunanistan'ın bağımsızlığı izler. Amaç, imparatorlukları parçalayıp, ulus devletlerin inşasını sağlamaktır. Osmanlı İmparatorluğu bu sorun ile baş edebilmek için; Tanzimat Fermanı, Islahat Fermanı ve Meşrutiyet'in ilanı gibi düzenlemeler yapmış olsa da başarılı olamaz.

Hüküm Gecesi'nde bu husus, Ahmed Kerim ve Despina arasında geçen konuşma ile yer yer ağız taklidine de başvurularak, şu şekilde yansıtılır:

> Haydi oradan! Bizim Yunanistan'da böyle şey olsaydı, dünyanın altı üstüne gelirdi.
>
> Ne diyorsun Despina! Sen Yunanlı mısın? Sen Osmanlı değil misin?

29 Küçük, C. (1991). Bâb-ı Âli Baskını. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt.4, sayfa. 389-390). Ankara: TDV Yayınları.

> Allah göstermesin! Neden Osmanlı olacağım!
>
> Senin nüfus kâğıdın yok mu?
>
> Var ama ona ne bakıyorsun? Benim gibi daha birçok Yunanlıların da hamidiye kâğıdı var. Ondan ne çıkar. Biz kilisede gideriz. Siz camide gidersiniz. Bizim dilimiz urumcadır. Sizin diliniz Türkçedir.
>
> Fakat sen burada doğdun, burada büyüdün. Anan baban da mutlaka burada büyümüşlerdir.
>
> Doğru doğru ama, burası neresi? Sen onu söyle bakalım? Sen istorya okumadın mı, vire? Burası eskiden bizim memleketimizdi. Siz geldiniz; onu bizim elimizden aldınız. Nasıl ki Atina'yı, Patras'ı ve bütün Yunanistan'ı almış idiniz; sonradan biz oraları geriye aldık. Şimdi de burasını alacağız. Öyle gülmesene! (s.87)

Yazar, Osmanlı Devleti'ne mensup iki farklı milletten insanı konuşturarak, azınlık sorununun geldiği noktayı, başarılı bir şekilde ele alır. Bu da Osmanlıcılık fikrinin, nihayete erdiğine bir delildir.

Fırkalar

II. Meşrutiyet'ten sonra başlayan partileşme hareketleri, hızla yayılır ve karşımıza iki büyük güç çıkar: İttihat ve Terakki ile Hürriyet ve İtilaf. Yakup Kadri Karaosmanoğlu da bu iki parti üzerinde yoğun bir şekilde durur. Yazarın temas ettiği bir diğer grup ise Halaskâr Zabitan'dır. Karaosmanoğlu, bu grup vasıtasıyla siyasetteki kutuplaşmanın, ordu içerisine nasıl yansıdığını gösterir.

İttihat ve Terakki

İttihat ve Terakki cemiyeti, tıbbiyeli beş öğrenci tarafından kurulur: İbrahim Temo, Abdullah Cevdet, Mehmed Reşid Bey, İshak Sükûti ve Hüseyinzade Âli.[30] 1876 yılında ilan edilen meşrutiyette, Jön Türklerin (Namık Kemal, Ziya Paşa, Ali Suavi vb.) önemli bir yeri vardır. İttihat ve Terakki'nin bu oluşumu örnek aldığı söylenebilir. İttihat ve Terakki'yi kuran beş tıbbiyeli, devletin artık böyle yönetilemeyeceğini söyler ve II. Abdülhamid'e karşı, isyan bayrağını yükseltir. Amaçları, meşrutiyetin tekrardan yürürlüğe girmesini sağlamaktır. Hızla yayılan örgüt, kısa zamanda birçok üyeye ulaşır. Bu, İttihat ve Terakki'nin birinci oluşum evresidir. Bu evre, örgüt yöneticilerinin yurtdışına çıkması ile son bulur. Ardından, "ikinci evre" veya "ikinci nesil" olarak adlandırabileceğimiz dönem gelir. Enver Paşa, Talat Paşa, Cemal Paşa, Kâzım Paşa gibi kişiler ikinci evrenin içerisinde yer alır.

30 Temo, İ. (2013) *İttihat ve Terakki Anılarım Atatürk›ü N'için Severim?* İstanbul: Alfa Yayınları. Örgütün nizamnamesini de ihtiva etmesi bakımından bak: Karabekir, K. (2011). *İttihat ve Terakki Cemiyeti*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bu evre öncelikle Balkanlar'da, Üçüncü Ordu'nun içerisinde yaygınlaşır. Enver Paşa'nın burada, cemiyetin yaygınlaşması adına önemli görevler üstlendiği bilinmektedir.[31] Cemiyet, İstanbul'da da gücünü hissettirmek ister ve belirli kişiler vasıtasıyla, İstanbul ile Balkanlar arasındaki bağ kurulur. İletişim, umumiyetle, şifreli mektuplar ile yapılır.[32]

Çalışmalar sonucunda, meşrutiyetin tekrardan yürürlüğe girmesi sağlanır ve 31 Mart Vakası'na mukabil, iktidar, İttihat ve Terakki'nin egemenliğinde oluşur. Bir süre sonra İttihat ve Terakki'ye muhalif olan fırkalar birleşir ve "Hürriyet ve İtilaf Fırkası" adı ile meclise girer. Ülkenin yönetiminde İttihatçılar egemen olduğu için muhalefet durumdan pek memnun değildir. Ayrıca, umutlu oldukları da söylenemez.

Yakup Kadri, İttihat ve Terakki'yi, Ahmed Kerim üzerinden eleştirir. Romanın ana karakteri olan Ahmed Kerim, Nida-yı Hakikat gazetesinin başyazarıdır ve basına getirilen sansüre rağmen, kendi imzasıyla yazı yazmaktadır. İttihat ve Terakki'ye düşman olmasının sebebi, fırkanın, hürriyet ve basın özgürlüğü gibi vaatlerde bulunmasına rağmen, II. Abdülhamid dönemini mumla aratmış olmasıdır. Lakin Ahmed Kerim, muhalefette de bir ışık göremememektedir:

> Kendi safında olanların günün birinde iktidar mevkiine geçebileceklerine hiç inanamıyordu. İnsana ikbal, saadet ve servet sağlayan kuvvetlerin hepsi de öbür tarafta idi. Ve hep öbür tarafta kalacaktı. Çünkü İttihat ve Terakki, bütün o kaba ve vahşî sertliğine karşı memlekette tek kudreti temsil ediyordu. Muhalefet ise olumsuz ve inkârcı anlayışların hastalıklı bir görünüşünden ibaretti (s.23) .

İttihat ve Terakki, fırka olmadan önce, çeşitli cinayetler işlemiştir. Bunların en bilineni 3.Ordu'yu teftiş için II. Abdülhamid tarafından gönderilen Arnavut Şemsi Paşa'nın öldürülmesidir. II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinden sonra, İttihatçılar hükumete egemen olunca, bu tarz komitacı faaliyetlerin devam ettiği söylenmektedir. Bu olaylar arasında en çok bilineni Ahmet Samim'in öldürülmesidir. Lakin fırka, bu iddiaları kabul etmemektedir. Bu durum romana şu şekilde yansımıştır:

> Zaten, İttihat ve Terakki teşkilatında en çok sevimsiz, kaba ve utanç verici bulduğu şey bu demagogca militanlıktan, bu cinayet romanlarının kişilerine mahsus tavırlardan, hareketlerden, bu dört tarafı çamurlu fesat ve iftira sisteminden, bu kokuşuk 'suizan' ve 'suikast' havasından başka ne idi? (s.39)

Yakup Kadri, kendi fikirlerinden ve gördüklerinden hareketle bir İttihatçı görüntüsü çıkarır. Bu profile bakıldığında, bıyıklı ve uzun saçlı; sert ve kibirli bir görünüşe sahip olan insan ile karşılaşılır. (Uzun saç hariç) Enver, Cemal ve Talat Paşa gibi önemli İttihatçılara bakarak

31 Enver Paşa. (2015). *Enver Paşa'nın Anıları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

32 Tunaya, T. Z. (1989). *Türkiye'de Siyasal Partiler II1*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

bu kanaatlerin doğru olduğunu anlamamız mümkündür. Romana bu durum şöyle akseder:

> Gerçi bu adamın bir İttihatçı olduğuna şüphe yoktu. Çünkü Ahmet Kerim'e göre, İttihatçı kendine mahsus bir tip sahibidir. Düşük ve yumuşak bıyıklar, tuhaf bir ışıkla parlayan iki göz, hafif bir semizlik, uzunca saçlar… Bundan başka İttihatçının, bir de tavırları, duruşu, bakışı, gülüşü vardır ki bunu kimse taklit edemez. Bu tavırlarda sertlikle babayanilik, bu duruşta laubalilikle kibirlilik, bu bakışlarda ihtiras ile feragat, bu gülüşlerde ince alay ile kaba külhanilik birbirine karışmıştır. (s.92)

II. Abdülhamid'in istibdat yönetiminden kurtulup, meşrutiyetin tekrardan ilan edilmesine sevinen halk, bu olaylardan dolayı, İttihat ve Terakki'ye büyük bir güven duymaktadır. Bu durum bazen gönül bağı ile bazen de makam ve mevki vaat ederek gerçekleşmektedir. Bu durum romana şöyle yansımıştır:

> Memleketin gençliği ise gereği gibi İttihat ve Terakki yanında idi. Hatta Samim'in öldürülmesi üzerine bir parça muhalefete geçer gibi olanlar bile, son zamanlarda, türlü türlü vasıtalarla yutulmuş veya kandırılmıştı. (s.124)

İttihat ve Terakki, zaman ilerledikçe eski gücünü kaybetmeye başlar ve adeta bir bataklıktaymış gibi, çabaladıkça, çamura gömülür. Bu durum romanda şöyle ele alınır:

> Bu muhakeme, Türkiye'nin göğsünde birdenbire patlayan bir ur gibiydi. Bundan fışkıran irinlerin, kanların kirletmediği, lekelemediği İttihatçı kalmıyordu. Komitenin, bu bir çeşit kokması gibi bir şey oldu. İttihatçılar çabaladıkça batıyorlardı. (s.125)

Romanın ilerleyen sayfalarında da İttihatçıları anlatan önemli satırlar vardır. Sayfa 269'da İttihat ve Terakki'nin bir bakıma özeti verilirken, sayfa 163'te II. Abdülhamid ile İttihat ve Terakki mukayese edilerek, II. Abdülhamid döneminin daha iyi olduğu vurgulanır.

Hürriyet ve İtilaf Fırkası

İttihat ve Terakki'ye karşı olanlar, gün geçtikçe artar. Parti içerisinden de istifaların artması, yeni bir siyasî grubun oluşmasını tetikler. Fırkadan istifa edenler, "İttihat ve Terakki masondur ve Siyonizm'e alet olmaktadır" gibi ithamlarda bulunur. Ayrıca devletin çeşitli kademelerine, kendi üyelerini tayin ettikleri ve kutuplaştırmayı ortaya çıkardıkları için de eleştirilir. Muhalefetin artmasındaki bir diğer sebep ise azınlıkların ayrılıkçı bir politika gütmeleridir. Böyle karmaşık bir ortamda, bazı gazetecilerin de öldürülmesi, kovayı taşıran son damla olur. Mamafih, her geçen gün sertleşen İttihat ve Terakki'ye karşı, muhalefet grupları, birleşmeye karar verirler. 21 Kasım 1911 tarihinde, İstanbul'un Şehzadebaşı'nda kurulan bu fırka, "Hürriyet ve İtilaf Fırkası" olarak tarihe geçer. Fırka esas olarak, Osmanlı Demokrat Fırkası, Ahali Fırkası, Mutedil Hürriyetperverane fırkası gibi partilerin birleşiminden teşekkül eder. Hürriyet ve İtilaf, büyük bir ilgiyle karşılanır. 100'e yakın şubenin açıldığı bilinmektedir. İttihat ve Terakki'ye karşı, matbuatta da gayet sert bir mücadele içerisine girer. Hürriyet ve İtilaf

Fırkası, İttihat ve Terakki'ye karşı kuvvetli bir rakip olmayı başarabilmiş yegâne oluşumdur. Bu sayede, parlamenter sistem de gerektiği şekilde çalışmaya başlar.[33]

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İttihat ve Terakki'den sonra, romanda en çok Hürriyet ve İtilaf Fırkası'ndan bahseder. Bunun nedeni hem çatışma unsuru yaratmak hem de fırkalar arasındaki farkları göstererek, okuyucunun konu hakkında bilgi sahibi olmasını sağlamaktır. Hürriyet ve İtilaf fırkası, umumiyetle Hasip Bey üzerinden yansıtılır. Hasip Bey, fırkanın aktif politikacı tipi olarak romanda yer alır. Ayrıca, Hasip Bey aracılığıyla, sığ ve yabancılaşmış aydın tipi de eleştirilir.[34] Karaosmanoğlu, Hürriyet ve İtilaf kurulurken var olan karışık durumu şu şekilde anlatır:

> Memlekette muhalefet yavaş yavaş yine başkaldırıyordu ve bu sefer, bütün muhalif akımların kaynağı Meclisi Mebusan'dı. O ana kadar, her biri kendi başına hareket etmekte olan muhalif mebuslar, artık belli bir parti halinde birleşmek lüzumunu duymuşlar, hatta bu yolda, Ayan Meclisi'nde de kendi fikirlerini destekleyen bazı yüksek şahsiyetlerle temasa geçmişlerdi. Türkiye'de Meşrutiyet hayatı başladığı günden beri, herhangi bir partiye girmeyi kibirine yediremeyen Lütfi Fikri Bey bile, muhteşem bencilliğinden vazgeçip, bu yeni kuruluşa girmek meylini göstermiş, Filozof Rıza Tevfik çeşidinden bir dahi(!) böyle bir partide, bir nefer gibi çalışacağım vadetmiş ve dik kafalı Gümülcineli İsmail, bir kuzu kadar yumuşak başlı olmuştu. Lakin, bütün bu iyi niyet alametlerine rağmen, parti yine bir türlü kurulamıyor, buna ne bir ad ne de bir şekil bulunabiliyordu (s.99).

Kurulan fırkanın yegâne amacı, İttihat ve Terakki hükumetini devirmektir. Çünkü özgürlük vaadi ile gelen İttihatçılar, II. Abdülhamid dönemini mumla aratmaktadır. Hürriyet ve İtilaf'ı bir arada tutan da İttihat ve Terakki düşmanlığıdır. Romanda yer alan Ömer Bey, bu hususu sürekli belirtmektedir. II. Abdülhamid'e karşı yapılan faaliyetler, şimdi de İttihat ve Terakki'ye karşı yapılmaktadır:

> Her şeyden önce İttihat ve Terakki zindanının yıkılması ve hür düşünceye yol açılması lazımdı ve o, İtilaf ve Hürriyet'le ancak bu noktada birleşmişti. Bunun dışında, Fırkanın program diye ortaya attığı siyasi görüşlerin hiçbirini benimsemiş değildi; bunları ha olmuş ha olmamış addetmekte idi. (s.111)

Hürriyet ve İtilaf, karşımıza adeta bir hürriyet bekçisi olarak çıkmaktadır. Amaçları, İttihat ve Terakki'nin istibdat yönetiminden, halkı kurtarmaktır.

Halaskâr Zabitan Grubu

Halaskâr Zabitan Grubu'nun ortaya çıkmasının ilk sebebi, İttihat ve Terakki'dir. Partinin askeri yapıya yaptığı, terfilerde İttihatçılara yakın olanların kayırılması ve buna bağlı olarak

33 Birinci, A. (1998). Hürriyet ve İtilâf Fırkası. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt.18, sayfa. 507-511). Ankara: TDV Yayınları. ; Tunaya, T. Z. (1988). *Türkiye'de Siyasal Partiler 1*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

34 Yalçın, A. (2017). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Devri Türk Romanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

siyasetin orduya karışması gibi, müdahaleler, bir grup subay tarafından doğru karşılanmamıştır. Ordu o kadar siyasileşmiştir ki İttihatçı ve İtilafçı subayların taktıkları kalpaklar bile birbirinden farklı bir hal almıştır. Yapılacak anayasa değişikliğinin de fırka için ortaya çıktığı anlaşılınca, muhalif subaylar, Mayıs-Haziran 1912'de teşkilatlanmaya başlamıştır.[35]

Grup, Erkan-ı Harp binbaşısı Gelibolulu Kemal başkanlığında ve rütbesi orta olan subaylar tarafından kurulmuştur. Grubun amacı, askeri siyasetten uzak tutmak; siyaseti siyasetçilere bırakmaktır. Bu amacını gerçekleştirebilmek için çeşitli faaliyetlerde bulunmuşlardır.[36] Bu durumun romana yansıması ise dağıtılan bildiriler üzerinden, şöyle olmuştur:

> Günün birinde İstanbul halkına, el altından bir beyanname dağıtıldı. Bu beyanname, adı şimdiye kadar hiç işitilmemiş yeni bir topluluk, bir 'Halaskar Zabitan Grubu' tarafından yayınlanıyordu. Bu 'beyanname' durumun o zamana kadar bilinmez ve karanlık kalan bütün noktalarını aydınlatmış oldu. Artık birtakım söylentiler çıkarmaya hacet kalmamıştı. Artık gerçek bütün çıplaklığıyla ortaya atılmıştı (s.138-139).

Halka dağıtılan beyanname, İttihatçıların kirli işlerini ortaya çıkarır ve halktaki imajlarını sarsıntıya uğratır.

Sosyal-Kültürel Arka Plan

Hüküm Gecesi'nde insanın psikolojisi önemli bir yer tutar. Ahmed Kerim'in başına gelenler ve Sinop'a sürülmesi bu bakımdan oldukça mühimdir. Devletin sonunun geldiği, İttihatçıların yönetimi bırakması gerektiği; neslin pasif kaldığı gibi düşünceler, bu algının ne kadar yayıldığını gösterir. Romanda işlenen en önemli durumların başında sansür gelir. Abdülhamid döneminde eleştirilen sansür uygulaması, İttihat ve Terakki döneminde, ağırlaşarak devam eder.

Sansür

Osmanlı dönemindeki aydınlar özellikle Fransa'dan etkilenmişlerdir. Namık Kemal, Şinasi gibi ediplere baktığımız zaman bu gerçeği görebiliriz. Ayrıca dönemin devlet adamları da Fransız dili ve kültürünün etkisi altındadır. Fransa'nın örnek alınmasındaki baş neden ise J.J Rousseau gibi romantik-milliyetçi yazar ve düşünürler ile buna bağlı cereyan eden Fransız İhtilali'dir.

Özellikle Namık Kemal'in eserleri, döneminde, yasaklı yayınların başında gelmektedir. Çünkü hem milliyetçiliğe yönelik hem de meşrutiyete yönelik eserler kaleme almaktadır. Örneğin yazdığı Celaleddin Harzemşah tiyatrosunda Namık Kemal, Türk dünyasına açılmış

35 Tunaya, T. Z. (1988). *Türkiye'de Siyasal Partiler 1*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

36 Olgun, K. (1999). Asker-Siyaset İlişkilerinde Bir Dönüm Noktası Halaskar Zabitan Grubu ve Faaliyetleri. *İlmi Araştırmalar*, 7, 157-175.

ve buna yönelik fikirlerini metne nakşetmiştir. Yazmaya başlayıp, tamamlayamadığı Osmanlı Tarihi döneminde basılamamıştır.[37] Yasaklama sadece romanlara veya edebî eserlere yapılmamaktadır. Dönemde çıkan bazı gazeteler, muhalif oluşu ile tanınmış ve mimli kategoriye girmiştir. Meşveret ve Mizan bu tarz gazetelere örnek teşkil etmektedir. Yasaklamaların ne kadar etkili olduğu şüphelidir. Yazılan romanlardan ve anılardan anlıyoruz ki bu metinlere bir şekilde ulaşılmaktadır.[38]

Yasaklamaların yapılma nedeni ise devleti ayakta tutabilmektir. Lakin bu mümkün olmaz ve milliyetçilik akımından Osmanlı da kendisine düşen payı fazlasıyla alır. Bu olaylardan şikâyetle başa gelen İttihat ve Terakki yönetimi, yasaklamalara, ağırlık vererek devam eder. Kendilerini eleştiren gazeteleri kapatırlar ama o havada bir gazete veya dergi kapanınca, hemen diğeri açılır. Bu durum romana şöyle yansır:

> Bu halin ağırlığını pekiyi sezen İttihatçılar ise, herhangi bir ilin kendi aleyhlerine silahlı ayaklanmasından ziyade, muhalefet basınının bu geçici kalkınışlarından ürküyordu. Bereket versin ki, Lütfi Fikri Bey'in kanunu oldukça yardımlarına yetişmişti. Bu kanuna göre en hafif bir yerme ve kötüleme işi bir gazetenin kapatılmasına yeter sebepti. Fakat buna karşılık, basın da, kendini savunmaya yarar birtakım hilelerle donanmış bulunuyordu. Mesela bir gazete kapandı mı, hemen ertesi gün yerine bir başka adla yine aynı gazete çıkıyor ve bu hazan herkesi güldüren bir çocuk oyunu halini alıyordu. Nitekim Tanin ve Tanzimat gazeteleri bir hafta içinde yedi çeşitli adla çıkmış ve sonunda hükümet bu tedbirdeki ciddiyetsizliği görüp gazete kapatmaktan vazgeçmişti. (s.117)

Dönem için basının ne kadar önemli olduğunu, Yakup Kadri açık bir şekilde dile getirir. Yukarıdaki alıntı bu bakımdan da mühimdir.

Dönemin Sosyal-Kültürel Algısı

10 Temmuz 1908 tarihinde ilan edilen II. Meşrutiyet'te İttihatçıların büyük bir payı vardır. Meşrutiyet, adeta bir bayram gibi kutlanır ve çeşitli etkinlikler yapılır. Bu etkinliklerde, kız-erkek ayrımı gözetmeksizin herkes eğlenir.[39]

Meşrutiyetin tekrar yürürlüğe konmasıyla beraber, bir gazete ve dergi patlaması yaşanır. Dönemde çıkmış olan gazete ve dergilerin sayısını tespit etmek bile oldukça güçtür. Çükü bir sayı çıkıp kapanan oldukça fazla dergi ve gazete vardır. İnsanlar hürriyeti, bu şekilde yorumlar ve iki kuruşu olan herkes, yayın faaliyetine girer. Bunun sonucu ise birçok gaze-

37 bk. Kuntay, M. C. (2010). *Namık Kemal*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

38 bk. Mehmed Rauf. (2008). *Edebi Hatıralar*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

39 Mehmet Akif'in kaleme aldığı "*Süleymaniye Kürsüsünde*" adlı şiir, bu durumu oldukça net bir şekilde dile getirmektedir.

te ve derginin ortaya çıkmasıdır. Ayrıca, yanlış haber de bu duruma bağlı olarak artmıştır.[40] Yakup Kadri Karaosmanoğlu da dönemin zevk anlayışı etrafında, birçok sosyal ve kültürel konuya temas eder.

Halkın eğlenceyi sevmesi ve şiirden ziyade kendisini etkileyen olaylara değer vermesi, romanın, dönemin sosyal yaşayışını yansıtan, önemli satır aralarına yer verdiğini gösterir. Yazarın insanlar hakkındaki fikriyatını aksettirmesi bakımından aşağıdaki satırlar mühimdir:

> Yatmaktayız dibinde Göksu'daki çınarın' derken iki elini yastık gibi yanağının altına koyup başını sahnenin ortasındaki masaya dayıyordu. İşte, başka bir ülkede, başka bir halk önünde ancak ıslıkla karşılanan bu gibi maskaralıklar İstanbul halkını coşturmak için yetiyor ve şiir okuma sanatı bir çeşit bayağı pantomima derecesine düşüyordu. (s.160)

Osmanlı Devleti sadece siyasî ve askerî olarak çökmekle kalmaz, toplumsal ve sosyal olarak da çöker. Rüşvet, adam kayırma gibi olaylar hızla artarken; fuhuş da hızla artmaktadır. Yakup Kadri, bu olayı da İttihatçılardan bilir ve romana şu şekilde yansıtır:

> Molla Bey, benim İttihatçılarda affedemeyeceğim en büyük suç memleketteki ahlak fesadına karşı gösterdikleri kayıtsızlıktır. Demin Beyoğlu'ndan geçerken kendi gözlerimle gördüm. Birtakım yüzü pudralı, dudakları boyalı Rum gençleri adeta kaldırım fahişeleri gibi bir yukarı bir aşağı dolaşıp müşteri arıyorlardı. (s.65)

Çöküş dönemindeki İstanbul, çoğu romanda eleştiri konusu olmuştur. Yoksulluk, göç, rüşvet vb. olaylar halkı ve şehri oldukça kötü bir şekle getirmiştir. Yakup Kadri bu durumu romana "Sodom" ve "Gomore" benzetmesi ile yansıtmıştır. Ayrıca, bu niteleme, Yakup Kadri'nin ileride yazacağı romanın da ismini oluşturmuştur: "İşte, Sodom burası, Gomore burası diyordu" (s.194)

Sonuç

Yakup Kadri'nin üçüncü romanı olan Hüküm Gecesi belgesel bir kitaptır. Tarihi olayları ve şahsiyetleri yazar, Ahmed Kerim üzerinden, realiteye uygun, objektif ve başarılı bir şekilde ele alır. Karaosmanoğlu, romanın ana karakteri olan Ahmet Kerim üzerinden günümüzde de özlenen gazeteci ve aydın profilini anlatmaya çalışır. Yazar, Ahmet Kerim'in gözüyle şu önemli yorumu okuyucuya aktarır: Bir milletin yüksek davaları, geçmişte sahip olduğu mevkileri kaybettiği için, muhalefet yapanlarla birlikte savunulamaz. Bununla birlikte, bazı düşüncelerin ateşli taraftarı olup, fikirlerin kökenlerini, tam olarak bilmeyen insanlarla da gelişme kat edilemez. Mamafih roman, dönemi etkileyen; Balkan Savaşları, İttihat ve Terak-

40 Yakup Kadri bu durumu, "fahişe" benzetmesi ile hicvetmiştir: "Hâlbuki fahişenin verdiği aşk ne derece samimi ise gazetecinin söylediği hakikat de o derece doğrudur." (s.22)

ki fırkası, 31 Mart Vakası gibi birçok tarihî-siyasî ve sosyal-kültürel olaya temas eder. Böylece, edebiyat ile tarih arasındaki ilişki de etkili bir şekilde ortaya konur.

KAYNAKÇA

Akı, N. (2001). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu insan- eser-fikir-üslup*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Arnavutluk.(13 Eylül 1912). *İkdam*, s.1.

Arnavutluk'un İstiklali. (1 Aralık 1912). *Sabah*. s.1

Avcıoğlu, D. (1969). *31 Mart'ta yabancı parmağı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Bir Ziya'-ı Elîm ü Fecî. (3 Cemazie'l-ahir 1328). *Sada-yı Millet*, s.1.

Birbudak, T. S. (2013). Osmanlı basınında Mahmud Şevket Paşa suikastı. *Bilig*, 65, 69-94.

Birecikli, İ. B. (2010). *Arnavutlar ve Arnavutluk sorunu 1908-1914*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Birinci, A. (1998). Hürriyet ve itilâf fırkası. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt.18, sayfa. 507-511).

Cinayet Tahkikatı.(8 Nisan 1909). *İkdam*, s.1.

Danişmend, İ. H. (1972). *İzahlı Osmanlı tarihi kronolojisi 4*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)

Djuvara, T. G. (2017). *Türk İmparatorluğunun paylaşılması hakkında yüz proje*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Dünkü Vak'a. (14 Nisan 1909). *Sabah*. s.1

Enver Paşa. (2015). *Enver Paşa'nın anıları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Georges, C. (1993). *Balkanların tarihi 14-20.Yüzyıl*. İstanbul: Milliyet Gazetesi Yayınları.

Güran, T. (2017). *Resmi istatistiklere göre Osmanlı toplum ve ekonomisi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Güzel, H.T. (2017). "Hasta Adam" Osmanlı Devleti karşısında başarılı bir İtalyan diplomasi örneği: Trablusgarp Savaşı. *VAKANÜVİS-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 1, 78-118.

Hayber, A. (2011). *Halide Edip Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin romanlarında nesil çatışması*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

İnal, İ.M.K. (1982). *Son sadrazamlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1789.

Karabekir, K. (2011). İttihat ve Terakki cemiyeti. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karaosmanoğlu, Y.K. (2016). Hüküm Gecesi. İstanbul: İletişim Yayınları

Kerimoğlu, H. T. (2015). II. Meşrutiyet döneminde İttihat ve Terakki muhalifi bir gazete: Sada-yı millet. Tarih İncelemeleri Dergisi, 16, 149-180.wğk

Keskin, F., & Keskin, Ö. (2015). İtalya'nın Habeşistan'ı işgalinin Akbaba dergisindeki yansımaları. Turkish Studies,2, 659-670.

Komisyon. (2013). Osmanlı belgelerinde Balkan Savaşları II. İstanbul: Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayınları.

Kuntay, M. C. (2010). Namık Kemal. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Küçük, C. (1991). Bâb-ı Âli baskını. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Cilt.4, sayfa. 389-390). Ankara: TDV Yayınları.

Mehmed Rauf. (2008). Edebi hatıralar. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Mumcu, A. (1969). Osmanlı Devleti'nde rüşvet. Ankara: Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları.

Olgun, K. (1999). Asker-siyaset ilişkilerinde bir dönüm noktası Halaskar zabitan grubu ve faaliyetleri. İlmi Araştırmalar, 7, 157-175.

Olgun, K. (2014). 1912 'Sopalı' Meclis-i Mebusan seçimlerinde Ermeniler. Yeni Türkiye, 60, 1-13.

Resmi Beyanname.(12 Haziran 1913). Sabah, s.1.

Şeyhülislam da Propagandacı.(16 Eylül 1912). İkdam, s.2.

Temo, İ. (2013) İttihat ve Terakki anılarım Atatürk›ü n'için severim?.İstanbul: Alfa Yayınları.

Tunaya, T. Z. (1988). Türkiye'de siyasal partiler 1. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Tunaya, T. Z. (1989). Türkiye'de siyasal partiler III. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Türkmen, Z. (2003). Mahmud Şevket Paşa. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Cilt.27, sayfa. 384-386). Ankara: TDV Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2019). Saray ve ötesi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yalçın, A. (2017). Siyasal ve sosyal değişmeler açısından Cumhuriyet devri Türk romanı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Yavuz, F. (2013). New York Times Gazetesi'nin gözüyle Balkan Savaşları. Tarih Okulu Dergisi, 16, 147-186.

Zeki Paşa. (2012). Zeki Paşa'nın Balkan hatıratı. İstanbul: Alfa Yayınları.

İsmail Güzelsoy'un *İyi Yolculuklar* Romanına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım

Ömer Aksan*

Öz: Tarihsel metinlerin nesnel bir biçimde üretilemeyeceğine dikkat çeken Yeni Tarihselcilik, bu metinlerin kurgusallık boyutunu gündeme getirmiştir. Bununla beraber edebiyat ile tarih arasındaki sınırların belirsizleştiğini ve tarihsel verilerin de bir roman gibi kurgulanıp yorumlanabilir olduğunu ön plana çıkarmıştır. 1980'lerde ortaya çıkan bu yöntem, geleneksel tarih anlayışının aksine metinlerin üretildiği sosyal, kültürel ve ekonomik koşulların yani bağlamın göz ardı edilmemesi gerektiğini ortaya koymuştur. Son dönemin üretken yazarlarından biri olup hakkında akademik düzeyde çok fazla çalışma yapılmamış olan İsmail Güzelsoy'un *İyi Yolculuklar* adlı romanı, tarihsel dönem ve şahsiyetlerin kurmaca bir düzlem içinde yorumlanması açısından Yeni Tarihselcilik perspektifinden değerlendirilebilir. Söz konusu romanda tarihsel verilerden faydalanan yazar, iç içe geçen ve anlatıcısı değişen hikâyelerle vakayı, tarihî dönem ve şahsiyetler etrafında kurgulamıştır. İki bölümden oluşan romanın Kronos Köprüsü adlı ilk bölümü, romanın başkişisi konumunda bulunan ve yıllar önce Türkiye'yi terk edip İsveç'e yerleşen Yılmaz'ın, Pellucid ve Mağlubi adlı iki yer altı teşkilatının mücadelesinin bir parçası olmasını konu edinir. Mağlubi adı verilen teşkilatın başına geçirilmek istenen Yılmaz'ın, iki teşkilat arasındaki mücadele ile ilgili her türlü detaydan haberdar edilmesi hedeflenir. Bu bakımdan romanın diğer kişileri tarafından Yılmaz'a çeşitli hikâyeler anlatılır. Söz konusu hikâyeler aracılığıyla kimi zaman Osmanlı'nın son dönem İstanbul'una kimi zaman ise Tanzimat yıllarına gidildiği görülür. Bu bakımdan iki teşkilat arasındaki mücadelenin temellerinin yüzyıl öncesine dayandığına dikkat çekilir. Yazar tarihsel kişilerden, geçmişte yaşanmış bazı tarihsel olaylardan ve mekânlardan seçme yaparak bunları, romanın kurgusu içinde yeniden üretir. Böylece tarihsel verilerin sanatçının tasarrufuna bağlı olarak kurmaca dünya içinde yeniden üretilip yorumlanabileceğinin bir örneğini sunar. Bu bağlamda Yeni Tarihselcilik yönteminin, bu yöntemin hareket noktalarından yola çıkarak İsmail Güzelsoy'un *İyi Yolculuklar* romanındaki yansımalarını bağlam, prolog, parçalanmışlık ve temel çatışmalar gibi başlıklar üzerinden ortaya koymak bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İsmail Güzelsoy, *İyi Yolculuklar,* Yeni Tarihselcilik, Tarihsellik, Metinsellik, Bağlam.

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Doktora Programı.
İletişim: omeraksann@gmail.com

Giriş

1980'li yıllarda ortaya çıkan inceleme yöntemlerinden biri olan, tarih ile edebiyat arasındaki yakın ilişkiye vurgu yapan ve tarihin kurgusal yönünü ön plana çıkaran Yeni Tarihselcilik, tarih ile edebiyat arasındaki sınırların belirsizliğine dikkat çeker. Eagleton, Postmodern çağa uygun olarak nitelediği Yeni Tarihselcilik anlayışını, "1980'lerde Yeni Tarihselcilik adıyla sahneye çıkan tam da bu öğretilerin toptan reddi ekseninde dönen bir tarihsel eleştiri tarzıydı." (2014, s. 232) şeklinde tanımlar. Sözünü ettiği ve Yeni Tarihselcilerin tamamen reddettiği bu öğretiler; "tarihsel hakikat, nedensellik, örüntü, amaç ve yön kavramları"dır (2014, s.232). Munslow, Yeni Tarihselcilik yönteminin tarih yazımı açısından temel iddialarını ve hareket noktalarını şöyle açıklar:

> Birincisi, kurgusal betimlemeler gibi gerçek tarihsel olaylara dair betimlemelerimiz de, olsa olsa temsiller ya da betimlenmiş olaylar olabilir, çünkü tarihçilerin birinci elden tarihsel bilgi edinebilmelerinin yolu yoktur. İkincisi, edebi bir biçim olarak tarih tek ve olumsal olay hakkındadır ve nedenselliğin gerçek doğası son tahlilde her zaman çözümsüz kalmak durumundadır. Üçüncüsü, tarihçiler olayların ve yorumlarının örtüştüğünü kabul etmelidir; kuşağımızın yazılı tarihi gelecek kuşaklar için birincil kaynak haline gelmekle kalmaz, tarihsel metnin kendisi de her çağın geniş toplumsal ve siyasi yapıları içinde metinlerarası bir biçimde var olur. Ve nihayet, yeni tarihselci düşünceye göre, delillerimiz ve onları yorumlarken ürettiğimiz yazılı söylem zamana ve yere özgüdür, keşfedilecek evrensel tarihsel hakikatler olmadığı gibi gözetilecek aşkın değerler de yoktur. (Munslow, 2000, s.55)

Tarihçilerin birinci elden tarihsel bilgileri elde etmelerinin bir yolu olmadığını belirten Munslow, nesnel bir tarih anlayışının olmadığına dikkat çeker. Eagleton da Yeni Tarihselcilik anlayışının "kesin tarihsel hakikat" karşısındaki şüpheciliğine vurgu yaparken bu bakış açısıyla tarihin bir nedensellik ilişkisi çerçevesinde düşünülemeyeceğini savunur:

> Daha çok Rönesans dönemi üzerinde yoğunlaşan yeni tarihselcilik, kesin tarihsel hakikat karşısındaki epistemolojik bir şüpheciliği, büyük anlatılardan duyulan kayda değer bir asabiyetin emrine veriyordu. Tarih belirli bir neden – sonuç örüntüsünden ziyade rastlantısal, olumsal bir güçler alanıydı; bu alan içinde nedenler ve sonuçlar verili kabul edilmek yerine, gözlemci tarafından kuruluyordu. Tarih, hiçbiri ille de diğerinden daha önemli olmayan dağınık bir anlatılar yumağıydı; geçmişe dair her türlü bilgi, şimdiki zamana ait çıkar ve arzularca çarpıtılmaktaydı. Tarihsel anayollarla küçük patikalar arasında artık belirgin bir ayrım, hatta ile kurmaca arasında katı bir karşıtlık söz konusu değildi. Tarihsel olaylara, "metinsel" fenomenler muamelesi yapılıyor, öte yandan edebi eserlere maddi olaylar gözüyle bakılıyordu. Tarihyazımı, anlatıcının kendi önyargıları ve kaygıları tarafından koşullanan bir anlatı biçimiydi, bu nedenle kendisi de bir tür retorik ya da kurguydu. (Eagleton, 2014, s.232)

Yukarıda ifade edilen bu yaklaşım, tarih yazarının inisiyatifi doğrultusunda çarpıtılıp yeniden üretilen ve kurmaca ile sınırlarının silindiği yeni bir tarih yaklaşımıdır. Bu durum

tarihin, bir özneden ve o öznenin müdahalesinden bağımsız olarak üretilemeyeceğini gösterir. Jenkins de bu konuda tarihin "ne"liği üzerine "tarih, uğraşılarından dolayı kendilerine tarihçi denen bir grup emekçi tarafından üretilir; bu, onların işidir. Tarihçiler işe giderken yanlarında belli tanımlanabilir şeyler bulundururlar. …tarihçinin kendi değerleri, görüşleri ve ideolojik bakış açıları gibi kişisel şeylerdir." (1997, s.33) ifadelerini kullanırken tarihin üretilebilir olma ve yazarından birtakım izler barındırabilme özelliğine dikkat çeker. Munslow "eğer metin halindeki orijinal delil, yazarın niyetini gösterme açısından güvenilir olamıyorsa, delillere dayalı ne kadar analiz yaparsak yapalım neyin dışarıda bırakıldığını bulamayız ya da delil iki defa yaratılırken kurgulanmış olan şeyi kurgulanmamış kılamayız." (2000, s. 217) sözleriyle tarihî belgelerin, esasında kurgulanmış veya üretilmiş metinler olma özelliğine atıfta bulunur. Böylece tarihin, hakikati veya gerçeği yansıttığı görüşü artık sorgulanmaya başlar. Oppermann ise tarihin yeniden ele alınıp yazılması üzerinde duran Yeni Tarihselcilik'in bazı soruları gündeme getirdiğini belirtir:

> Tarihe bir anlatı olarak bakan Yeni Tarihselcilik kuramı tarihin metinselliği üzerinde durur. Tarihsel bağlam ise, metinler aracılığıyla kurulan, yazılan ve yoruma açık bir kavram olarak irdelenir. O halde geçmişin yaratıcı bir biçimde yeniden yazılması anlamına ele alınan tarih kavramı, Yeni Tarihselci konumunda bazı soruları da gündeme getirmektedir. Tarih nedir? İşlevi doğası, anlatısı nelerdir? Tarih nasıl yazılır? Tarih nesnel olabilir mi? gibi sorular aslında geçmişin nasıl silinebileceği ve yorumlanabileceği temel sorularını da içermektedir. (2006, s.1)

Oppermann'a göre tarihsel verinin doğruluk ölçütünün, tarihsel bilgiyi ortaya koyan öznenin yaratımına bağlı olması, bilgi ve tarih arasındaki bağlantının kurulmasını sorunsal bir hâle getirir. Dolayısıyla geçmiş ile ilgili yalnızca tarihsel metinlerden bilgi edinilebilir. Bu yüzden geçmişin hakikati kesin olarak bilinemez ve bunun nesnel olarak yansıtılması da mümkün olmadığı için nesnel bir tarih anlayışından da söz edilemez (2006, s.7). M. Foucault'nun ifadesinden hareketle tarihin nesnelliğinin sorgulanmasının bir sebebi de tarih ve iktidar arasındaki ilişkidir. Bu söyleme göre tarih ve onun ürettiği tarihsel bilgi, iktidarın söylemidir:

> …tarih hâlâ yine şu iktidarın tasviri oluyor ki bu yalnızca iktidarın imgesi değil aynı zamanda onun yeniden canlanma yöntemidir. Tarih, iktidarın söylemidir; iktidarın boyun eğdirmek için kullandığı vecibelerin söylemidir; aynı zamanda görkemin söylemidir ki bu, iktidar bu yolla büyüler, korkutur, devinimsizleştirir. Kısaca, bağlayan ve devinimsizleştiren iktidar, düzenin kurucusu ve teminatıdır ve tarih tam olarak, düzeni sağlayan bu iki işlevin güçlendirileceği ve daha etkili kılınacağı söylemdir. (Foucault, 2000, s.80)

Düzenin kurucusu ve dayanağı olan iktidarın güçlenmesi yolunda, tarih ve onun ürettiği bilgi önemli bir vasıtadır. Dolayısıyla bu da tarihsel belgenin nesnelliğini körelten bir yorum öğesini beraberinde getirir ve bu, tarih yazarının ideolojisinin yorumu ya da iktida-

rın yorumu olabilir. "O sebepledir ki tarih ile hem devrin hâkim ideolojisi hem de yazarın o ideolojiye olan yakınlığı arasında sıkı bir münasebet vardır." (Yeşilyurt, 2008, s.1814). Bu da tarihsel bilgilerin kesin hakikati yansıttığı yönündeki geleneksel tarih anlayışının bakış açısını tartışma konusu yapar. Burada Edward Carr'dan söz etmek yerinde olur. Carr, bir profesörün "…tarih, tarihçilerin yaşantısıdır. Tarihçiden başkası onu yapamaz. Tarihi yapmanın tek yolu, onu yazmaktır." (2002, s.26) sözlerine karşı çıkmanın yanı sıra tarihin saf bir biçimde hakikatlerden oluşmadığına ve daima içinde bir yorum öğesi barındırdığına vurgu yapar:

> Bu keskin eleştiri, her ne kadar birtakım ciddî çekinceler taşıyabilirse de, ihmal edilmiş bazı gerçekleri açığa çıkarmaktadır. Bir kere, tarihin olguları bize hiçbir zaman "arı" olarak gelmezler, çünkü arı bir biçimde varolmazlar ve varolamazlar: Her zaman kayıt tutanın zihninden kırılarak yansırlar. Bundan şu sonuç çıkar ki, bir tarih eserini ele alınca, ilk ilgileneceğimiz, içindeki olgular değil, onu yazan tarihçi olmalıdır. (2002, s.26)

"Tarih yorum demektir." (2002, s.28) ifadelerini kullanan Carr'a göre tarihe ait olgular bize saf bir şekilde gelmez, bu yüzden olguları incelemeden önce tarihçinin kendisinin incelenmesi gerekir. Dolayısıyla, tarihin nesnelliği ve kesin hakikati yansıttığı görüşünü çürüten tarihsel metni kurmaca metinler olarak yeniden üretilebileceği anlayışıyla hareket eden Yeni Tarihselcilik, Montrose'un ifadesiyle "tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği"ne (aktaran Yeşilyurt, 2008, s.1814) dikkat çeken bir edebiyat eleştirisi olarak değerlendirilir.

"Yeni Tarihselcilik" teriminin ilk defa 1986'da Towards a Poetic of Culture adlı eseriyle Stephen Greenblatt tarafından kullanıldığını belirten Yeşilyurt bunun, edebiyat ile tarih arasında fark olmadığını savunan bir inceleme yöntemi olduğunu dile getirir (2008, s.1814). Oppermann yazınsal metinlere karşı uygulanan ayrıcalığı reddeden Yeni Tarihselcilik'i, hem yazınsal hem de tarihsel metinlerin eş değer tutulduğu ve etkileşimlerinin ortaya konmasını esas alan bir yaklaşım olarak tanıtır (2006, s.16). Burada tarih ve edebiyat, artık geleneksel dokunulmazlıklarını kaybetmiş ve aralarındaki sınırlar ortadan kalkmıştır (Uslu, 2011, s.35). Uslu, tarih ile edebiyatın ilişkisini Louis Montrose'un sözlerinden hareketle şöyle açıklar:

> Artık önemli olan tarihle metin arasındaki sonsuz ve karşılıklı ilişkiselliği kavramaya çalışmaktır. Louis Montrose, Yeni Tarihselcilik için bir slogan haline gelmiş ibaresiyle bu durumu "metnin tarihselliği ve tarihin metinselliği" şeklinde özetler. "Metnin tarihselliği" her metnin bir tarihselliği ve toplumsallığı yani maddi zeminle anlaşılabileceğini ifade eder. Ama bu tek başına yeterli değildir; aynı zamanda "tarihin metinselliği" de göz önünde bulundurulmalıdır. (2011, s. 35)

Tarihin artık yorumlanabilir olmasıyla beraber geleneksel tarih anlayışının neden sonuç ilişkisine ve belgelere dayanma anlayışı da sorgulanmaya başlar. Edebî eserlerin farklı bir bakış açısıyla incelenebileceğini ortaya atan Yeni Tarihselcilik, yeni bir tarih kavramının peşinden koşar ve tarihin edebiyat ya da kurmaca ile olan yakın ilişkisini ön plana çıkarır. Çelik'e göre bu bakış açısıyla birlikte tarih disiplini yeni bir anlam kazanır:

> …tarihin metinselliği /kurgulanabilir bir disiplin oluşu, onun sadece dil (lisan) içerisinde gerçekleşebileceği kabulü, kaydedilmiş gerçeklerin bile tarihçi tarafından yeniden yorumlanarak ortaya çıkartılması süreci, 'tarih' kavramının geleneksel anlamını temelden sarsmış ve tarihe yeni bir anlam kazandırmıştır. (Aktaran Ulutürk, 2018, s.41)

Tarihsel anlatıların veya süreçlerin yorumlanabilir olması Yeni Tarihselcilik kuramının en önemli ilkelerinden biridir (Kırbaş & Çelik, 2015, s.139). Bunların yanında Hayden White gibi anlatısal özelliği dolayısıyla tarih ile kurmacanın aynı sınıfta yer aldığını ve tarihin, özü bakımından yazınsal yapıntı olduğunu (Durğun, 2017, s.176) belirten araştırmacılar da vardır. Genel anlamda tarihsel metnin, bağlamından koparılamayacağını savunan Yeni Tarihselciler, metnin üretildiği sosyal, kültürel ve tarihî koşulların önemine, tarihî süreçlerin üretilebilir veya yorumlanabilir olmasına dikkat çeker. Buna göre tarih, nesnel bir biçimde yazılamaz ve üretilemez. Edebî metinler gibi tarihî metinler de yeniden üretilebilir ve kurgulanabilir bir özelliğe sahiptir. Ayrıca Munslow, "Yazılı tarih edebiyatla aynı şey olmadığı gibi, geçmişle de aynı şey değildir." (2000, s.16) sözleriyle de tarihin, geçmişin aynası olmadığını ifade eder. Genel hatları itibariyle "…Yeni Tarihselci proje, sanatı 'indirgemek'le veya estetik zevki gözden düşürmekle ilgili değildir; bunu yerine edebî eserleri şimdiye kadar yerleştirildiği dar sınırların dışında ama aynı zamanda bu sınırlar içinde şekillendiren yaratıcı gücü bulmakla ilgilidir." (Gallagher & Greenblatt, 2008, s.29). Bu bağlamda "metinsellik, metinler arası etkileşim, tarihsellik ve bağlamlama" olmak üzere dört kavram ön plana çıkar. (Oppermann, 2006, s.1).

İsmail Güzelsoy'un İyi Yolculuklar romanında anlatının, kimi zaman vaka zamanından sıyrılarak Osmanlı'nın son dönemine, kimi zaman ise Tanzimat yıllarına gidilerek tarihsel sıçramalar üzerine kurgulandığı görülür. Yazar, vakada müphem kalan hususları aydınlatmak için roman kişilerine anlattırdığı hikâyeler aracılığıyla 19 ve 20. yüzyıl Osmanlı Dönemi'nin sosyo-ekonomik ve kültürel şartlarını ve tarihsel şahsiyetleri roman metninin içinde yeniden kurgular. Bu bağlamda söz konusu eleştiri yönteminin başat ilkelerinden yola çıkarak "bağlam", "prolog", "parçalanmışlık", "temel çatışmalar" gibi başlıklar çerçevesinde İsmail Güzelsoy'un İyi Yolculuklar romanını, Yeni Tarihselci yöntem ışığında değerlendirmek bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

İsmail Güzelsoy ve *İyi Yolculuklar*

10 Haziran 1963 yılında Iğdır'da doğan İsmail Güzelsoy, son dönemin üretken yazarlarından biridir. Bir hikâye, on iki roman ve iki gezi türünde kitap yayımlayan Güzelsoy, hâlihazırda Bursa'da yaşamını sürdürmektedir (Aksan, 2019, s.4-5). 2007'de yayımlanan İyi Yolculuklar romanı, yazarın "Banknot Üçlemesi" adını verdiği serinin son romanıdır.

İki bölümden oluşan romanın ilk bölümü "Kronos Köprüsü", ikinci bölümü ise "Kronos Labirenti" adını taşır. Kronos Köprüsü adlı ilk bölüm, yıllar önce Türkiye'yi terk edip İsveç'e

yerleşen Yılmaz Kezir'in içine sürüklendiği macerayı konu edinir. Bedelli askerliğini yapmak üzere Türkiye'ye gelen Yılmaz, askerliğini tamamladıktan sonra İsveç'e geri dönmek üzereyken İstanbul'dan gelen bir mektupla Pellucidler ve Mağlubiler adında iki yer altı teşkilatının yüzyıllık mücadelesinin bir parçası olur. İlk bölümde farklı roman kişileri tarafından anlatılan, ancak tam metninin yer almadığı hikâyelere Kronos Labirenti adlı ikinci bölümde yer verilir.

Roman, kurgu bakımından bir çerçeve hikâyeden ve bunun içine yerleştirilmiş ara hikâyelerden oluşur. Bu hikâyeler, ilk bölümde anlatılan vakayı tamamlayan ve hakikatin peşinden giden romanın başkişisi Yılmaz'ı, hedefine götürecek olan unsur niteliğindedir. Yazar, Tanrı tarafından cezalandırıldıklarına inanan ve farklı bir canlı türü oldukları ileri sürülen, insanların enerjisini çalarak yüzyıllardır bir varlık haline gelmeye çalışan Pellucidler ile onlara engel olmaya çalışan Mağlubiler adlı teşkilatların mücadelesini tarihsel bir kurgu üzerine oturtur. Güzelsoy, Pellucid ve Mağlubi adlı yer altı teşkilatların yüzyıllara dayanan mücadelesini aktarırken tarihî verileri romanın kurgusunda yeniden ortaya koyar. İç içe geçmiş hikâyelerle romanda 19 ve 20. yüzyıl İstanbul'u, tarihsel bağlamı içerisinde yeniden kurulur. Tarihsel dönem ve tarihsel şahsiyetler etrafında şekillenen bu kurmaca dünyada hakikat ile kurmaca arasındaki çizgi belirsizleşir. Yazar bu şekilde tarihi, kurmaca düzlemin içine çekerek onun nesnelliğini tartışma konusu yapar. Çünkü "…yeni tarihselci eleştirmenler insan kavramını hiçbir zaman nesnel bulmaz. Yeni Tarihselcilere göre insan zihninden çıkan her şey kurmacalardan oluşur." (Erdemir, 2018, s. 301).

İyi Yolculuklar ve Yeni Tarihselcilik

Romanın vakasının temelini oluşturan Pellucid ve Mağlubi adlı iki yer altı teşkilatının mücadelesi yüzyıllar öncesine dayanır ve bu mücadelenin temelleri Tanzimat yıllarında atılır. Romanın başkişisi Yılmaz, bu mücadelenin bir öznesi olarak Mağlubilerin safına çekilmek istenir ve bu yolda "inisiyasyon" adını verdikleri kabul töreninden geçirilmek üzere çeşitli hikâyeler dinlemeye maruz bırakılır. Anlatılan hikâyelerde kimi zaman kendisini Osmanlı'nın son dönem İstanbul'unda casusların mücadelesi kimi zaman ise Tanzimat yıllarının karmaşık atmosferi içinde bulur. Yazar, altı farklı roman kişisine anlattırdığı ve romanın başkişisi Yılmaz'ın dinleyici konumunda olduğu bu hikâyelerde, tarihsel kişiler ve olaylar etrafında kurmaca bir dünya yaratır. İki yer altı teşkilatının yüzyıllardır süren ve romanın esas vakasının temelini oluşturan mücadelesini tarihî zemin üzerinde kurgusallaştıran yazar, üstkurmaca tekniğe uygun olarak bu metnin kurmaca olduğunu okura hissettirir. Ayrıca Tilbe'nin yeni ötesi küçürek romanlara özgü olduğunu belirttiği "…çok seslilik, çok katmanlılık ve çoğul bakış açısı…" (2010, s.133) bu romana çok sesli, çok katmanlı bir okuma imkânı verir.

Romanın başkişisi Yılmaz, eski kız arkadaşı ve Mağlubi teşkilatının üyelerinden biri olan Zeynep tarafından hazırlanan bir plan dâhilinde İstanbul'a yönlendirilir. Zeynep'in evine gitmesi hedeflenen Yılmaz, onun en son okuduğu kitabın arasında "Osmanlı'nın tedavül ettiği ve kaime denilen banknotlardan birini" bulur. Bulduğu banknot, Yılmaz'ı maceradan maceraya, yüzyıllar öncesine götürecek bir rehber niteliğindedir. Bu banknotun üzerindeki şifreli yazılardan yola çıkıp farklı kişilerle görüşen romanın başkişisi, Mağlubilerin inisiyasyon töreninden geçirilir. Bu inisiyasyon, Mağlubi teşkilatının başına getirilmek istenen Yılmaz'ın, Pellucidlerle olan mücadele konusunda bilgilendirilmesi için yapılır. Yılmaz her görüştüğü kişiden farklı bir hikâye dinler. Her bir hikâye hem Yılmaz'ı hem de okuru farklı bir tarihî geçmişe götürür. Her bir hikâye kendi içinde bir vakayı barındıran ve diğer vaka parçalarıyla da bağlantılı olan hikâyelerdir.

Resul'ün anlattığı hikâye Osmanlı'nın son dönem İstanbul'unun casus cennetine dönmesi ve bununla bağlantılı olarak gelişen olayları aktarır. Ayrıca bu hikâye, Resul'ün gençlik yılarına ait bir hikâyedir ve Resul bu hikâyede vaka kişilerinden biri olarak yer alır. O dönemde Resul'ün babasının bir nümizmat dükkânı vardır. Casus cennetine dönen Osmanlı'nın son dönem İstanbul'unda her casusun gözde bir nümizmat dükkânı olduğu görülür. Bu casuslar Konstantin hazinesinin peşindedirler. Hazinenin krokisinin bir kaimenin üzerine işaretlendiğini öğrendikleri için sürekli nümizmatlardan kaime satın alırlar. O dönem genç bir delikanlı olan Resul, bu casusların işaretli bir belgenin peşinde olup olmadıklarını öğrenmek için bir kaimeye rastgele bir paraf atar. O günden sonra casuslar ortalıktan kaybolur ve Japon Casus Selim, Resul'ün işaretlediği kaimeyi ve dolayısıyla Konstantin hazinesinin planı olduğunu zannettiği kaimeyi ele geçirir ve diğer bütün casuslar da Selim'in peşine düşer.

Bir diğer Nümizmat Habip'in anlattığı hikâye, Tanzimat yıllarında ilk kâğıt paraların yapıldığı döneme kadar gider. Bu hikâyede Yılmaz'ın elindeki kaime, Tanzimat yıllarında ilk banknotların ortaya çıkmasıyla ilişkilendirilir. Habip'in anlattığı hikâyeye göre Osmanlı'da ilk banknotları icat eden Withold ve Kemal isimli şahıslar, matbaada para basıp bu paraların üzerine saraya muhalif yazılar yazarak halka yaymayı düşünürler. Bu yazıları, icat ettikleri "Gölgeler Alfabesi" ile yazıp herkesin anlamayacağı şekilde tasarlarlar. Kemal, bu alfabeyi insanlara öğretmesi için Londra'da bulunan heykeltıraş Arif'i çağırır. Her bir hikâyede vaka, kişi, zaman ve mekânda değişiklik meydana gelse de hikâyelerin, çeşitli unsurlar aracılığıyla birbirlerine bağlandığı hatta birbirini tamamladığı görülür.

Orhan'ın anlattığı hikâye yine farklı vaka ve kişilerden oluşsa da Habip'in hikâyesiyle oldukça ilintilidir. Hikâyeye göre devrin sadrazamı Mustafa Reşit Paşa'nın Tanzimat Fermanı'nı ölümsüzleştirecek bir heykel yapma isteğinin yerine getirilmesi için heykeltıraş Arif, dayısı Çilingir'in davetiyle İstanbul'a çağırılır. Arif, Habip'in hikâyesinde de yer alan ve Gölgeler Alfabesini insanlara öğretmesi için Kemal tarafından İstanbul'a çağrılan kişidir. Bir yandan

kendisi için hazırlanan atölyede heykel yapımına devam ederken bir yandan da Withold ile Kemal'i ziyaret eder, para ve şifre taşıma görevini yerine getirir. Yazar, tarihî bir şahsiyet olarak dönemin sadrazamı Mustafa Reşit Paşa'nın etrafında söz konusu kişileri ve vakayı kurgulayarak tarihsel boşlukları doldurmak ister. Resul'ün hikâyesinde, üzerine rastgele paraf atılan bir kaimenin Konstantin hazinesinin yerini gösteren bir harita değeri görmesi, Orhan'ın hikâyesinde ise Sadrazam Mustafa Reşit Paşa gibi tarihî bir şahsiyetin ve tarihsel dönem olan Tanzimat Dönemi'nin kurguya dâhil edilmesi metnin tarihsel bağlamını güçlendirmeye yöneliktir.

"Tarih yazımının anlatıya dayalı gerçekleştiğinin fark edilmesi yanında kurgusal bir süreçle ilişkisinin ortaya çıkması da tarih yazım sürecinin yeniden düşünülmesini sağlamıştır" (Safran & Şimşek, 2011, s.212). Buna göre tarih de artık şüphe duyulan bir bilgi kaynağı ve metinsel özelliği dolayısıyla artık kurgulanabilir bir disiplin haline gelir. Metnin tarihselliğine vurgu yapılmasının yanında İyi Yolculuklar romanında kurgulanan bu tarihin, nesnellikten uzaklaştığı söylenebilir. Romanda kurmaca kişiler tarihsel dönem içerisinde, tarihsel kişiler ise kurmaca dünyanın içindeki vaka etrafında yeniden yaratılır. Resul'ün anlattığı hikâyeden örnek verilecek olursa yazar, tarihî gerçeklikle bağdaşmayan vaka, kişi ve bazı kitapları tarihsel zemin üzerine kurgular:

> Osmanlı'nın o dönemki istihbarat teşkilatı hakkında gerçekle örtüşmeyen bilgiler anlatıda yer alır. Aynı zamanda o dönemde hayali bir İngiliz istihbarat ajanı olan Sir Withold adlı karakter anlatıda yer alır. Yazar isteyen kişilerin onun hakkındaki bilgileri Herr Shoeder'in kitabında bulabileceklerini söyler. Yazar yeni tarihselci kurguya uygun bir anlayışla tarihte olmayan kişiler ve olmayan kitaplar hakkında bilgileri anlatıya taşır. (Can, 2019, s.125)

Casuslar kralı Withold'un, herkesin gözleri önünde silikleşip yok olduğunu anlatan Resul, Yılmaz'a bu olayı bütün ayrıntılarıyla Herr Shoeder'in İki İmparatorluğun Hudutlarında adlı kitabından okuyabileceğini aktarır (Güzelsoy, 2007, s.249). Ancak bu kitabın da tamamen kurgunun bir ürünü olduğu görülür. Kısacası, romanın ilk bölümünde anlatılan ve ikinci bölümünde yer verilen hikâyelerde, kurmaca kişilerle tarihî şahsiyetlerin bir araya getirildiği kurmaca bir 19 ve 20. yüzyıl Osmanlı dönemi İstanbul'u yaratılır. Tarihin de bir anlatıdan ibaret olduğuna örnek olarak gösterilebilecek bu durumu Louis Montrose, Yeni Tarihselcilik kavramının sloganı haline gelen "tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği" ifadesiyle açıklamıştır. (Aktaran Yeşilyurt, 2008, s.1814).

Bağlam

Üretildiği dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik koşullarından etkilenmesi kaçınılmaz olan tarihsel anlatıda bağlam, Yeni Tarihselcilik açısından oldukça önemlidir. Munslow, bağlamı "…tarihte anlatılan olayların arka planı, anlam yaratımına yardımcı olan şeylerin bilgisi. Pra-

tikte bağlam, öteki olayların, olguların ve önceki koşulların çerçevesi…" (2000, s.269) olarak tanımlar ve tarihsel anlatının arka planını oluşturma açısından bağlamın önemine dikkat çeker. Greenblatt'ın eleştirisinde de bağlam, yani metnin kendini çevreleyen diğer etmenlerle ilişkisi oldukça önem arz eder (Uslu, 2011, s.39). Şamil Yeşilyurt, Yeni Tarihselci bakış açısıyla incelenen ve tarihin arka planda kullanıldığı eserlerde bağlamın ihmal edilmemesi gerektiğini "…Yeni Tarihselci incelemelerde, edebî metnin tarihsel arka planı ele alınırken bağlam kesinlikle ihmal edilmez, aksine tarihî dokunun yansıtılmasına özel bir gayret sarf edilir. Bu sebeple tarihin bir arka plan olarak kullanıldığı bu tür romanlar, sanki tarihî roman gibi algılanmaya başlar." (2008, s.1816) sözleriyle ifade eder.

Söz konusu İyi Yolculuklar romanında Nümizmat Resul, Nümizmat Habip, Orhan, Withold gibi roman kişilerinin anlattığı hikâyelerin çoğunda farklı tarihsel dönem ve şahsiyetler bir vaka etrafında farklı bir şekilde kurgulanır. Bu hikâyelerdeki mekânlar, Pellucid adı verilen halkın inançları ve yaşam şekilleri, vakayı şekillendirmesi ve bu halkın var olabilmesi için en çok ihtiyaç duydukları nesne olması bakımından banknotlar, bağlamı oluşturan önemli unsurlardır.

Resul'ün anlattığı hikâyede Konstantin hazinesi, Habip'in anlattığı hikâyede dönemi yansıtması bakımından ilk kâğıt paralar, Orhan'ın anlattığı hikâyede Mustafa Reşit Paşa'nın isteği üzerine Tanzimat Fermanı'nı ölümsüzleştirmek amacıyla yapılan heykel ve Gölgeler Alfabesi adlı özel alfabe bunlardan bazılarıdır. Withold'un anlattığı hikâyede ise Pellucidler özelinde inanç eksenli aktarılan hikâyede Pellucidlerin, büyülü veya efsane özelliği vurgulanırken, yine topluluğun sosyal ve kültürel özellikleri de göz önünde bulundurulmuştur.

Yeşilyurt'a göre "…efsanelerin tarihî olayı tespitte nesnellik taşımayan halk muhayyilesinin ürünleri olması, farklı algılamaları ve bakış açılarını dolayısıyla tarihi bağlamsal yapıyı da ortaya çıkarmaktadır." (2009, s.1994). Romanda farklı bir canlı türü olarak nitelenen, Tanrı tarafından cezalandırıldıklarına ve yedi katmandan oluşan evrenin en alt katına hapsedildiklerine inanan, insanlardan çaldıkları Xsash adlı enerjiyle bir var olma mücadelesi veren, fiziksel görünüş olarak insanlardan hiçbir farkı olmayan ve efsanevi nitelikler taşımaları dolayısıyla romanın kurmaca yönünü temsil eden Pellucidler, "Sır Yazıtı" adlı bir kitaba inanırlar. Withold'un sözünü ettiği bu kutsal kitap, Pellucidlere ait sosyal ve kültürel dokuyu ve bağlamı yansıtması açısından önemlidir. Bu kutsal kitap ve anlatılan hikâyeler vasıtasıyla topluluğun yaşam biçimi ve sosyal ve kültürel davranışları aktarılır.

Orhan'ın anlattığı hikâyede dönemin atmosferini yansıtan en önemli unsur vakanın, Tanzimat yıllarında ve Sadrazam Mustafa Reşit Paşa'nın etrafında kurgulanmasıdır. Bu hikâyede Mustafa Reşit Paşa, kurmaca metnin kişilerinden biri olarak karşımıza çıkar. Hikâye, Tanzimat Fermanı'nı ölümsüzleştirmek isteyen Paşa'nın, bu fermanı anımsatacak bir heykel yapma isteğini ve ardından gelişen olayları konu edinir. Hikâyenin başında Sadrazam Musta-

fa Reşit Paşa'nın karakter özellikleriyle ilgili "Mustafa Reşit Paşa çok unutkan olmuştu o aralar, onu tanıyanlar öyle derler. Yalnız dalgınlığıyla değil, her zamanki ciddiyetine yakışmayacak çocuksu hırçınlıkları ve sabırsız konuşmaları yüzünden de meclis üyelerini şaşırtıyordu." (Güzelsoy, 2007, s.305) şeklinde bilgiler verilir. Tarihsel veriler etrafında kurulan bu anlatı, Chartier'in ifade ettiği kurgusal anlatı ile tarihsel anlatının kullandığı ortak yöntemi hatırlatır:

> Bugün artık tarihçiler, kendilerinin de birer metin üreticisi olduklarını biliyorlar. Tarihin yazımı, en nicel en yapısal olan bile, anlatı türüne bağlıdır ve onun temel kategorilerini paylaşır. Kurgusal anlatı ya da tarihsel anlatısı, 'kişilerin' olayın içine oturtulmasından yönlendirilmesine, anlatıda zamansallığından neden-sonuç ilişkilerinin kurulmasına kadar pek çok konuda aynı yöntemi kullanır. (Aktaran Ergeç, 2013, s.17)

Orhan'ın anlattığı hikâyede Reşit Paşa sadrazamlığı dönemiyle ilgili gerçeklerle uyuşan bilgilerle, tarihsel gerçeklik derecesi artırıldığı gibi tarihsel kişiliklerin etrafına kurgulanan vaka ile de eserin kurmaca özelliğine dikkat çekilerek gerçek ve kurmaca arasında bir denge sağlanmış olur. Mustafa Reşit Paşa'nın üzerindeki baskılar yüzünden oldukça stresli bir dönemden geçtiği aktarılırken dönemin tarihsel verileriyle birlikte bu baskıların sebebi açıklanır:

> Bazıları bu büyük devlet adamının sözünü ettiği kişiyi rüyasında görmüş olduğunu iddia edip avunurken, kimisi de üzerindeki baskılar yüzünden yavaş yavaş kafayı sıyırtmaya başladığının işareti olarak almaya başlamışlardı. Özellikle son zamanlarda, ciddi devlet meseleleri, Balkanlar'daki kargaşaya karşı alınması gereken önlemler, Mehmet Ali Paşa ile yapılacak protokolün ayrıntıları, Rus elçisinin ukala tavırları, Dobruca işgali, Serezli Yusuf Paşa ihaneti gibi meseleler konuşulurken ansızın, "Yahu ne oldu şu yarı Fransız, yarı Türk heykelci, madem getirmeyecektin de ne diye bana tanıştırdın herifi?" diye paylayıveriyordu meclis üyelerinden birini. (Güzelsoy, 2007, s.306)

Hikâyede, Tanzimat'ın ilanını ölümsüzleştirerek bir güç gösterisi sunmak isteyen Paşa, bunun için bir heykel yapılmasını ister. Bu heykeli de Londra'da yaşayan ve Paşa'ya yarı Türk yarı Fransız diye tanıtılan Arif'in yapması istenir. Paşa, heykeltıraşın nasıl bir heykel yapması gerektiğini de yine önemli tarihî yapılardan biri olan Süleymaniye Camii'ni örnek göstererek açıklar:

> Sanki gözünün önünde duruyormuşçasına ayrıntılı olarak tasvir bile etmişti bir ara: "Ne batı yavanlığına teveccüh etsin, ne Şark şatafatına tenezzül… Söyle adamınıza, öyle bir şey yapsın ki, görenler sanatkârın başka bir âlemden geldiğini zannetsinler. Ama yine de hem göz okşasın, hem ihtişamıyla büyülesin. Tam olarak ne dediğimi anlatmak isterseniz onu Süleymaniye Camii'ne götürün, o zaman anlar," dedi paşa. (2007, s.316)

Tanzimat'ı bir teslimiyet belgesi olmaktan çıkarmak isteyen Paşa, Süleymaniye Camii'nden ilham alınmasını emreder. Bunun dışında heykelin neyi sembolize etmesi gerektiğini de açıklar:

> Sonra, sanki sanatkâr karşısındaymış ve bütün bu tasvirlere karşı çıkmış gibi öfkeyle ekledi: "Bir Frenk gibi düşünmeye çalışmasın! Bir tapınak sütunu gibi yükselmeli abide. Öyle güdük bir şey olmasın! İnsanları yukarı baktırmalı. Dosta düşmana, üstümüzde 'Allah var!' dedirtmeli." (2007, s.316)

Ortaya konacak heykel, "bir Frenk gibi düşünmeye çalışmasın" ve "üstümüzde Allah var dedirtmeli" ifadeleriyle dönemin dünyaya bakış açısını yansıtması bakımında önem taşır. Geçmişin çalkantılı gelişmeleri üzerine tarihsel bilgiler vererek dönemin atmosferini hissettirmek isteyen yazar, ardından bunu Paşa'nın yaptırmak istediği heykel ile ilişkilendirerek tarihî gerçeklik ile kurmacayı birbirine eklemler. Zaman zaman yazarın, tarihsel veriler etrafında kurguladığı vakadan okurun şüphe duyması için anlatıcıyı devreye soktuğu görülür. "Daha bir yığın şey var bu noktada anlatabileceğim. Kafa şişirmek istemiyorum. Dönem bilen herkes için, Tanzimat'ın ilanını bir heykelle kutsamak gibi bir ayrıntı çok abes gelebilir" (Güzelsoy, 2007, s.316).

Yazar bu romanla tarihin de edebî metinler gibi kurmaca dünyanın içinde, toplumsal ve kültürel zemin üzerinde bağlamın kurulmasıyla yeniden üretilebileceğinin bir örneğini sunar. Böylece tarih ve kurmaca arasındaki sınırlar yok edilerek Montrose'un "tarihin metinselliği, metnin tarihselliği" ifadesinden hareketle tarihî gerçeklikle yoğrulmuş bir kurmaca dünya ortaya çıkar. Oppermann'ın ifadesiyle "…tarihsel metinlerin aktardığı tüm sistemler, değerler ve anlamlar temelden sorgulanınca bu kavramların kurmacalığı da sergilenmiş olmaktadır." (2006, s.5).

Prolog

Metnin gerçekliğinin ön plana çıkarmak veya metne gerçeklik duygusu vermek için kullanılan önemli unsurlardan biri de anekdotlardır. Romanın gerçeklik derecesini artırmak isteyen yazarlar, genellikle prolog tekniğinden faydalanırlar (Yeşilyurt, 2009, s.2000). "Greenblatt'a göre bu geçmişin gerçekliğini anlama yolunda en önemli araçlarından biri ya da belki de en önemlisi tarihsel anekdotlardır. Anlatıya bir anekdotla giriş yapmak gerçeklik duygusu vermek için iyi bir fırsat sunabilir." (Safran & Şimşek, 2011, s.224-225).

Söz konusu roman da böyle bir anekdotla başlar. Yazar, Arsen Yarman tarafından 2001 yılında yayımlanmış olan Osmanlı Sağlık Hizmetlerinde Ermeniler ve Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Tarihi adlı eserden "Kimi Ermeni sanatçılar ise yetenekleriyle değil de trajik sonlarıyla hatırlanacaklardı, tıpkı Hattat Agop Efendi gibi. Hattat Agop, 1914 Birinci Londra Serisi 10 paralık 2 adet pul dizaynında, Poste Ottomane yazısı altında, filigranın içine Ermenice, 'Allah büyüktür' yazdığı için yakalanmış ve öldürülmüştü." (2007, s.3) şeklindeki alıntıyla romana başlar. Banknot, filigran ve pul gibi kavramlar ile ölüm arasında bağ kurulduğu bu alıntı, romanda bir nesne olarak para etrafında dönen mücadele sebebiyle yaşanacak ci-

nayetlerle ilgili bir ipucu niteliği taşır. Ayrıca bu alıntıyla romanın, tarihsel bir özelliğe sahip olduğuna dikkat çekildiği söylenebilir. Pellucidler varlık haline gelebilmek için insanların enerjisini çalmak zorunda kalır. Bu enerjiyi de insanların sevgiyle en çok dokundukları nesne olan kâğıt paradan elde ederler. Bu amaçla birçok cinayete sebep olurlar. Romanın girişinde verilen bu alıntıyla, kurgulanacak tarihin ilk adımları atılır. İlk başta vaka ile ilgisiz gibi görünen bu parça, romanın ilerleyen bölümlerinde anlam kazanır.

Uslu'ya göre Yeni Tarihselcilik'te tarihsel anekdotlar betimlemeler için oldukça önemlidir. "Yeni Tarihselcilik ve Greenblatt için yoğun betimlemenin en önemli araçlarından biri ve belki de yazarların üzerinde en çok durduğu tarihsel anekdotlardır. Greenblatt'ın yazıları genel itibariyle bir anekdotla başlar ve yazar bu anekdotu anlatılan geçmişe dair bir "gerçeklik etkisi" yaratmak için kullanır." (2011, s.40-41). Okurun ilgisinin doğrudan metne ve üretildiği tarihsel döneme odaklanmasını ister (Oppermann, 2006, s.17). Bu örnekte de görüldüğü üzere tarihî bir atmosfer ve gerçeklik etkisi yaratmak isteyen yazar, romana bir alıntıyla başlayarak okurun ilgisini tarihsel döneme odaklamayı amaçlamıştır.

Yazar, yalnızca romanın başında değil bölüm başlarında da birçok sanatçıdan ve eserlerinden alıntılar yapar. Bunlardan bir tanesi de Nazım Hikmet'in "Saman Sarısı" adlı şiirinden alınan bir mısradır. Kronos Labirenti adlı ikinci bölümün "Orhan'ın Anlattığıdır" adlı hikâyenin başına "Oralarda on dokuz yaşıma rastladım." (Güzelsoy, 2007, s.305) sözleri yerleştirilir. Bunun dışında numaralarla ayrılmış romanın on beşinci bölümünün başında Shakespeare'den, Kronos Labirenti adlı bölümün başında J.L.Borges'den, Kronos Labirenti'nin "Benim Anlattığımdır" adlı bölümünde ise Oscar Wilde'dan alıntılar yapılır.

Parçalanmışlık

Geleneksel tarihçilerin aksine Yeni Tarihselciler, vaka veya zamanın parçalanmışlığına dikkat çeker. Yeni Tarihselciler için olguların değil olayların önemli olduğuna değinen Yeşilyurt, bu yaklaşımı benimseyen eserlerde parçalanmış tarihî vakalara başvurulduğunu dile getirir (2008, s.1817). Yeni Tarihselci anlayışta sıralı ve süreklilik arz eden bir zaman kavramından söz edilmez. Bu eserlerde kronolojik bir zaman sürecinden çok, geçmiş ve şimdi arasında gidip gelen bir zaman çizgisi görülür. Söz konusu İyi Yolculuklar romanı da çerçeve bir vaka ve bu çerçeve vakanın içine yerleştirilmiş farklı dönemlere ait vaka parçalarından oluşur. Bu vaka parçaları, çerçeve vakayı tamamlayan unsurlardır. Yazar, esas vakanın temelinde yer alan Pellucid ve Mağlubi adlı teşkilatların arasındaki çatışmanın ne zaman ve nasıl başladığı konusunda hem romanın başkişisini hem de okuru aydınlatmak için arka planını tarihle beslediği kurgusal bir metin ortaya koyar. Bu bakımdan söz konusu çatışmayı tarihsel bir zemine oturtur.

İlk bölümde romanın başkişisi Yılmaz'ın içine sürüklendiği kısa süreli bir macera aktarılmış gibi görünse de vaka, farklı kişiler tarafından anlatılan hikâyelerle derinleşir. İlk olarak

Zeynep'in annesi Şükran tarafından kızının lise eğitimi gördüğü ve Yılmaz'la tanıştığı dönemlerden bir hikâye anlatılır. Zeynep'in Mağlubi teşkilatına yönelme süreci açısından bu hikâye önemlidir. Zeynep'in evinde bulduğu kaime Yılmaz'ı, Nümizmat Resul'ün dükkânına yönlendirir. Bu kaimenin sırrını öğrenmek isteyen Yılmaz, Resul'den Osmanlı'nın son dönem İstanbul'undan bir hikâye dinler:

> Resul, kelimeleri tane tane vurgulayarak hikâyesini anlattı. Casuslar savaşıyla başlayan macerası gündelik aklın kabul edemeyeceği bir karmaşaya dönüşüyor, bir noktadan sonra ünlü casuslar kralı Sir Withold'u da kapsayarak genişliyordu. Resul'ün delikanlılık çağından Withold'un esrarlı ölümüne kadar uzanan bu maceranın tamamı Yılmaz'ın elindeki kaimeyle ilişkileniyordu. Yılmaz bu masalın ne kadarına inanması gerektiğini bilemedi ama haz duyarak dinledi Resul'ü. Sırrı ifşâ eden bir dergâh piri ile onun sözlerindeki erdemli telkinleri masum hayallerine katarak kabul eden mürit gibiydiler. (Güzelsoy, 2007, s.71)

Bu hikâyenin, casusların savaşıyla başlayan ve dönemin casuslar kralı olarak bilinen Withold'a, dönemin İstihbarat Teşkilatı ve teşkilat komiseri Kerim Yakup'a kadar uzanan ancak tarihsel hakikatle bağdaşmayan ancak tamamen tarihsel zemin üzerine kurgulanmış bir hikâye olduğu görülür. Yeşilyurt'un, "Yeni Tarihselciler de tarihçilerin belirsiz bıraktıkları ayrıntılardan hareket ederek, resmî tarihi bir metin olarak ele alıp değiştirerek tarihi yeniden kurmaya çalışmışlardır." (2009, s.1997) sözlerinden hareketle bu romanda da yazar, tarihsel gerçekliğe uymayan vaka ve kişileri kurgulayarak tarihçilerin bıraktığı boşlukları doldurmaya çalışmıştır. Ayrıca Resul'ün, anlattığı hikâyedeki "Genç teşkilat komiseri Kerim Yakup muvaffak olmuştu bu işte! Tarihçilerin dikkatini celp etmemiştir ama memleketin yetiştirdiği en büyük dehalardandı." (Güzelsoy, 2007, s.244) sözleri de buna örnektir.

Resul'ün anlattığı hikâyenin ardından Yılmaz, yeni adresinin Habip'in dükkânı olduğunu öğrenir. Habip'in dükkânına gelir ve burada farklı bir hikâye dinler. Bu hikâyede, Osmanlı'nın ilk kâğıt paralarının yapıldığı döneme ait bir vaka aktarılır:

> Habip'in hikâyesi Resul'ün bıraktığı yerden daha gerilere gidiyor, Tanzimat yıllarında ilk Osmanlı kâğıt paralarının yapıldığı zamanlarda geçen, akıllara ziyan bir macerayı dile getiriyordu. (2007, s.102)

> 838 senesinin 26 Ağustosu'nda, İstanbul'un muhtelif yerlerinde avuç içi büyüklüğünde sarı kâğıtlar ortaya çıkmaya başlamış. (2007, s.263)

Orhan'ın anlattığı hikâye, Habip'in anlattığı hikâyeye paralel olarak Tanzimat yıllarındaki bir vakayı konu edinir. Habip'in hikâyesinde Withold ve Kemal isimli şahısların, Osmanlı'nın ilk kâğıt paralarını yapıp bu paralarla muhalif fikirleri yaymaya çalışmakla meşgul oldukları görülür. Bu vaka, Orhan'ın hikâyesinde biraz daha arka planda bırakılır ve Mustafa Reşit Paşa'nın Tanzimat Fermanı'nı temsil edecek bir heykel yapma isteği üzerine gelişen olaylar ön plana çıkarılır. Ancak bu heykeli yapacak isim olan Arif, heykelle uğraşmanın dışında boş ka-

lan zamanlarında Osmanlı'nın ilk kâğıt paralarını basan Withold ve Kemal'in muhalif fikirleri yaymak için kullanacakları şifreli Gölgeler Alfabesini belirli kişilere öğretmekle görevlidir.

Withold'un hikâyesinde büyük dede Withold'un Hindistan'a gidişi ve orada Pellucidlerin kasabası olduğunu sonradan öğrendiği bir kasabada yaşadıkları anlatılır. Bu hikâyede Pellucidlerin nasıl varlıklar oldukları, neye inandıkları ve fiziksel özellikleri hakkında bilgi verilir. İlk bölümdeki anlatıcı Withold'un "ona yüz elli küsur yıllık tarihi açıklamaya çalıştım. Daha doğrusu, dedem ile Kemal'in anılarından pasajlar okudum. Pellucidlerin biz insanoğullarında bulunan ve banknotlara bulaşan Xsash denilen bir enerji türünü nasıl yağmaladıklarını, dedemin bu bilgiye nasıl ulaştığını..." (2007, s.174) şeklindeki sözleri hikâyenin içeriğini aktarması açısından önemlidir. Dolayısıyla Yeni Tarihselci yöntemin "parçalanmışlık" ilkesine uygun olarak bu romanda anlatılan hikâyelerde farklı bir zaman dilimi ve farklı vakalar kurgulanır. Ancak daha önce belirtildiği gibi farklı zaman dilimlerinde geçen bu farklı vakalar birbirinden kopuk olmayıp birbirini tamamlar niteliktedir. İleri geri veya geçmiş ve şimdinin arasında gidip gelen bir zaman çizgisiyle beraber tarihin, sürekli ve çizgisel olduğu fikri de sorgulanır hâle gelir.

Temel Çatışmalar

Roman boyunca iki taraf arasında bir mücadeleye sahne olan anlatıdaki çatışmanın temelinde var olma, varlık hâline gelme gayesi yatmaktadır. Bunun yanı sıra anlatıda, roman kişilerinin söylemleriyle kurulmuş bir kurmaca ve hakikat çatışması da söz konusudur. Metinde gerçekliği sağlayan unsurlardan en önemlisi, İstanbul ile özdeşleşmiş olan mekânlardır. Bunlar, romanda oldukça geniş yer tutar. Söz konusu mekânlar arasında; Galatasaray Meydanı, Mısır Çarşısı, Sultanahmet, Ayasofya Meydanı, Kapalı Çarşı, Çiçek Pasajı, Balık Pazarı, Emirgan, Şişhane, Tünel Meydanı, Eminönü Meydanı, Asmalı Mescit, Tarlabaşı, Kulediibi, Galata Kulesi, Perşembe Pazarı, Azapkapı, Haliç, Şişhane, Süleymaniye Camii, Bozdoğan Kemerleri, Vefa Bozacısı, Vefa, Beyazıt Meydanı, Taksim Meydanı, Galata Köprüsü, Divanyolu Caddesi, Sirkeci Tren Garı, Babıali yokuşu, Adalar Vapur İskelesi, Kadıköy, Nizam Tepesi, Heybeliada, Galata Köprüsü, Sirkeci, Unkapanı Köprüsü gibi yerlerden söz edilebilir. Daha önce tur rehberliği yapan ve İstanbul ile ilgili iki gezi kitabı kaleme alan yazarın, İstanbul'un hemen hemen bütün semtlerini ve birçok sokağını romanın kurgusuna dâhil ettiği görülür. Bu mekânlar vakanın gerçeklik derecisini artırmaya yönelik romana dâhil edilen unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir. Romanın kurmaca yönünü oluşturan önemli unsurlardan biri ise Pellucid adı verilen topluluktur. Fiziksel olarak insanı andırsalar da yalnızca insanlardan çaldıkları enerjiyle hayatta kalabilme şansına sahiptirler:

> Sır Yazıtı'nssa göre, bu kasabada yaşayanlar insan değilmiş. Aslında varlık bile değilmiş. Onlar evrenin katmanları arasında sıkışmış, aşksız ve hayalsiz kaldıkları için düşmüş canlarmış. Bu kitabın iddiasına göre, kâinar yedi ayrı kattan oluşmaktaymış.

> Bu katların her biri bir diğerine bağlanır, orada yaşayan her canlı aynı anda bir diğerinde de var olurmuş. Yüzlerce sayfa boyunca dünyadaki zamanın bir yanılsama olduğunu anlatan ve güya bunu ispat eden Sır Yazıtı, sonunda bu tuhaf sis halkına bir itirafta bulunurmuş: Onlar bu yedi katmanın hiçbir yerinde bulunmayan, hepsinden kovulmuş gölgelermiş. Birer eskiz, aynadaki yansıma, hayal, görüntü… (Güzelsoy, 2007, s.382)

Sis Halkı da denilen bu topluluk, iç içe geçmiş ve anlatıcısı sürekli değişen, çeşitli unsurlarla birbirine bağlanan hikâyeler duymaya tahammül edemezler. Söz konusu hikâyelerin anlatıldığı ortamlarda bulunduklarında sahip oldukları bütün enerjiyi kaybedip yavaş yavaş yok olmaya başlarlar. Withold'un anlattığı hikâyede büyük dede Withold'un, gittiği bir kasabada Pellucidler tarafından alıkonmasından sonra o kasabadan nasıl kurtulduğu şöyle aktarılır:

> Ona birbirine bağlı, kopuk gibi gözüken ama bir yerlerinden birbirine ilmiklenen, başka başka insanların uzun konuşmalarıyla devam eden bir hikâye anlatmaya başladım. Biraz sonra adamın titremekte olduğunu gördüm. Devam ettim. Bildiğim, hatırladığım, o anda uyduruverdiğim yığınla masalı, meseli, meddah hikâyesini, meyhanede duyduğum, uydurduğum palavraları ardı ardına sıralıyordum. Bazen bir masalın içinde öylesine anıp geçtiğim adamın biri başka bir yerde başka bir hikâyenin asıl kişisi haline geliyor ve biraz sonra aynı adam kendi karmaşık macerasını anlatmaya başlıyordu. (Güzelsoy, 2007, s.394)

Gerek ilk bölümdeki anlatıcının gerek çeşitli hikâyeler anlatan roman kişilerinin okuru, anlatılanlardan şüphe duymaya yöneltmesi de metnin kurmaca özelliğini ön plana çıkarmaya yöneliktir. Resul'ün, casuslar kralı olarak bilinen Withold'un herkesin gözü önünde yavaşça silikleşip ortadan yok oluşunun detaylarıyla belirtildiği kitaptan söz ettiği bölüm buna örnek verilebilir:

> Rahip, mahzun gözlerini kısıp, "Kendimi ebediyete erdirmeyi öğrendim, hiç var olmamaış hale intikal edebiliyorum naciz vücudumu," demiş. Bunun üzerine Withold, orada bulunan onca kişinin gözleri önünde yavaş yavaş silikleşip yok olmuş ve boşluktaki ruhuyla rahibe, "Böyle mi?" diye sormuş. Bu olayı Shoeder'in İki İmparatorluğun Hudutlarında isimli kitabında tafsilatlı olarak okuyabilirsin. İnanıp inanmamak sana kalmış artık! (Güzelsoy, 2007, s.249)

Yılmaz'a anlatılan bu hikâyedeki inanıp inanmama özgürlüğü ile alakalı sözler yalnızca Yılmaz'a değil aynı zamanda okura yöneliktir. Romanın temel çatışmasını oluşturan iki teşkilat arasındaki mücadele ise Pellucidler için bir var olma mücadelesi anlamı taşır. İnsanlardan aldıkları enerjiyle var olabilen Pellucidler, bu enerjiyi de banknottan elde ederler. Yılmaz'ın İsveç'te ortağı olduğu bir şirketin kasasında önemli miktarda güvenlik folyosunun saklandığını öğrenirler ve bu kasanın anahtarının yani Yılmaz'ın peşine düşerler. Yılmaz'ın eski aşkı Zeynep'in de içinde bulunduğu teşkilat olan Mağlubiler ise Pellucidlerin faaliyet-

lerine engel olmaya çalışırlar. Bu yüzden Yılmaz'ı kendi saflarına çekmeye çalışırlar. İki grup arasındaki bu çatışmanın temelleri yüz yıllar öncesinde atılır. Mağlubilerin lideri Withold, teşkilatın başına getirmek istedikleri Yılmaz'ı da bir kabul töreninden geçirerek çeşitli nümizmatlar aracılığıyla ona hikâyeler anlatırlar. Daha önce de belirtildiği üzere tarihin arka plan olarak kullanıldığı bu hikâyelerin her biri, mücadelenin temellerinin nasıl atıldığı üzerine kuruludur.

Sonuç

Tarihe bakış açısı, geleneksel tarih anlayışından farklı olan Yeni Tarihselcilik, tarihsel metinlerin hakikati olduğu gibi yansıtacak kadar nesnel olmadığına dikkat çeker. Edebî metinler için önemli bir kaynak olan tarih, yazar tarafından ele alınıp kurmaca öğelerle işlenir ve ortaya kurmaca bir tarih anlayışı çıkmış olur.

İsmail Güzelsoy İyi Yolculuklar romanında, anlatılan hikâyelerle genişleyen vakayı ve bu vakayı oluşturan tarihsel atmosferi, dönemin sosyal ve kültürel koşulları etrafında kurgulamıştır. İki teşkilat arasında özellikle Pellucidler özelinde var olma mücadelesini ve bu mücadelenin temellerinin ne zaman atıldığını ortaya koyan yazar vakayı, iç içe geçen ve anlatıcısı değişen her hikâyede farklı tarihsel dönem ve olay etrafında oluşturmuştur. Osmanlı'nın son dönem İstanbul'unun casus mücadelelerine sahne olması, dönemin istihbarat teşkilatı, Tanzimat yıllarında Osmanlı'nın ilk banknotlarının basılması ve bununla birlikte bu banknotların, hükümete muhalif fikirleri yaymak için bir araç olarak kullanılması, daha sonra bu kişilerin hükümet için çalışmak üzere alıkonulması, Sadrazam Mustafa Reşit Paşa ve etrafında kurgulanan kurmaca kişi ve vaka gibi genel anlamda tarihsel hakikatle bağdaşmayan kurmaca bir dünya yaratılır. Kurmaca dünya yaratılırken bağlam çerçevesinde dönemin sosyal ve kültürel koşulları göz ardı edilmemiştir. Yazar yaratmış olduğu dünyada okuru, kurmaca ile hakikatin çatışması ekseninde bir metinden ibaret olan tarihin nesnelliğinden şüphe duymaya yöneltmiştir. Sonuç yazar, tarihsel olaylardan, kişilerden ve mekânlardan seçme yaparak bunları, romanın kurgusu içinde yeniden üreterek tarihsel verilerin sanatçının tasarrufuna bağlı olarak kurmaca dünya içinde yeniden üretilip yorumlanabileceğinin bir örneğini ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

Aksan, Ö. (2019). İsmail Güzelsoy ve *banknot* üçlemesi üzerine bir inceleme. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa.

Can, M. (2019). İsmail Güzelsoy'un *romanlarında postmodernizmin yansımaları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mardin.

Carr, E. H. (2002). *Tarih nedir?*. (M. G. Gürtürk, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Durğun, S. (2017). Paul Ricoeur: anlatı olarak tarih. *Beytulhikme an International Journal of Philosophy*, *7 (1),* 165-204.

Eagleton, T. (2014). *Edebiyat kuramı – Giriş*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Erdemir, G. K. (2018). Yeni tarihselci söylem ışığında bir disiplin olarak edebiyat. *folklor/edebiyat*, *24 (95)*, 299-312.

Ergeç, Z. (2013) *Orhan Pamuk'un romanlarına yeni tarihselci bir yaklaşım*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.

Foucault, M. (2000). *Toplumu savunmak gerekir.* (Ş. Aktaş, Çev.). İstanbul: YKY Yayınları.

Güzelsoy, İ. (2007). İyi *yolculuklar*. İstanbul: Everest Yayınları.

Gallagher C., & Greenblatt S. (2008). Yeni tarihselciliği uygulamak. (B. Açıl, Çev.) *Kritik Dergisi*, *1*, 20-34

Jenkins, K. (1997). *Tarihi yeniden düşünmek.* (B. S. Şener, Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.

Kırbaş, U., & Çelik, Y. (2015). İskender Pala'nın romanlarında yeni tarihselciliğin izleri. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 135-141.

Munslow, A. (2000). *Tarihin Yapısökümü*. (A. Yılmaz, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Oppermann, S. (2006). *Postmodern tarih kuramı tarihyazımı, yeni tarihselcilik ve roman*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Safran, M., & Şimşek A. (2011). Anlatı bağlamında tarihyazımının sorunları. *bilig*, *59*, 203-234.

Tilbe, A. (2010). Marie Ferranti'nin *Mantova Prensesi* adlı romanına yeni tarihselci bir yaklaşım. *Frankofoni*, Ankara: Bizim Bürü Basımevi, 127-142.

Ulutürk, Y. (2018). *Nü Peride* romanına yeni tarihselci bir yaklaşım. *Curr Res Soc Sci, 4(1),* 39-47.

Uslu, M. F. (2011). Greenblatt'ın yeni tarihselci eleştirisi. (Z. Uysal, Yay. Haz.). *Edebiyatın omzundaki melek: Edebiyatın tarihle ilişkisi üzerine yazılar* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 25-52.

Yeşilyurt, Ş. (2008). Kurgusal gerçeğin gücü: Yeni tarihselcilik ve *Puslu Kıtalar Atlası*. *38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, 1813-1826.

Yeşilyurt, Ş. (2009). Nedim Gürsel'in romanlarının yeni tarihselci bağlamda okunması. *Turkish Studies*. *4(1-II)*, 1989-2009.

İki Bekleyiş Anlatısı: Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz*'ı ile Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'in Karşılaştırılması

Saliha Kasap*

Öz: Bekleyiş ve arayış; "hiçliği", "sonsuzluğu" ve "hüznü" de beraberinde getirir ve bu nedenlerle de anlatılarda da çokça işlenir. Kurgu çoğu kez bekleyiş ve arayışın sonsuz cazibesiyle ilerler. Beklemek zaten belki de arayışı beraberinde getirir ancak bu arayışta herhangi bir "bulma" söz konusu değildir. Beklemek ve arayışın kendisidir asıl mühim olan. "Bekleyiş" ve "arayışın" kurguyu diri tutması ve okuyucunun bu "dirilik"te kaybolması başarılı eserlerin en büyük özelliklerindendir. 20. yüzyılın önemli şahıslarından biri olan İrlandalı oyun yazarı, şair ve eleştirmen Samuel Beckett'in "Godot'yu Beklerken" adlı kült oyunu, bilinen en güzel "bekleyiş anlatıları"ndandır. Mutlak bir sona, bulmaya ve gelmeye kavuşmayan eser, birçok kişi tarafından farklı yorumlanmıştır. "Godot kimdir ve neden beklenmektedir?" hiçbir zaman tam olarak bilemeyiz ancak diğer kahramanlarla (Estragon ve Vladimir) birlikte bizde bekleriz. "Bitmeyen" ve aslında "türeyen" de bir beklemektir bu. İşte bu bitmeyen ve türeyen beklemeklik öykülerine bir başka örnek de son dönem yazarlarımızdan Hasan Ali Toptaş'ın "Bin Hüzünlü Haz" adlı romanıdır. Roman, 1999 Cevdet Kudret Edebiyat Ödülünü almıştır. Romanda isimsiz anlatıcımız, Alaaddin'i arar ancak biz Alaaddin'in kim olduğunu ve neden arandığını asla bilmeyiz. Anlatıcı ile Alaadin'i ararken yer yer romanın içinde biz de kayboluruz ancak bu kayboluşlardır bizi metne bağlayan. Biz de bu çalışmamızda iki bekleyiş ve arayış anlatısı olan, yok kahramanları -Godot ve Alaadin- ve mutlak sondan yoksunlukları ile birçok benzerlikleri bulunan Samuel Beckett'in "Godot'yu Beklerken" oyunu ile Hasan Ali Toptaş'ın "Bin Hüzünlü Haz" romanını karşılaştırmaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Beklemek, Arayış, *Godot'yu Beklerken*, *Bin Hüzünlü Haz*, Belirsizlik.

* Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Doktora Programı.
İletişim: salihakaspar@gmail.com

Giriş

Postmodern anlatılarda "sonuçsuzluk" ve "bekleyiş" kurgunun temel unsuru olarak kendine yer bulur. Bekleyiş, aslında anlatının sonuçsuzluğuna ve anlamsızlığına hizmet eder. Bu sonsuz arayış ve bekleyiş kurgu için tüm cazibesi ile anlatıda yer alır. Peki kahraman, kahramanlar ya da yazar neyi beklemektedir? Bu soruya birçok farklı cevap verilebilirken, bizim için en temel cevabının metnin okuyucusunu ve onun kendi penceresinden anlam vermesi olduğunu söyleyebiliriz.

Bilinmeyen ve aranan insanoğlu için her zaman merak uyandıran ve cazibesini koruyan durumlar olmuştur. Kurgudaki bu cazibe hali ile okurun, anlatının içerisinde kaybolması durumu bir nevi "katharsis" haline yol açar. Ancak burada yazarlarımızın bize bu katharsis halinin "daimonik" karakterler üzerinden verildiğini söyleyebiliriz. Bu iki anlatıyı- Bin Hüzünlü Haz, Godot'yu Beklerken- farklı kılan özellikleri de bu belirsizlik, bekleyiş ve arama hallerinin kurgunun temel yapısını oluşturması ve metnin kuvvetlerinin tam da bu bekleme ve arayış halinden geldiğini söyleyebiliriz. Anlatıyı sürekli canlı tutan unsurlar bu bekleyiş ve arayış halinin okuyucuda uyandırdığı merak duygusudur. Bu merak duygusunun her iki metnin sonunda da bir sonuca bağlandığını göremesek de aslolan beklemek ve aramanın kendisidir. Okuyucu için bu bekleyiş ve arayışın içerisinde bulunmak oldukça merak uyandırıcı ve doyurucudur. Anlatı sona erdiğinde okuyucu için önemli olan bulmak değil arayışın ve bekleyişin kendisidir.

Anlatı, özü itibariyle bir arayışlar ve bekleyişler yumağıdır. Ancak postmodern anlatı bu yumağın oldukça karışmış hatta düğüm olmuş bir halidir. Zaten bu düğümdür onu güçlü kılan da. Modern anlatılarda bu yumağın düzenlenmesi beklenirken, postmodern anlatılarda düğüm olmuş bu yumağın çözülmesi ve düzenlenmesi beklenmez. Okura düşen o "düğümle" birlikte anlatı da yol olmaktadır. Yani düğüme rağmen düğümle yola devam etmektir postmodern okurun yazgısı. Tüm bu bekleyiş ve arayışın ortasında belirsizliklerle sürer anlatı. Postmodern anlatılardaki gerçeklik anlayışının yitimi ve okurun metinde adeta kaybolması ile, bu tür metinlerde ortaya çıkan yeni bir gerçeklik anlayışı- adeta bir hipergerçeklikten söz edebiliriz. Ele aldığımız anlatıların ikisi de bu hipergerçekliklerle örülüdür. Okuyucu da bu anlatılara özgü hipergerçekliklerin içinde kaybolmuştur.

Bu çalışmada da postmodern anlatıların iki farklı türünde- roman ve tiyatro- kaleme alınmış ve iki farklı coğrafyaya ait eserler- Türkiye ve İrlanda- olan Hasan Ali Toptaş'a ait Bin Hüzünlü Haz romanı ile Samuel Beckett'e ait Godotyu Beklerken adlı tiyatro eserini kurgunun arayışı ve bekleyişi üzerinden karşılaştırmaya çalışacağız.

Hasan Ali Toptaş ve *Bin Hüzünlü Haz*

Çağdaş yazarlarımızdan Hasan Ali Toptaş, 1958 yılında Denizli'nin Çal ilçesinde doğmuştur. Bin Hüzünlü Haz romanı, 1999 Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü'nü almıştır. Roman, Hasan Ali

Toptaş külliyatı içerisinde oldukça özel ve çetin bir yere sahiptir. Öyle ki Toptaş romanlarını kategorize etmek istesek; Bin Hüzünlü Haz' dan önce ve Bin Hüzünlü Haz'dan sonra olarak iki ana kısıma ayırabiliriz. Bin Hüzünlü Haz romanı postmodern edebiyatın temel eserlerinden kabul edilebilir ve oldukça deneysel bir eserdir. Toptaş bu eseri bastırmak için yayıncılarla da uzun bir macera yaşamıştır.

> "Paragraflar çok uzun, optik açıdan okurun gözlerini yorar, hem artık günümüzde roman kısa ve vurucu cümlelerle yazılıyor. Şimdi sen burada ne anlatıyorsun?, Üzerinde fazla çalışmışsın etini, yağını, baharatını öyle çok koymuşsun ki bir oturuşta yenmiyor. Öteki yazarlar hangi konuları ele alıyor görmüyor musun? Biz falanca yazara bile paragraf çıkartıyoruz sen ne aksi yazarsın!" (Aktaran: Erbaş, 2001).

Görüldüğü gibi oldukça deneysel olan romanımız Bin Hüzünlü Haz yayıncılar tarafından bile fazla ağır, baharatlı ve üzerinde çokça çalışılmış bir metin olarak nitelendirilmiştir. Toptaş'ın kolay sindirilmeyecek bu metni, farklı okumalara ve nitelendirmelere müsait, açık bir yapıt hüviyeti gösterir. Tüm bu nitelikleriyle Bin Hüzünlü Haz, "Bir büyük şiirdir."(Ecevit, 2002: 172).

Hasan Ali Toptaş, edebiyat dünyamızda kendine ait bir dil ve kurgu dünyası kurmuş ender yazarlardandır. Öyle ki, bir metnin altında Toptaş imzasını, adını görmesek bile o metni okuduktan sonra metnin Toptaş'a ait olduğunu kendi imkânlarımızla(yazarın dili ve kurgu dünyasının şahsiliği ile) tespit edebiliriz. Yazarı büyük kılan özelliklerden biri de dil ve kurgu dünyası ile kurduğu bu şahsiliğidir. Toptaş, romanlarındaki "döngüsel yapı" bu eserleri açık yapıt niteliğine sokmaktadır ve bu eserler birden çok okuma ve yorumlamaya oldukça açık eserlerdir. Ancak burada Bin Hüzünlü Haz romanının Toptaş külliyatı içerisinde de özel bir yerinin olduğunu belirtmekte fayda var. Fazla deneysel ve yok- kahraman Alaaddin' i aramakla süren anlatı mutlak bir sona ve belki de anlama ulaşmaz. Metni farklı kılan da bu yok- kahraman ve sürekli bir arayış ve bekleyişin olmasıdır. Bin Hüzünlü Haz romanı, zamansız, mekansız ve hatta kahramansız bir metindir. Tüm bu –sız'lıklar içerisinde metne anlam verecek olan da okuyucunun kendisidir.

> Umberto Eco da, "Devingen yapıt birçok kişisel müdahaleye olanak verir ama biçimsiz, kişiliksiz bir tarzda ve herhangi bir müdahale doğrultusunda olmaz bu. Aslında ne zorlayıcı, ne de tek yönlü olan, tersine yönlendirilmiş bir çağrıdır, yazarca istenilen bir dünyaya, görece özgür bir girişe çağrıdır." (Eco/ Çev. Şahan, 1992: 31) diyerek açık yapıtın niteliği üzerinde durmuştur.

Bin Hüzünlü Haz romanını kısaca özetleyecek olursak; toplam 9 bölümden oluşan eser, 130 sayfadan meydana gelmektedir. Oldukça küçük çaplı olan bu eser, geleneksel roman anlayışının oldukça dışında olup, birçok postmodern tekniği bünyesinde barındırmaktadır. Metin de bir olay örgüsü, zaman ve mekandan bahsetmek oldukça zordur. Hakikat ile hayal olanın sınırının ortadan kalktığı, masal atmosferinde geçen, fantastik ögelerle dolu bir anlatıdır.

Bin Hüzünlü Haz romanı, bir oyun-romandır yani okur her okuyuşunda metni yeniden kurgular. Roman, yok- kahramanımız Alaaddin' in kendi var- oluşuna dair sorgulamalarla başlar. Kendisini "en çok suçtan arınmışlığı tedirgin eden" Alaaddin;

> İçimin bir köşesinden diğer köşesine, çılgınlar gibi pala pandıras koşuyorum sözgelimi, uçuyorum kendimle karşılaşıp kendime tutunabilir miyim diye, savruluyorum un ufak, sürünüyorum, canımı dişime takıp kalkıyorum ve yeniden, yeniden, yeniden yıkılıyorum (Toptaş, 2014: 8).

Görüldüğü gibi romanın baş ve çokça aranan kahramanı Alaaddin' in kendisi, yaşamı ve başkaları ile olan ilşkisi de bir arayış, bekleyiş üzerinedir ve döngüsel bir nitelik taşır. Roman, daha sonra metinin içinde de karşılaşacağımız karakterimiz Haraptarlı Nafi'den "Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat; sormazsan biliyorum" (Toptaş, 2014) epigrafı ile başlar.

Roman zamansız ve mekansızdır ve hatta denilebilir ki insandan da yalıtılmış bir kurgu yapısına sahiptir. Romanda anlatıcının Alaaddin'i aradığı sahnelerde oldukça ilgi çekicidir. Anlatıcı Alaaddin'i ararken bir yol gösterici onu MOTEL ROM da bulacağını belirtir. MOTEL ROM da oldukça ilgi çekici bir yerdir.

> MOTEL ROM, daha başlangıçtaki havasıyla bir yandan sizi şiddetle reddederken, bir yandan da kayıtsız şartsız teslim alıyordu yani ve siz bu reddedilişle teslim alınışın kesiştiği noktada, bir korkuluk nasıl zamansızsa işte öyle zamansız, yönsüz ve bir o kadar da sessiz oluyordunuz (Toptaş, 2014: 41- 42).

Anlatıcını MOTEL ROM' a gitmesiyle anlatıda daha farlı bir boyuta evrilir ve gittikçe soyutlaşır. MOTEL ROM'un bu sizi bir taraftan şiddetle reddederken diğer taraftan kayıtsız şartsız teslim alışı metnin geneline sinen bir atmosferdir.

Romanın kendine ait dünyasında belirsizlik, arayış ve bekleyişler ön plandadır. Öyle ki metin kendi okuyucusunun ona anlam vermesini beklemektedir adeta. Metin, çok katmanlı anlam dünyasına sahiptir.

Romanın başkahramanı Alaaddin kendi varoluşunu ve anlamını arayan bir karakterdir ve Aladdin'in arayışları ile okuyucu olarak biz de bir arayış ve bekleyiş içerisine gireriz.

> Kimi zaman, şöyle kim olduğumu anlayayım diye kendimi pervasızca şu şehrin alkol kokulu karanlığına vuruyor, hangi köşede bir üçkâğıtçı bulur, hangi sokakta bir serseri görür ya da nerede bir ayyaşa rastlarsam hemen arkadaş oluyor, sonra onlarla birlikte hayatın el değmemiş noktalarına doğru yürüyüp kimilerinin çirkinlik adını verdiği birtakım şeylerin içinde yüzüyor, renk renk ışıklarla süslü çamur deryalarına batıp çıkıyor, postu batakhanelerin başköşesine serip yıllarca kalıyor ve bütün bunlar olup biterken, dünyada insanoğlunun işleyebileceği ne kadar suç varsa hepsini kocaman bir mıknatıs gibi varlığımda toplamak istiyorum ama, bunu bir türlü başaramıyorum (Toptaş, 2014: 7).

Bu satırlardan da anlaşılacağı gibi roman kahramanımız Alaaddin, kendi varoluşunun manasını yaşayarak bulmak ve anlamlandırmak arzusundadır. Biz de romanda Alaaddin'in bu kendi varoluşuna dair sorgulamalar içerisindeki kayboluşları, arayışları ve bekleyişlerine şahit oluruz. Romanda, gerçeğin nerede bittiği, Alaaddin'in bellekteki yolculuk ve hayallerinin nerede başladığı iç içe geçmiştir. Bu yönüyle roman "absürt" bir nitelik taşımaktadır. Bu "absürtlüğün" içerisinde okuyucu metne anlam vermeyi sabırsızlıkla beklemektedir. Peki metne ve ya başka bir deyişle dünyaya anlam verecek o büyük tılsımın adı nedir? Bu metin için beklenen o tılsımlı anlamın adının Alaaddin olduğunu söyleyebiliriz. Okuyucu, roman boyunca anlamı arar ve anlamı bekler. Alaaddin ya da Alaadinler metin boyunca metne ve kendi varoluşlarına anlam vermeyi bekler. Alaaddin kendini arar okuyucu da Alaadin'in bu varoluşuna anlam arayışına okuyucu olarak biz de dahil oluruz okurun tüm bu arayışlara ek olarak metne anlam verme arayışı da eklenir. Bu yönden Bin Hüzünlü Haz romanı başından sonuna kadar bir arayışın ve bekleyişin anlatısıdır. Bu bekleyiş ve arayış nihai bir sonuca ulaşmaz. Aslolan bu arayışın ve bekleyişin kendisidir.

Romanın başkarakteri Alaaddin'e baktığımızda bir yok- kahraman hükmündedir ve metin Alaadin'in bekleyişleri, kendini arayışları üzerine kurulu bir anlatıdır.

> Hasan Ali Toptaş'ın üslubunu belirleyen en önemli özellik, kurguda ve dilde çok katmanlılıktır; bu nedenle Toptaş'ın metinleri zor anlaşılır metinler olarak kabul edilmiş, yeterince okunup tartışılmamıştır (Erkol, Defter 45: 121).

Ancak burada Toptaş'ın sadece dilinin ya da kurgusunun çok katmanlı olmadığını aynı zamanda kahramanlarını da çok katmanlı olduğunu söyleyebiliriz. Romanın başkahramanı Alaadin'dir ancak romanda fizikî anlamda birden çok Alaadin olduğu gibi mana anlamında da birçok Alaadin vardır. Okurun, bu mana alemindeki farklı Alladinlerden birine tutunup metni okuması mümkündür. Aslında bir bakıma okuyucu sayısı kadar Alaaddin ve metin dolayısıyla da arayış ve bekleyiş vardır.

Bin Hüzünlü Haz romanındaki anlam arayışları ve bekleyişleri sadece içerik bakımından değildir metnin biçimine de yansımıştır. Romanda bitmemiş cümleler, art arda harf sıralanışları ve çeşitli biçimsel denemelerle, biçimin de anlam arayışı devam etmektedir.

> Hasan Ali Toptaş'a göre gerçekliğin bir ürünü olarak dayatılan anlam aslında belirsizdir, okuma eylemi sırasında okurun belleğinde üretilen anlamla örtüşme ihtimalinin romanı olan Bin Hüzünlü Haz da, tam bu nedenle bu örtüşmenin olduğu noktada sona ermektedir. Bin Hüzünlü Haz'da merak ögesini başarıyla kullanmasına rağmen Toptaş, bu ögeyi besleyecek organik bir olay örgüsü kurmaktan kaçınmıştır; episodik bir yapıya sahip olan bu romanın bölümleri, tekrar eden imgeler aracılığıyla birbirine eklemlenmektedir (Erkol, Defter 45: 124).

Bin Hüzünlü Haz romanı metinlerarasılık bakımından da oldukça zengin bir metindir. Anlatıcının ormanda kaybolduğu vakit, Hansel ile Gratel'e, Kırmızı Başlıklı Kız'a ve Kırk Haramiler'e rastlar ve daha sonra buradan düşsel bir yolculuğa çıkar anlatıcı. Anlatıcı bu gezinti ile adeta "Anlatı ormanlarında bir gezinti"[1] yapar ve sonuçta metinlerarasılığa ulaşılır.

Kendisini en çok "suçtan arınmışlığı tedirgin eden" Alaaddin, metin içinde anlatıcı tarafından aranırken yolda karşılaştıklarına, Allaadin'i tarif ederken,

> …O adamların arasında adamakıllı kirlenip kim olduğunu anlamak istiyor. Kendini arıyor yani? Galiba. Sen de kalkmış onu arıyorsun? Evet… (Toptaş, 2014: 45).

Diyoloğundan da anlayacağımız gibi romanda Alaaddin kendini, anlatıcı ise Alaaddin'i aramaktadır ve anlatı bu arayış zinciri ile kuruludur. Bu arayış zinciri okuyucu olarak bizleri büyük bir beklentiye, bekleyişe sokmaktadır. Ancak romanın sonunda bu bekleyişin nihaî bir sonuca ulaşmadığını aslolanın arayış ve bekleyişin kendisi olduğunu anlarız. Romanda dilin bir gerçeği anlatmadığını ancak dili bir olanak olarak kurduğunu ve böylelikle anlatı evrenini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Romanın sonunda bir cinayetin – Tatar kızının katili Alaaddin mi?- belirsizliği ile son bulur. Bu bölümde; anlatıcı bizlere "Hikâyenin bütünlüğünü daha fazla çözülmesin diye, bu bölümde de boş bırakılmış birkaç sayfa tadı bulunsun istiyorum çünkü ve böylece hikâye, bir süre de olsa benliğimin sınırlı bakışından kurtulup rahat bir soluk alabilsin, kendisi kalabilsin, ya da anlatmakla ben onu bir yandan yaşatıp bir yandan öldürüyorsam bu güzel günahın birazı da sizin olabilsin istiyorum" (Toptaş, 2014: 126) cümleleri ile okuyucu ve metnin ortak olduğu müşterek bir metin ve anlamlandırmaya davet eder bizi. Ayrıca romanın başında, anlatı da bir kahraman olan; Haraptarlı Nafi'den alıntılanan "Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat; sormazsan biliyorum" cümlesi, son bölümde Alaadin'in Haraptarlı Nafi'ye sorduğu " Hocam, hayat nedir?" sorusu ile tekrar karşımıza çıkar. (Toptaş, 2014: 127)

Bu "Hayat nedir?" sorusundan sonra Alaaddin, "Ölüm nedir?" diye sormak ister ancak kendini tekrardan mahzenin karanlığında bulur. Romanın son sayfalarında (s. 128) anlatıcı kendi yorgunluğunu anlatırken,

> "Benimkisi, hiçbir zaman hiçbir şeyle açıklanmayacak kadar derin, hiç kimsenin anlayamayacağı ölçüde karmaşık ve acayip bir yorgunluktu." (Toptaş, 2014: 128) diyerek yorgunluğunu açıklamaktadır ancak bu cümlede "yorgunluk" kelimesinin yerine "metin- anlatı" kelimelerini de koyarsak aslından romanın mahiyetini kavramış oluruz. "Benimkisi hiçbir zaman hiçbir şeyle açıklanmayacak kadar derin, hiç kimsenin anlamayacağı ölçüde karmaşık ve acayip bir metindi." Bu cümle aslında metni bize açan bir anahtar gibidir. Önümüzde; "derin", "karmaşık" ve "acayip" bir metin durmaktadır.

1 Umberto Eco'dan mülhem. Umberto Eco- "Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti"

> Bu "derin, acayip ve karmaşık" metni çözmek biz okuyuculara düşer. Alaaddin ise metinde, zaman zaman "yaşadığı romanı arayan yarı deli bir roman kahramanı gibi kaybolur." (Toptaş, 2014: s.130)

Romanın sonunda ise anlatıcı ile romanın yok/ kayıp- kahramanı Alaaddin ile göz göze gelir. Bu son anlatıcı ile anlatı kahramanın bir nevi yüzleşme hâlidir. Bu yüzleşmenin olduğu anda ise fizikî anlamda son bulduğunu görürüz. Ancak okuyucunun zihninde anlatı hâlâ devam etmektedir. Okur, zihninde anlatılar çoğaltır.

> Okur, her satırını dikkatle okurken, metni kurgular aynı zamanda. Sunulan imgeleri algılarken de yepyeni bir metin yaratır. Ancak bu öyle bir çırpıda yaratılacak bir metin değildir; sadece bir arayış serüvenine kendini kaptırmayı göze alan donanımlı ve edebiyat tutkunu olan okur başarır bunu (Aslan, 2004; 79).

Bin Hüzünlü Haz romanında yok- karakter Alaaddin, anlatı da bir yitik imgeye dönüşmüştür. Beklenen, aranan ve arandıkça biriken, çoğalan bir imgedir Alaaddin. Bu arayışların, bekleyişlerin sonunda biriken Alaaddin ile birlikte metinde aranır, beklenir ve çoğalır. Bu imge- Alaaddin'in tasvirinde şüphesiz yazar Hasan Ali Toptaş'ın dili kullanma becerisinin payı yadsınamaz. Toptaş; romanı ve kurguyu iyi bilir aynı zamanda dili de çok iyi kullanır. Toptaş' ı okurken en dikkat çekici özelliklerden biri dilinin kendine özgü şiirselliğidir. Normalde şiir diline özgü olan "imge" kullanımına Toptaş'ın kurgularında da rastlarız. Dildeki bu özgünlüğüyle Hasan Ali Toptaş, "roman yazan bir şair" dir. Roman gibi kurgusal bir yazı türünde dili öncelemek riskli bir durum olsa da Toptaş bunu aşmıştır. Toptaş romanları okuyucuyu daha ilk sayfadan kendine özgü diliyle kurgunun o büyülü dünyasına çeker. Eserin sonuna kadar o büyülü dünyada kaybolur okuyucu. Zıtlıkların anlatısıdır Toptaş metinleri. "Hüzün" ile "Hazzın" ilginç birleşimi ile meydana gelmiştir romanımız. Toptaş anlatılarının geneline baktığımızda mutlak bir başlangıç ve mutlak bir sondan bahsetmek oldukça güçtür. Bir bakıma henüz tamamlanmamış metinledir bunlar. Metnin "başlangıçsızlığı" ve "sonsuzluğu" da bekleyişi her zaman taze tutmaktadır.

Yazmayı yaşamakla özdeşleştiren-tutkulu yazar Hasan Ali Toptaş'ın romanlarındaki kurgu ve dil de buna göre şekillenir. Her bir romanında farklı ve bir o kadar da birbirini tamamlayan dünyalara adım atarız. Hiçbir okuyucu bu anlatılanların gerçek olduğunu iddia edemez, aynı zaman da gerçek olmadığını da…

Bin Hüzünlü Haz romanı kurgusuyla ve diliyle oldukça özel bir romandır. Anlatı bekleyişin ve arayışın tüm hallerini kendinde barındırır. Roman boyunca okuyucu olarak bizler de arayış ve bekleyişlerin içerisine dahil oluruz. Okuyucu anlatıyı ve Alaadinler'i beklemektedir roman boyunca. Roman bittiğinde herkes kendi Alaaddinler'ini aramakta ve beklemektedir. Kendisi ile yapılan bir söyleşide Hasan Ali Toptaş;

> Roman (daha doğrusu sanat) aklın menzilinde yapılan bir şey değil bana göre." Der ve ekler "Bana göre roman tam bir bilgisizlikle yazılır (Varlık, 2010; 78).

Toptaş romanlarındaki bu buharlı ve flu havanın da bundan kaynaklandığını söyleyebiliriz ki Bin Hüzünlü Haz da bu buharlı havanın ve fluluğun çokça hissedildiği romanlardandır.

Samuel Beckett ile Hasan Ali Toptaş arasındaki yazı akrabalığını kendisi ile yapılan bir söyleşide, Toptaş:

> "Şehrazat ile Beckett'in evliliğinden doğmuş bir çocuğum" (Aktaran; Baran, 2009).

diyerek açıklamaktadır.

Samuel Beckett ve *Godot'yu Beklerken*

13 Nisan 1906 yılında İrlanda da doğan yazar Samuel Beckett, 20. Yüzyıl tiyatrosunda oldukça farklı açılımlar yapmış ve deneysel çalışmalarda bulunmuştur. Dublin de eğitim gören Beckett, bir dönem Paris de de bulundu. Beckett, çok uluslu ve çok dilli bir yazardır. Godot'yu Beklerken'i de ilk olarak Fransızca olarak yazdı ve 1952 de Paris de sergilendi. Godot'yu Beklerken Beckett'i modern tiyatro içerisinde oldukça önemli bir yere koymuştur. Bu tiyatro oyunundaki deneysel yenilikler ve absürtlük, 20. Yüzyıl tiyatrosunu sarsmış ve dönüştürmüştür.

Absürt tiyatronun öncülerinden olan Samuel Beckett, tiyatro da birçok deneysel çalışmalarda bulunmuştur ve bunda da oldukça başarılı bir yön çizmiştir. Beckett'in tiyatroya getirdiği yenilik daha çok içerik yönüyledir.

> Uyumsuz Tiyatro'nun öncülerinden olan Samuel Beckett, oyunlarında bilimsel gelişmenin karşısında giderek kan kaybeden metafiziksel değerlerin etkinliğini kaybetmesi, dinsel inançların çöküşü ve artık dünyada güvenli hiçbir yerin kalmaması sonucunda gittikçe yalnızlaştıran ve anlam yitimine uğratan bir dünya ile baş başa bırakır izleyiciyi. Bu oyunlarda Beckett, acıklı olanı bir çeşit mizahla dile getirerek bir kara güldürü havası yaratmış, en aza indirgenmiş kişiler ve dekorla, insanın amaçsız ve anlamsız bir evrendeki uyumsuzluğunu, başkalarıyla iletişim kuramamasından kaynaklanan yalnızlığını aktarmaya çalışmıştır. (Tezcan, 2010; 21)

Godot'yu Beklerken Samuel Beckett'in en tanınmış eseridir. Az karakter ve dekorlu bu oyun, gülünçlük ve tekrar üzerine kuruludur ve absürt- uyumsuz tiyatronun en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir. Eserin başlıca izleği "varoluşçuluk" tur. Beckett, bu varoluşçuluk problemini çeşitli imgeler üzerinden bizlere verir. İki perdelik bu tiyatro eserinin şahıs kadrosunda; Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky ve bir çocuktan oluşur. Bu tiyatro oyunu, "bekleme" eylemi üzerine kuruludur. Döneminde eleştirmenler tarafından "hiçbir şey olmayan garip bir oyun" denilerek eleştirilen oyun, San Qentin Cezaevinde 1500 mahkum tarafından

izlenmiş ve dakikalarca ayakta alkışlanmıştır. Mahkumlar tarafında karşılanan bu büyük ilginin nedeninin eserin ana teması olan "beklemek" konusunun olduğunu söyleyebiliriz.

Bu trajikomik oyun da birbirlerine "Gogo" ve "Didi" diye seslenen Vladimir ve Estragon'un amaçsız bir şekilde Godot'yu beklediklerine şahit oluruz. Oyun bir bekleyiş ile başlar ve yine bir bekleyiş ile sonlanır. Başta olan bekleyiş nihai bir sonuca varmadan oyun son bulur.

Oyunu kısaca özetleyecek olursak; oyunda Vladımır ve Estragon adındaki kahramanlarımız kuru bir ağacın olduğu yerde Godot'yu beklemektedir. Ancak bu Godot'un nasıl bir şey olduğundan kimsenin haberi yoktur. Godot hakkında ne Estragon'un ne Vladımır'ın ne de okuyucu olarak bizlerin bir bilgisi yoktur. Bu özelliği ile Godot bir yok- kahraman hükmündedir. Anlatı da Godot gelince her şeyin düzeleceğine inanılır ancak aynı zamanda Godot'un ne olduğunu kimse bilmez. Bu bilinmeyen bekleyişin sonu da yoktur. Anlatı bu bekleyiş ormanında yol almaktadır. Başlangıcı olmayan bu bekleyişin bir sonu da yoktur. Oyun da eylemsel hareketlilikten söz edilemez. Hayatlarındaki tek düzen Godot'yu bekledikleri gerçeğidir. Bu oyundaki kahramanların hemen hemen hepsi aslında yaşamıyor gibidirler. Oyun boyunca bir kişi bile olduğundan emin olmadığımız Godot'yu beklemekteyizdir evet ama aynı zamanda oyundaki karakterlerimizin de eylemsizliklerine şahit olmaktayızdır. Oyun boyunca Vladimir ve Estragon'un Godot'yu beklediği gibi okuyuca olarak biz de "anlam" ı beklemekteyizdir ancak oyunun sonunda Godot'ya kavuşamadığımız gibi nihaî bir anlama da ulaşamayız. Anlatı da kronolojik bir zaman anlayışından bahsetmek güçtür. Oyun kahramanları arasında da çeşitli konuşmalarda buna şahit oluruz.

> Vladımır: Bütün bildiğim şu: saatler geçmek bilmez ve bu koşullarda bizi, vakit geçirmek için türlü türlü nasıl desem ilk bakışta makul gözüken ama zamanla monotonluğa dönüşecek oyunlara başvurmaya zorlar. Böylece aklımızı kaybetmekten kurtulduğumuzu söyleyebilirsin. Kuşkusuz doğru. Ama aklımız uzun süredir dipsiz derinliklerin bitimsiz gecelerinde dolanıp durmuyor mu zaten? Bazen bunu soruyorum kendime (Beckett, 2014; 105).

Bu konuşmadan da anlayabileceğimiz gibi zaman ve akıl, irade ilişkisi üzerinde durulur ve aslında kahramanlarımız için aslında zaman da akıl da birer yüktür. Godot oyun boyunca hiç görünmez bu özelliği ile Godot tanımlanan değil, beklenendir. Godotdaki bu belirsizlik onun okuyucu ve otoriteler tarafından farklı yorumlanmasına yol açacaktır.

> Beckett'in yapıtlarındaki özel isimlerin genellikle bir anlam çağrıştırması nedeniyle, Godot sözcüğü God (Tanrı) olarak yorumlanmış ve bu Godot adlı kurtarıcının Tanrı olduğu düşünülmüştür. Bu arada oyunun Fransızca adı olan Attende de Godot, Simone Weil'in Attende de Dieu (Tanrı'yı Beklerken) adlı yapıtını da yankılıyor olabilir. Ancak yarattığı kişilere ilginç isimler vermesiyle ünlü olan Beckett'in –anlatı yapıtlarında "bisikletin" çok kullanılması nedeniyle – Godot adını bisiklet yarışçısı Godeau'dan aldığı söylenebilir (Yüksel, 1992; 50).

Oyunun kahramanları; bir şeyler hakkında fikir yürütemez ve neden –sonuç bağı kuramazlar. Kahramanlarımız hiçbir konuda emin değildirler ve bir benlik algısına da ulaşamamışlardır. Herhangi bir olay ya da öykünün olmadığı bu tiyatro esrinde "bekleme"nin kendisi oyun boyunca okuyucu ve seyirciyi de sarmaktadır. Öznesi "Godot" diye bildiğimiz bu beklemenin nesnesi Vladımır, Estragon ve okuyucu ya da seyircinin kendisidir. Ancak bu beklemenin öznesi olan Godot' un içeriğini ne kahramanlarımız Vladımır ne Estragon ne de okuyucu ya da seyirci olarak bizler bilmeyiz. İlk perde de bir ara sahnede Pozzo ve uşağı Lucky belirir. Pozzo tam bir despottur. Sürekli uşağına emirler verir durur. İlk sahnenin sonunda Çocuk, Godot'un bu akşam gelemeyeceğini ama bir sonraki akşam kesin geleceğini haber verir ve birinci perde böylelikle son bulur. İkinci Perde de Vladımır ve Estragon yine beklemektedir. Godot yeniden geleceği haberini gönderir. Bu arada Vladımır ve Estragon' un kendilerini asma girişimlerinde bulunduğunu okuruz. Daha sonra iki arkadaş birbirlerine gitmek istediklerini söylerler ancak gitmek için kendilerinde güç bulamazlar. Vladımır ve Estragon'un hali tam bir eylemsizlik halidir. Hiçbir şeye karar verip yapma güçlerini kendilerinde bulamazlar. Amaçsızca bir durum içerisinde Godot beklenmektedir ve aslında bunun hiçbir anlamı da yoktur.

İkinci Perde yine Pozzo ve uşağı Lucky ile karşılaşırız. Ancak Pozzo ve Lucky yaşlandıkları halde Vladımır ve Estragon aynı kalmışlardır. Beklemenin sonsuz büyüsü ve eylemsizliği ile Vladımır ve Estragon ab –ı hayat içmiş gibidirler. Vladımır ve Etragon birbirini tamamlayan karakter özelliklerine sahiptirler. Vladımır duygusal ve düşünce açısından daha olgun bir kişilik yapısına sahiptir. Estragon ise oyunda daha çok maddi yönüyle öne çıkan bir karekterdir. Sürekli acıkır, uykusu gelir. Birbirini tamamlayan bu iki karakter; doğumla ölüm arasındaki yaşamlarını "Godot'hu beklemek" üzerine kurmuşlardır. Bu muhteşem ikilinin(?) geçmişleri ve gelecekleri muğlaktır. Şimdileri ise "bekleme" nin sonsuzluğu ile sürekli genişler. Oyunda diğer bir ikili olan Pozzo ve uşağı Lucky arasındaki ilişkide birbirini tamamlayan bir yön vardır ancak daha ilkel bir ilişkiye (köle-efendi) sahiptirler. İkinci Perde de Pozzo kör olmuş, Lucky'nin ise dili tutulmuştur. Ancak ilişkileri aynı düzlemde birbirini tamamlayan şekilde devam etmektedir.

Vladımır ve Estragon amaçsız bir şekilde sürekli bekledikleri Godoth'a bağlıdırlar. Bu bağ onların bekleme eylemlerini de sürekli canlı tutmaktadır.

> Estragon: Ona mı bağlıyız, diye soruyorum.
>
> Vladımır: Bağlı mı?
>
> Estragon: Bağ-lı
>
> Vladımır: Nasıl bağlı?
>
> Estragon: Ayaklarımızdan, bileklerimizden.

> Vladımır: Ama kime bağlamış? Kim bağlamış?
>
> Estragon: Senin adamına.
>
> Vladımır: Godot'ya mı? Godot'ya mı bağlıyız? Ne aptalca bir düşünce bu! Söz konusu bile olamaz! (Bir an.) Şimdilik." (Beckett, 2014; 25)

Neye ve ne için bağlı olduklarını bile tam bilmeyen Vladımır ve Estragon amaçsız ve anlamsızlık içerisinde Godot'yu beklemektedirler. Sadece bu "bekleme" üzerine kurulu oyun, alışıldık tiyatro eserlerinin dışındadır. Karakterler, okuyucu ve seyirci bu anlamsız (bu beklemeye anlam verecek olan okuyucunun ya da seyircinin kendisidir diyebiliriz) beklemenin içinde adeta kaybolurlar. Tüm bu anlamsız ve amaçsızlığı ile eser, uyumsuz- absürt bir oyundur ve içerisinde ironi barındırmaktadır.

Zaman zaman kendi durumları ile ilgili çeşitli sorgulamalara giren karakterlerimiz; Godot'hu beklediklerini bilmektedirler ancak Godot'hu niçin ve ne amaçla bekledikleri hakkında ise bir bilgileri yoktur. Bu amaçsızlık içerisinde oradan oraya savrulur dururlar.

> Vladımır: …Başkaları belki çok daha fazla yarar işe. Kulaklarımızda hâlâ çınlayan imdat çığlıkları bütün insanlığa dönük! Ama burada, zamanın bu noktasında insanlık biziz. Hoşumuza gitsin gitmesin. Bunun değerini bilelim, çok geç olmadan! Hadi gidip, bir kere olsun acımasız kaderin bize sunduğu bu görevi hakkıyla yerine getirelim. Ne dersin? (Estragon bir şey demez.) Kollarımızı kavuşturup durumun eğrisini doğrusunu ölçüp biçerken de, türümüzü onurlandırdığımız doğrudur. Kaplan kaplanın yardımına hiç düşünmeden koşar ya da balta girmemiş ormanların derinliklerinde kaybolur. Ama mesele bu değil. Burada ne yapmaktayız, işte bütün mesele bu. Ne mutlu bize ki, yanıtını biliyoruz. Evet bu muazzam karışıklığın içinde açık seçik olan bir şey var: Godot'hu bekliyoruz (Beckett, 2014; 103-104).

Görüldüğü gibi başkarakterlerimizden Vladımır'ın de dediği gibi; zamanın bu noktasında olan insanlıkları ile Vladımır ve Estragon acımasız kaderlerinin onlara sunduğu bir görev ile "Godot'hu bekleme eylemlerini gerçekleştirmektedirler. Beklemenin doruklarına ulaşan Vladımır ve Estragon bu amaçsız bekleme eylemenin sıkıntılarını azaltmak için çeşitli oyunlara başvururlar.

> Vladımır: Bütün bildiğim şu: Saatler geçmek bilmez ve bu koşullarda bizi, vakit geçirmek için türlü türlü- nasıl desem il bakışta makul gözüken ama zamanla monotonluğa dönüşecek oyunlara başvurmaya zorlar. Böylece aklımızı kaybetmekten kurulduğumuzu söyleyebilirsin. Kuşkusuz doğru. Ama aklımız uzun süredir dipsiz derinliklerin bitimsiz gecelerinde dolanıp durmuyor mu zaten? Bazen bunu soruyorum kendime. Akıl yürütüşümü takip edebiliyor musun? (Beckett, 2014; 104-105).

Beklemekle birlikte akıl da çokça zorlanır ve deliliğin sınırlarında yol alır. Vladımır ve Estragon'un saçmalıkları da bir bakıma bu bekleme eyleminin bir sonucudur. Estragon'a göre "Hepimiz deli doğarız. Bazılarımız öyle kalır." (Beckett, 2014; 105)

Oyun; Vladımır ve Estragon'un Godot'hun gelmeyeceğine kannat getirip; önce kendilerini asmayı düşünmleri ancak ip bulamamaları daha sonra da ise gitmeye karar verip, yerlerinden kımıldamamaları üzerine son bulur. Eylemsizlikle başlayan oyun eylemsizlikle son bulur beklemenin kendisidir esas olan.

Sonuç

Birbirlerinden farklı coğrafyalarda (Türkiye ve Fransa) ve farklı türlerde (roman ve tiyatro) biri Hasan Ali Toptaş tarafından kaleme alınan Bin Hüzünlü Haz romanı ile diğeri Samuel Beckett'in yazdığı Godot'yu Beklerken adlı tiyatro eserini karşılaştırmaya çalıştığımız bu çalışmamızda iki anlatının da ana izleğinin "bekleyiş" olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca bu bekleyişlerin kendi bağlamlarında bir amaçlarının olduğunu söylememiz oldukça zordur. Bu amaçsız bekleyişler anlatıların tümüne sinmiş ve bekleyişlerin kavuşmaya, bir bakıma anlama kavuşamadan son bulur. Bu amaçsız bekleyişlerin ortak olduğu anlatılarda, kahramanların nitelikleri de birbirine benzemektedir. Hasan Ali Toptaş' ın Bin Hüzünlü Haz romanın yok- kahramanı ile Godot'yu Beklerken adlı tiyatro eserinin hiç göremediğimiz ancak sürekli beklediğimiz kahramanı Godot'yu paralel okumak mümkündür. Ayrıca Bin Hüzünlü Haz romanında anlatıcı bütün mümkünlerin kıyısında Alaaddin'i beklemektedir Godot'yu Beklerken de ise başkahramanlarımız Vladımır ve Estragon amaçsız bir şekilde ve adeta akıllarını devre dışı bırakarak Godot'yu beklenmektedirler. Bitmeyen ve adeta sürekli başa dönen bu bekleme eylemenin sonsuz döngüsünde anlatılar ilerlemektedir. Bu bekleme eylemi gerçekleşirken iki anlatı da belleğin ve gerçekliğin sınırları çokça zorlanır. Öyle ki anlatılarda hayalin, absürdün nerede bittiği ve gerçeğin nerede başladığı bir muammadır. Gerçek ile hayalin, absürdün iç içe geçtiği bu anlatılarda okuyucu ve seyirci de bu belirsizliğin içerisinde adeta kaybolmaktadır.

İki anlatı da zaman mefhumunu ele alınışı muğlaktır. Anlatıların ne zaman da geçtiğini ve anlatı süresini tespit etmemiz oldukça güçtür. Bu nedenle iki anlatı da okuyucularını adeta kendilerine tutsak almış metinlerdir. Bütün bu muğlaklığın, arayışın ve bekleyişin arasında okuyucu da kaybolmaktadır. İki anlatı da belli bir olay örgüsünden bahsetmemiz oldukça zordur. Belleğin sınırlarını zorlayan anlatılarda belli bir mekandan da bahsetmek zordur.

Kendi mümkünlerinin kıyısında okuyucularını bekleyen iki anlatı da- Bin Hüzünlü Haz ve Godot'yu Beklerken- anlamdan yoksundurlar. Bu kaybolan ve sürekli kendini, anlamı arayan ve bekleyen anlatılara anlamı verecek de yine okuyucunun kendisidir.

KAYNAKÇA

Aslan, P. (2004). *Hasan Ali Toptaş'ın romanlarındaki arayışın postmodern* yüzü. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Baran, E. (2009). Şehrazat ile *Beckett'in evliliğinden doğmuş bir çocuğum*. Kitap Zamanı Eki, İstanbul.

Beckett, S. (2014). *Godot'yu beklerken (*U. Ün, T.Günersel, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ecevit, Y. (2002). Türk *romanında postmodernist* açılımlar. İstanbul: İletişim Yayınevi.

Eco, U. (1992). *Açık yapıt.* (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Erbaş, Ş. (2001). *Hasan Ali Toptaş ile söyleşi: Başlarken yalnızsın bitirdiğinde daha yalnız*. İstanbul: Adam.

Erkol, Ç. G. (2002) Postmodern darbeye direnen roman- Bin hüzünlü haz da belirsizliğin bilgeliği*, Defter Dergisi.*

Tezcan, Z. S. (2010) *Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken, Oyun Sonu, Mutlu Günler ve Krapp'ın Son Son Bandı oyunlarında zaman kavramının işlenişi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Toptaş, H. A. (2014). *Bin hüzünlü haz.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Yüksel, A. (1997). *Samuel Beckett tiyatrosu.* İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Halide Edip Adıvar'ın "Zeynebim, Zeynebim" Hikâyesini Yapısalcı Yöntemle Yeniden Okumak

Semra Özen*

Öz: Cumhuriyet döneminin önde gelen kadın yazarlarından biri olan Halide Edip Adıvar kadının toplum hayatındaki yerine önem vererek; roman, hikâye, tiyatro ve anı türünde birçok eser kaleme alır. Bu doğrultuda Milli Mücadele'de aldığı görevlerle savaş meydanlarında aktif rol oynamakla kalmayıp tanık olduğu ve işittiği birçok olayı eserlerinde işleyerek edebiyat tarihinde Milli Mücadeleyi konu alan birçok eserle tarihe adını yazdırır. Yazarın hikâyeleri *Harap Mabetler, Kubbede Kalan Hoş Seda ve Dağa Çıkan Kurt* şeklinde üç kitapta toplanır. Hikâyelerinde Milli Mücadele yıllarında yaşadığı acılar üzerinde yoğunlaşan yazar, özellikle "Zeynebim Zeynebim" türküsüyle aynı ismi taşıdığı *Dağa Çıkan Kurt* hikâye kitabında yer alan "Zeynebim, Zeynebim" başlıklı hikâyesi ilgi çekicidir. Yazarın yazdığı bu hikâye yapısal yönden incelenmeye değer önemli bir metin olarak görülür. Yapısalcı kuram, edebiyatta 1960'lı yıllarda Fransa'da Roland Barthes, Claude Bremond, Gerard Genette, A. J. Greimas ve Bulgar asıllı Tzvetan Todorov gibi eleştirmenler ve yazınbilimcileri başlatır. Yapısalcılık kuram anlatıyı oluşturan öğelerin iskeletini çıkarıp onu betimlemeyi ve her parçanın bütün içindeki işlevini ortaya çıkarmayı amaçlar. Yapısalcılığa göre her parça değerlidir ve bu parçalar yüzey yapıdan derin yapıya eş zamanlılığa dayalı olarak geçmeyi sağlayan anahtar görevindedir. Yapısalcılık Kuramını bir edebî eser üzerinde uygulayabilmek için, özellikle karışık bir yapı olan eserin çözümlenmesi ve ana yapılara ayrılması gerekmektedir. Bu çözümleme işlemi "anlatıcı", "kişiler", "zaman" ve "mekân" olmak üzere dört başlık altında toplanabilir. Makalede, bu tanımdan yola çıkılarak Halide Edip Adıvar'ın *Dağa Çıkan Kurt* eserinde yer alan "Zeynebim, Zeynebim" adlı hikâyenin yapısı incelenecektir. Bu doğrultuda öncelikle hikâyenin özeti verilecek, ardından hikâye, anlatıcı, kişiler, zaman ve mekân unsurları yönünden incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Halide Edip Adıvar, Zeynebim Zeynebim, Hikâye, Kadın, Yapısalcılık.

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans Programı. İletişim: semraozen34@gmail.com

Giriş

20. yüzyılın ikinci yarısında dil, kültür, matematik felsefesi ve toplumun analizinde sıkça kullanılan bu yaklaşımın özelliği nesnenin yapısına yönelmektir. Daha basit anlamıyla ele alırsak şöyle söylenilebilir: "İsminden de anlaşıldığı üzere Yapısalcılık yapılarla ilgilenir ve özellikle de bu yapıların işlenmesini sağlayan genel yasaları inceler" (Eagleton, 2004, s.123). Çünkü yapılara anlam kazandıran sistem içinde birbirleriyle olan bağıntılarıdır, ancak o zaman bir sistemin parçası olarak ele alınabilirler. Aksi takdirde sistemdeki birimler kendi başlarına bir anlam taşımazlar. Tahsin Yücel, yapısalcılığı bir açıklama değil, açıklama yöntemi olarak tanımlar (1999, s.141). Bu açıklama yöntemini diğerlerinden farklı kılan özelliklerine bakılacak olunursa şunlar görülebilir:

> Öncelikle yapısalcılık, inceleme konusunu daha düzgün bir ifade ile inceleme nesnesini kendi başına ve kendi kendisi için yeterli sayar. Ele aldığı 'nesne'nin, kendi içinde yer alan öğelerin birbirleriyle olan lişkilerinden oluşmuş bir "dizge" olduğunu kabul eder. Bu özelliklerin bir sonucu olarak "nesne"nin art süremlilik içinde değil de eş süremlilik içinde incelenmesi gerektiğini varsayar. Çünkü "nesne" kendinden önce var olan veya kendi zamanında bulunan diğer nesnelerden, etkileyen ayrı bir oluşumdur, yapıdır" (Aktaran Furtana, 2014, s.40).

Yapısalcılık, nesnenin, yani edebî eserin yapısına yönelirken, her şeyi açıklama gibi bir kaygı taşımaz. Edebî esere sorular sorarak eserin yapısını ortaya çıkarmaya çalışır. Berna Moran'a göre, 1960'lı yıllarda Fransa'da hızla gelişen edebiyat alanındaki yapısalcılığın iki kaynağı olduğu kabul edilir: Biri yapısalcı dil bilimi, ikincisi Rus Biçimciliği'dir (2017, s.193).

Rus Biçimciliği ve dilbiliminden beslenen yapısalcılığın dilbilim ayağında Ferdinand de Saussure ve onun göstergebilim kuramı yer alır. Yapısalcılık kuramında gösteren ve gösterilen ayrımının yapıldığı söylenilebilir. Sözcükler her şeye işaret ettiği için birer göstergedirler ve bir göstergenin iki yönü vardır. Bir ses imgesidir ki gösteren adını alır. 'Köpek' dediğimiz zaman ağzımızdan çıkan ses imgesi gösterendir. Bunun işaret ettiği köpek kavramı ise gösterilendir. Sözcükler birer gösterge olduklarına göre, dil bir göstergeler sistemidir ve dış gerçeklikten bağımsız, kendi iç kurallarına göre işler (2017, s.188).

Yapısalcılık, edebî eserin yapısını ortaya koymaya çalışırken göstergebilimden ister istemez faydalanır, çünkü edebî eser kelimelerden yani, göstergelerden oluşur. Dili bir göstergeler sistemi olarak gören ve dilin kendi iç kurallarına göre işleyişini kabul eden Yapısalcılık kuram; metni oluşturan parçalara dikkat eder, bunalar dışında kalanları (yani kelimenin tarihsel, dilsel, sosyolojik ve psikolojik göndermelerini) hesaba katmaz.

Bu bağlamda, metnin içinde yer alan kelimelerin, iletişimde bulunduğu diğer kelimelerle birlikte düşünülmesi gerekliliğini savunan Yapısalcılık, kelimenin tarih içinde yüklendiği anlama ve taşıdığı göndermelere itibar etmez. Bu durumda, sadece metnin dünyasına

girmeyi amaçlayan ve metni merkeze alan Yapısalcılık Kuramının, diğer kuramlara nazaran, edebî eseri anlamada kolaylık sağladığı ifade edilebilir.

Okurlara sağladığı bir diğer fayda ise; metni parçalara bölmesi ve bu parçaları yeni bir düzene göre birbirlerine yaklaştırarak edebî eseri yeniden kurmaya çalışmasıdır. "Bunun pratikte yararı şudur: Tamamlanmış bir metni önce parçalara ayırıp sonra yeniden kurma eylemi sırasında metinde önceden fark edilmeyen, yüzeysel okumalardan kaynaklanan gözden kaçmış anlamları bulup onları açığa çıkarmaktır. Kısaca metnin altında yatan yapıyı, grameri, yasaları ortaya çıkarmaktır" (Kolcu, 2008, s.296).

Dilbilim, anlatının yapısal çözümlenmesini sağlarken, hem bir anlatının cümleler toplamı olmadığını gösterir hem de anlatının kuruluşu içindeki öğeleri sınıflandırmayı sağlar. Barthes buna "betimleme düzeyi" der. "Bir cümle dil bilimsel açıdan birçok düzeyde betimlenebilir. Bu düzeyler aşamalı olarak bir bağıntı içindedirler, düzeyler tek başına anlam oluşturmaz. Yapısal bir çözümlemeyi gerçekleştirebilmek için betimleme düzeyleri ayırt edilmeli ve bu düzeyler bütünleştirici bir şekilde yerleştirilmelidir" (Barthes, 2018, s. 136).

II. Meşrutiyet sonrasının gerek siyasette gerekse edebî hayatta aktif rol oynayan isimlerinden Halide Edip Adıvar; roman, oyun, anı ve hikâye türlerinde verdiği eserlerle edebiyat tarihinin mihenk taşları arasında yer alır. Halide Edip Adıvar'ın "çocukluğu ve yetişme yılları imparatorluğun yıkılış sancılarının yoğun olduğu dönemde geçmiştir" (Enginün, 1989, s.1). Eserlerinde yaşamış olduğu sancılı yılların izleri görülür. Halide Edip, romanlarıyla tanınmasına rağmen Millî Mücadele döneminde aktif olarak aldığı görevler esnasında edindiği gözlemler, onun hikâyelerine de konu olmuştur. Bunlardan biri de 1922 yılına ait Dağa Çıkan Kurt adlı hikâyeler bütünüdür. Dağa Çıkan Kurt'ta, yazarın dergi ve gazetelerde daha önce yayımlanmış olan hikâyelerinin büyük bir kısmı yer almıştır. İlk basımı 1922 yılında yapılmış olan kitapta, hikâyeler yazılış ya da yayımlanış zamanları göz önüne alınarak sıralanmamıştır. Dağa Çıkan Kurt isimli hikâye kitabında da dönemin zorlu tesirleri yoğun bir şekilde hissedilir. Sancılı yılların zorlu koşullarının anlatıldığı "Zeynebim Zeynebim" isimli hikâye, Dağa Çıkan Kurt kitabının ikinci metnidir. Zeynebim Zeynebim hikâyesi Zeynep ve Süleyman'ın aşkının yanı sıra dönemin zorlu mücadelesini veren güçlü bir kadın karakterini konu edinmektedir. Zeynep'i Zeynep yapan olaylar Barthes'in betimleme düzeyinden yola çıkılarak incelenecektir.

Barthes, bir anlatısal yapıtta üç betimleme düzeyinden bahseder: İşlevler düzeyi, eylemler düzeyi ve öyküleme düzeyi. (2018, s.137). Bu üç unsura dayanak olarak da şunları söyler: "Bir işlev, bir eyleyenin genel eylemi içinde yer aldığı ölçüde anlam kazanır. Bu eylemde, son anlamını anlatılmış olması, kendine özgü kodu bulunan bir söyleme bırakılmış olması nedeniyle kazanır" (Barthes, 2018, s.137).

İşlevler Düzeyi

Barthes, işlevler düzeyini; birimlerin belirlenmesi, birim sınıfları ve işlevsel sözdizim şeklinde üç başlık altında vermektedir. Barthes'a göre; her dizge, sınıfların bilinen bilimler bileşimi olduğundan, öncelikle anlatıyı kesitlemek ve anlatısal söylemin az sayıda sınıfa dağıtabileceğimiz parçalarını belirlemek gerekir. Kısacası en küçük anlatı birimlerinin tanımlaması yapılmalı gerektiğini söyleyen Barthes, buna birimlerin belirlenmesi ismini verir (2018, s.108).

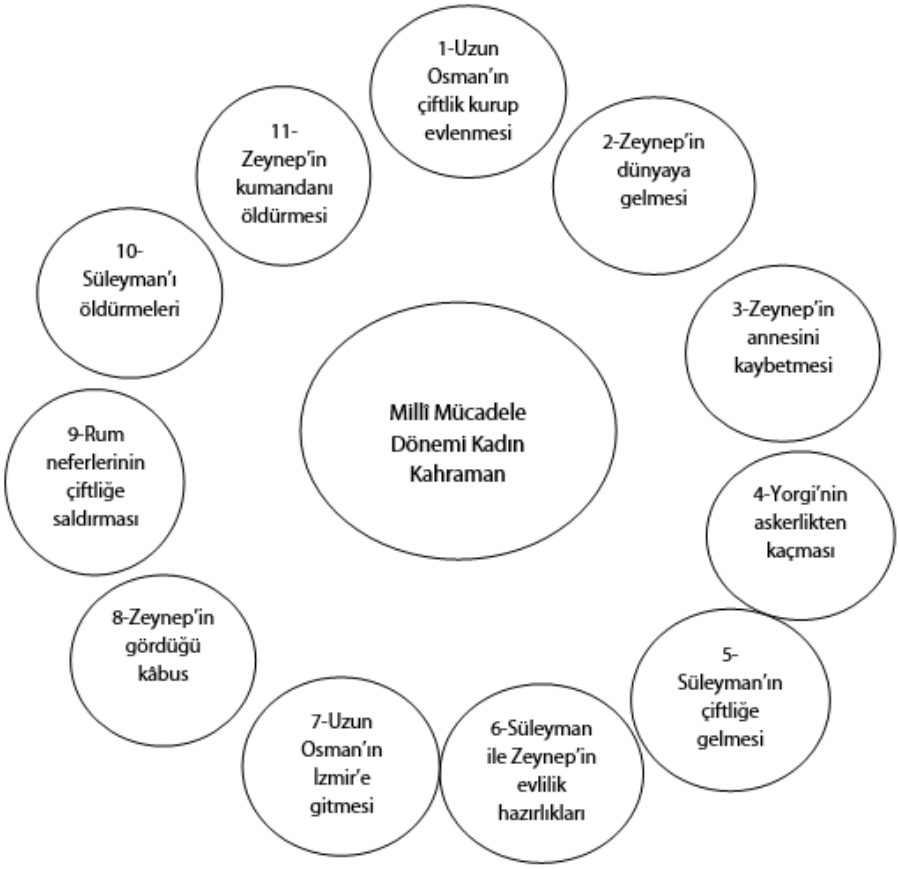
"Zeynebim, Zeynebim" adlı hikâyesinin birimlerinin belirlenmesi için öncelikle hikâyenin kısaca olay örgüsüne değinmek gerekir. Hikâye Uzun Osman'ın Keçili aşiretinden gelip, İzmir'in bir köyünde çiftlik kurmasıyla başlar. Kurulan çiftlik, görenleri hayrete düşürür cinstendir. Uzun Osman çiftliğin tarım işleriyle ilgilenmesi için Atina'da eğitim görmüş bir Rum genci olan Yorgi'yi işe alır. Kendisi de, İstanbul'un yerlisi olan emekli bir paşanın kızıyla evlenir. Evlendikten bir yıl sonra hikâyenin başkahramanı, yani Zeynep dünyaya gelir. Zeynep'in dünyaya gelmesiyle, Yorgi'nin eşi Kalyopi hem Zeynep'e dadılık eder hem de evin işlerinden sorumlu olur. Zeynep daha yürümeyi öğrenmeden ve konuşmayı sökmeden annesini kaybeder. Babası Uzun Osman'da eşini kaybettikten sonra hiç evlenmez. On sekiz yaşına gelen Zeynep, İzmir ve İstanbul'da güzelliğiyle ün salar. Ne zaman İstanbul Erenköy'de oturan teyzesinin yanına gitse İstanbullu kızlardan her şeyi öğrenmek için uğraşır. Okumasını, yazmasını, Fransızca konuşmasını, ut ve piyano çalmasını, şarkı söylemesini bilir öğrenir ve bunları kusursuzlukla yapar. Babasına düşkün olan Zeynep, akşamları babasına şarkılar söyleyip müzik aletleri çalar. At üstünde saatlerce babasıyla gezmeyi, avlanmayı kısaca babasıyla vakit geçirmeyi sever. Bunun yanında çiftlik işleriyle ilgilenmekte hoşuna gider.

Yorgi Uzun Osman'ın çiftliğinde çalışan işçilerden biridir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra askerlik yapmak istemeyen Yorgi, bir anda ortadan kaybolur. Onun ortadan kayboluşu yani askerden kaçışı Uzun Osman'ı üzmesinin yanı sıra bu kaçışın hayra alamet olmadığını düşündürmüştür. Yorgi kaçtıktan sonra çiftlikte işler birikir. Çiftlikte biriken bu işleri yapması için Zeynep'in teyzesinin oğlu Süleyman gelir ve eniştesinin yanında kâhya olarak çalışmaya başlar. Süleyman, Amerika'da tarım üzerine eğitim almaya gider. Eğitim sırasında Çanakkale Savaşı haberini alır. Bu haberle birlikte yurduna döner ve kendi isteğiyle Çanakkale Savaşı'na katılır. Çanakkale Savaşı'nda yurdu için mücadele ederken sol ayağını kaybeder ve bunun üzerine askerlikten çekilmiştir. Uzun Osman, Süleyman'ın Çanakkale Savaşı'nda gazi olmasını duyunca ona yakınlık gösterir. Uzun Osman'ın gösterdiği yakınlık zamanla artar ve Süleyman'a olan sevgisi çoğalır. Ne zaman Uzun Osman, Zeynep ve Süleyman bir araya gelse tarımla ilgili ve çiftlik işlerinden konuşurlardı. Zeynep'in babası Uzun Osman, Süleyman ile kızının anlaştığını görünce onları evlendirmeyi düşünür ve bu konuyu onlara açar. Zeynep ve Süleyman ise bu teklife şaşmazlar çünkü zaten birbirleriyle evlenmek için doğduklarını düşünürler.

Mütarekeden bir ay sonra Zeynep'in babası düğün hazırlıkları için İzmir'e gider. Süleyman ile vedalaşırken ona Rumların saldıracağını ve buna dikkat etmesi gerektiğini bildirir. Süleyman ise eniştesinin bu kuruntusuna gülüp geçer. Eniştesi gittikten sonra köpekler garip bir şekilde ulumaya başlar ve bütün gece acı acı ulumaya devam eder. O akşam yemekten sonra Süleyman "Zeynebim" türküsünü söyler ve Zeynep de ona dansla eşlik eder. Süleyman bir anda pencereden şapkalı birinin geçtiğini görür. Kim olduğunu öğrenmek için Kalyopi'ye seslenir. Kalyopi, pazar günü bir arkadaşının evine gittiğini ve bu arkadaşının yeğeninin İzmir'de Yorgi'yi gördüğünü bildirmek için buraya geldiğinden bahseder.

Uzun Osman vedalaşma esnasında alnı ve yanaklarından öptüğü Zeynep'in ateşi çıkar. Bu olaydan iki gün sonra ise Zeynep'in ateşi çoğalır. Babasından bir haber alamayan Zeynep kaygılanır. O gece rüyasında Kalyopi boğazını sıktığını, saçlarından tutup sürüklediğini, Yorgi'nin ise camdan ona dil çıkardığını ve eteklerine doğru hücum eden yüz köpeğin birden uluduğunu görür.

Şiddetli bir sesle rüyasından uyanan Zeynep, altındaki odada yani Süleyman'ın yattığı yemek odasından ateş seslerini duyar, perdenin dışından yüzlerce ışığın eve doğru geldiğini görür, naralar, sövmeler ve yabancı şarkılar söyleyenleri işitir. Bunun üzerine Süleyman'a işkence çektirdiklerini, onu öldürdüklerini hisseder ve hemen aşağıya koşmak ister. Lakin odaya giren ayak sesleri, küfürleri işitir hemen yatağın köşesine büzülür ve sonradan kendinden geçer. Kendine geldiğinde, yemek odasında sekiz on düşman neferinin arasında, geceliği yırtılmış ve ayaklarını çıplak bir şekilde görür. Bu neferlerin arasında Yorgi de vardır. Kalyopi ise onlara içki doldurmaktadır. Yorgi, Zeynep'i evin matmazeli olarak tanıştırır ve kumandana dans etmesinin ister ancak o zaman belki kumandanın onu affedebileceğini söyler. Zeynep ise Süleyman'ın ölüsünün nerede olduğunu haykırarak sorar. Yorgi bu haykırıştan korkar ve Süleyman'ın kendisinin öldürmediğini fısıldar. Kumandan, Süleyman'ın kafasının parçaladığını, gözlerini oyduğunu itiraf eder. Zeynep o vakit sadece kumandana oynayıp, dans edeceğini haykırır. Yorgi de neferleri dışarı çıkartırken, Zeynep'e "geçen akşam Süleyman'a oynadığın gibi oyna" (Adıvar, 2017, s.28) diyerek dışarı çıkar. Yunan kumandanla evde yalnız kalan Zeynep, bir müddet sonra evi ateşe vererek pencereden atlayıp, "Zeynebim Zeynebim" türküsü eşliğinde dans ederek uzaklaşır. Yorgi ve etrafındakiler eve doğru koşarlar lakin çayır çayır yanan evden kumandanın kalbinden hançerlenmiş cesedini bile kurtaramazlar. Öykü burada sona erer. Birimleri belirlemek için hikâyenin olay örgüsündeki kırılma noktalarını şu şekilde şematize edilerek birimler daha net görülebilmektedir.



Şekil 1: Hikâyenin Birimlerinin Belirlenmesi

Hikâye, şekilde olduğu gibi on bir birime bölündüğünde, her bir halkanın kendinden sonra gelecek olan halkaya zemin hazırladığı görülür. Halkalar zincirinin her biri hikâyenin başkahramanı olan Zeynep'i, nişanlısı Süleyman'dan ayırıp felakete sürüklediği söylenilebilir. Düşmana boyun eğmeyip intikam alan Zeynep, Millî Mücadele Dönemi kadın kahramanlarından biri olur.

İşlevler düzeyinde birim sınıfları belirlendikten sonra birim sınıfları gelir. "İşlevsel birimleri, az sayıda biçimsel sınıfa bölüştürmek gerekir. Bu sınıflar, içeriğin tözüne başvurulmaksızın belirlenmek istendiğinde, anlamın değişik düzeylerini yeniden göz önüne almak gerekir. Bazı birimlerin bağlılaşık öğeleri aynı düzeyden birimlerdir; buna karşılık, öbür birimleri doyurabilmek için bir başka düzeye geçmek gerekir" (Barthes, 2018, s.110).

Hikâyede birim sınıflarına Zeynep'in gördüğü rüya örnek verilebilir. "Zeynep yatağına düşünce derin ve kâbuslu bir uykuya daldı. Rüyasında hep Kalyopi boğazını sıkıyor, saçlarından tutup sürüklüyor, Yorgi cama suratını dayamış dilini çıkarıyordu. İkide birde eteklerine hücum eden yüz köpek birden uluyordu" (Adıvar, 2017, s.26).

Birim sınıflarından sonra gelen işlevsel sözdizim ise:

> "Bu değişik birimler, anlatı dizimi boyunca nasıl, hangi "dilbilgisi" ne göre birbirleriyle eklemlenirler? İşlevsel birleşme düzeyinin kuralları nelerdir? Bilgilendirenler ve belirtiler, aralarında özgürce birleşebilirler: Sözgelimi medeni halle ilgili veriler ile karakter özelliklerini rahatça bir arada veren betimlemede durum böyledir. Yalın bir içerme ilişkisi bütünleyimler ile çekirdekleri birleştirir: Bir bütünleyim bağlanacağı asal bir işlevin var olmasını gerektirir zorunlu olarak, ama bunun tersi düşünülemez" (Barthes, s.115-116).

Barthes'a göre; bir kesit, aralarında bir dayanışma bağıntısı bulunan mantıksal bir çekirdekler dizisidir. Kesit, öğelerinden birinin dayanışık öncülü olmadığı zaman açılır, öğelerinden bir başkasının ardılı kalmadığı zaman kapanır (2018, s.118). Önemi ne kadar az olursa olsun, az sayıda çekirdekten oluşmuş kesitin, her zaman için, tehlike anları vardır, bu da onun çözümlemesinin yapılması gerektiğini gösterir (Barthes, 2018, s.119).

Zeynebim Zeynebim hikâyesi incelendiğinde işlevsel sözdizime Zeynep'in şarkı eşliğinde oynamasıdır. Süleyman sazını ele alarak "Zeynebim, Zeynebim" şarkısını söylüyor ve buna karşılık "Zeynep birdenbire lambayı söndürmüş, camdan süzülen ziya içinde ellerini hafifçe çırparak köylü kızları gibi iki tarafa sallanarak oynuyordu" (Adıvar, 2017, s.24). Zeynep'in şarkı eşliğinde Süleyman için oynaması hikâyenin sonunda da Zeynep'in kendi kendine şarkı söyleyip oynaması şeklinde karşımıza çıkarak anlam kazanacaktır.

Eylemler Düzeyi

Barthes'ın betimleme düzeyinde yer alan işlevler düzeyi bir diğer düzey olan eylemler düzeyinde anlam kazanır. Eylemler düzeyini Barthes; anlatı kişilerin yapısal bir statüsüne doğru ve özne sorunu olarak verir. Barthes, yapısal çözümlemeyi anlatı kişisini eyleme katılan kişi olarak görmüştür. Kısaca her anlatı kişisi, kendi kesitinin kahramanıdır. Eylemler düzeyini daha iyi anlamak için öncelikle "Zeynebim, Zeynebim" hikâyesinde eyleme katılan kişileri tanımak gerekir.

"Zeynebim, Zeynebim" hikâyesinin kişi kadrosu, bir olay hikâyesine göre azdır. Anlatıcı, hikâyenin kahramanları arasında değildir, sadece hikâyeyi bizlere aktaran bir aracı konumundadır. Zeynep, babası Uzun Osman, nişanlısı Süleyman, Yorgi, Kalyopi, Kapitanos hikâye kişileridir.

Uzun Osman, Keçili aşiretinden gelip İzmir'de çiftlik kuran, gelenek, göreneklerine bağlı, çiftlik hayatını bilen, tarımdan anlayan, eşinin ölümünden sonra hiç evlenmeyen, kızına düşkün bir babadır. "Onda yalnız halkta olan öyle şaşmaz ve doğru, öyle açık ve pratik bir görüş vardı ki, bu sayede etrafına hâkim olmuş, çarçabuk memleketin en zengin eşrafından sayılmıştı" (Adıvar, 2017, s.19).

Zeynep çocukken annesini yitirmiş, babasıyla çiftlikte büyümüş, güzelliğini annesinden, gücünü ise babasından alan bir genç kızdır. Teyzesinin oğlu Süleyman ile evlilik arifesindeyken Rumların köye saldırmasıyla Zeynep'in hayatı alt üst olur. "Zeynep annesinin inceliği ile babasının gücünden meydana gelmiş eşsiz güzelliğini hayatının en yüksek gururu olarak sakladı" (Adıvar, 2017, s.20). Gördüğü rüyanın gerçek olması, belki de Zeynep'in hafızasında silinmeyecek yaralar açmıştı. "Rüyasında hep Kalyopi boğazını sıkıyor, saçlarından tutup sürüklüyor, Yorgi cama suratını dayamış dilini çıkarıyordu. İkide birde eteklerine hücum eden yüz köpek birden uluyordu" (Adıvar, 2017, s.20).

Teyzesinin oğlu Süleyman, Zeynep'in nişanlısıdır. Süleyman Amerika'da tarım üzerine eğitim almış ve savaş haberi alınca memleketine dönüş yapan bir gençtir. İlk Çanakkale hücumunda cepheye gider ve savaşta sol bacağını kaybeder. Tarımdan anlayan Süleyman eniştesinin çiftliğine kâhya olarak gelir. Zeynep ile birbirlerini ilgi duyarlar. "Süleyman, şarkısını kesmeden sazı aldı; dudakları alaycı, fakat kalbi Zeynep'in beyazlı siyahlı güzelliği karşısında kilitlenmiş, daha sevinçli, daha kuvvetli ve her 'Zeynebim' kelimesini çılgın ve acı bir tutkuyla söylüyordu" (Adıvar, 2017, s.24). Süleyman o kadar çok sever ki Zeynep'i, geceleri onu korumak için yattığı odanın altındaki yemek odasında gözünü kırpmadan sabaha kadar elinde tüfeğiyle bekler.

Yorgi Rum asıllı, İzmir'de Zeynep'in babasının çiftliğinde çalışan kişidir. Yorgi Türklerin çiftliğinde çalışıp ekmek yemesine rağmen askerliği gelince görevini yapmayıp kaçmıştır. Uzun Osman'ın gözüne girmek için her türlü işi yapar. Zeynep babası gibi çiftliği gezip çiftlikle ilgilenince Yorgi de sırıtarak ona bakar. "Baban bana vaktiyle iyilik yaptı, seni kurtaracağım. Fakat sen bize bir oynamalısın. Şuradaki yüzbaşı, şimdi sizin…'den büyük, istersen seni alacak ha kokonamu!" (Adıvar, 2017, s.27). Yorgi belki de patronun onda bıraktığı izlenimi yansıtmak istiyordu. "Yorgi'nin sarhoş gözleri şaşılaştı; Zeynep'in siyah gözbebeklerinde Uzun Osman'ın senelerden beri kumanda eden kara bakışları vardı" (Adıvar, 2017, s.27).

Kalyopi, Yorgi'nin karısı, Zeynep'in dadısı ve ev işlerinden sorumlu kişidir. "O da küçük gözleri, şişman vücuduyla şen, zeki, becerikli haliyle Zeynep'e ve hanıma ait bütün işleri elinin içine almıştı" (Adıvar, 2017, s.20). Kalyopi de Yorgi gibi çalıştığı yere ihanet eden kişidir. Süleyman'a yalan söyleyip kandırıyordu. "Kalyopi kiminle konuşuyordun? Yabancı değil. Kimdi? Bre beyim, bu ne merak! Kalyopi gülmeye çalışıyor, fakat birdenbire bir şey bulup söyleyemiyordu: Bir içeri geleyim, anlatırım diye onları avutmaya çalışıyordu" (Adıvar, 2017, s.25). Çiftliğe Rum neferleri saldırıp Süleyman'ı öldürünce Kalyopi neferlere içki servisi

yapıyordu. "Kalyopi'nin masanın üzerine dizdiği şarap ve rakı şişelerini birer birer bardaklara boşaltarak neferlere veriyor, veriyor, kaba fena davranışları ve sarkıntılıkları ortasında muhteşem başı ve vücuduyla üzüntüsüz görünüyordu. Zaten yüzbaşıya yüz vermesi onu, neferlerin sarkıntılıklarından azıcık olsun kurtarmıştı" (Adıvar, 2017, s.28).

Rum neferlerinin kumandanı olan Kapitanos çiftliği saldıran, her şeyi yağma eden, Süleyman'ı öldürten kişidir. "Tek gözlü, kara suratlı, cılız fakat korkunç kafalı yüzbaşı gülmeye başladı. Rumca söylüyordu: Ben öldürdüm, kafasını parçaladım, gözlerini oydum" (Adıvar, 2017, s.28). Zeynep, kumandan Kapitanos'u öldürterek Süleyman'ın intikamını almış olur. "Zeynep beyaz entarisi, dağınık saçlarıyla pencereden atladı. Vahşi bir sesle avazı çıktığı kadar, 'Zeynebim, Zeynebim!' diye şarkı söylüyor, bir taraftan harem dairesi yanıyordu. Vahşi bir çığlıkla, 'Kapitanos, Kapitanos!' diye odaya hücum edenler, Kapitanos'u Süleyman'ın yanında, kalbinde ta kınına kadar sokulmuş bir hançerle buldular" (Adıvar, 2017, s.29).

Tablo 1: Anlatı Kişilerin Yapısal Bir Statüsü

Kişiler	**Eyleyenler**	**İşlevler**
Başkahraman (Zeynep)	Gördüğü kâbus	Kumandanı öldürmesi
Babası (Uzun Osman)	Çiftlik	Süleyman ile kızını evlendirmeleri
Nişanlısı (Süleyman)	'Zeynebim, Zeynebim' türküsü	Sevdiği kız Zeynep için canını vermesi
Yorgi	Kurnaz, Türklere düşman	Çalıştığı çiftliğe vefa borcunu hiçe sayıp saldırması
Kalyopi	Kendini korumak	Kendine zarar gelmesin diye çalıştığı yere ihanet etmesi
Kumandan (Kapitanos)	Savaş ortamında köylere saldırıp, yağma etme, zevk, sefa, eğlence, içki	Çiftliği yağma etmesi, Süleyman'ı öldürmesi

Eyleyenler hemen hemen bütün kahramanları sarmıştır. Bu eyleyenlere bağlı olarak ortaya çıkan işlevler ise, kahramanların hemen hemen istemedikleri bir yaşamı sürdürmeleri-

ne aracı olmuştur. Öyle ki insanların savaş sırasında düşman birliklerin yaptıkları saldırgan hareketler minnet borcu düşünmeksizin devam etmiştir. Savaşın gerisinde yaşanan kadınların kahramanlıkları ise insanlara utanç yerine güç, kuvvet verdiğinin göstergesidir.

"Anlatı kişilerinin sonsuz dünyası da anlatı boyunca beliren dizisel bir yapıya (özne/ nesne, gönderen/ gönderilen, yardım eden/karşı çıkan) bağımlı kalır" (Barthes, s.157).

Anlatı kişisinin katıldığı eylem alanları fazla olmadığından sınıflandırılabilirler, eylemler düzeyi anlatı kişilerinin düzeyidir.

Özne sorununu eylemler düzeyinde ele alan Barthes; "Anlatı kişileri sınıflandırmasının doğurduğu asıl güçlük, çözüm yolu ne olursa olsun, her çeşit eyleyen anakalıbı içinde özne'nin yeri ve dolayısıyla varlığı sorunu olduğunu belirtir (2018, s.124). Devamında ise Barthes, bir anlatının öznesi (kahramanı) kimdir? Ayrıcalıklı bir oyuncular sınıfı var mıdır ya da yok mudur? Sorularıyla özne sorununa işaret eder (2018, s.124).

"Zeynep beyaz entarisi, dağınık saçlarıyla pencereden atladı. Vahşi bir sesle avazı çıktığı kadar, 'Zeynebim, Zeynebim!' diye şarkı söylüyor, bir taraftan harem dairesi yanıyordu. Vahşi bir çığlıkla, 'Kapitanos, Kapitanos!' diye odaya hücum edenler, Kapitanos'u Süleyman'ın yanında, kalbinde ta kınına kadar sokulmuş bir hançerle buldular" (Adıvar, 2018, s.29). "Zeynebim Zeynebim" hikâyesinden alınan bu pasajla özne sorunun olmadığı görülmektedir.

Öyküleme Düzeyi

Öyküleme düzeyi ise anlatısal bildirişim ve anlatı durumu aşamalarından oluşur. Anlatısal bildirişim "Anlatının içinde nasıl büyük bir değiştokuş işlevi varsa, buna benzer biçimde, anlatı da nesne olarak, bir bildirişimin söz konusu olduğu yerdir" (Barthes, 2018, s.125). Anlatının bir göndereni bir de gönderileni vardır. Öykülemede, anlatıcı ve anlatı kişileri kâğıt üzerinde hayat bulan varlıklardır. Bir anlatının somut olarak var olan yazarı, anlatının anlatıcısıyla karıştırılamaz. Anlatıcının göstergeleri anlatının içinde yer alır. Kısaca öyküleme düzeyi, anlatının tamamen çözüldüğü dünyaya açılır, bununla birlikte daha önceki düzeyleri kuşatarak anlatıyı kapatır.

Barthes öykülemenin tıpkı dil gibi yalnızca iki gösterge dizgesi olduğundan bahseder. Bunlar; "Kişili ve kişisizdir. Bu iki dizge kişiye (Fransızca je 'ben') ve kişi-olmayana (Fransızca il 'o') bağlı dilsel belirtilerden yararlanmak zorunda değildir; sözgelimi, üçüncü kişiyle yazılmış olmakla birlikte, gerçekte birinci kişinin söz konusu olduğu anlatılar ya da en azından bölümler bulunabilir" (Barthes, 2018, 127).

Zeynebim Zeynebim hikâyesi incelendiğinde kişili yapılara "Birdenbire camdan bir karartı geçti ve köpek bir daha acı acı haykırdı (Adıvar, 2017, s,24), "Camı kaldırdı" (Adıvar, 2017,

s.24), "Seslendi" (Adıvar, 2017, s.24) gibi yapılar örnek gösterilebilir. Kişisiz yapılara ise "Bozuk ve korkunç" (Adıvar, 2017, s. 25), "Yumuşak ışık" (Adıvar, 2017, 24) gibi yapılar örnek verilebilir. Örneklerde de olduğu gibi aynı metinde kişili ve kişisiz yapılar iç içe kullanıldığı görülür.

Halide Edip'in, "Zeynebim, Zeynebim" hikâyesinin anlatıcısı incelendiğinde, hikâyenin dış öyküsel anlatıcı tarafından anlatıldığı görülmektedir. Anlatıcı, olaya/duruma hiçbir şekilde müdahalede bulunmaz ve kahramanların geçmişlerini, ne hissettiklerini bilir. Anlatıcı olayların dışındadır. Gördüğü ve duyduğunu (ya da gördüğünü ve duyduğunu zannettiği) şeyleri nesnel bir biçimde anlatır ve betimler. Böylece, yorum yapmaktan kaçınır. Kısacası dış öyküsel anlatıcı kahramanların düşünceleriyle ilgili bilgileri ve her türlü öznelliği dışlar. Olaylar yansız ve nesnel bir biçimde, kişiler de tamamen dışarıdan birinin gözlemleriyle verilir. Kısacası hikâye, kahramanından daha az bilen nesnel bir dış tanık tarafından anlatılır.

Hikâyeye bakılacak olunursa, kahramanın babasının Keçili aşiretinden geldiğini çiftlik kurduktan sonra yanına aldıkları kişilerin kim olduklarını anlatıcı bilir ve tasvirlerle anlatır. Başkahramanın doğumundan itibaren yaşadıklarını anlatıcının gözüyle görürüz. Anlatıcı kahramanın fiziksel özelliklerini de bilir ve yer verir. "On sekiz yaşında körpe bir servi gibi uzun boyu, duru teni üstünde siyah ipek dalgalı saçları, narçiçeği gibi yumuşak ateşli dudaklarıyla Zeynep'in ünü İzmir'i yakmış, İstanbul'a kadar yayılmıştı" (Adıvar, 2017, s.20).

Anlatıcı karakterlerin duyguların, ne hissettiklerini de anlatır. "Beyaz uzun entarisi, beyaz iskarpinleri, beyaz yüzüyle siyah, uzun, ipek saçlarının uzun gölgeleri, gözlerinin ay karşısında kararan, yumuşak ışığı Süleyman'ın kalbine olağanüstü bir tasa veriyordu" (Adıvar, 2017, s.23). Bu tasvir aslında Süleyman'ın Zeynep'e bakarken neler hissettiğini gösteren güzel pasajlarındandır.

Hikâyede anlatılan olayların zamanı incelediğinde, Millî Mücadele yıllarını kapsadığı görülür. Uzun Osman'ın İzmir'e gelip çiftlik kurması, İstanbullu kızla evlenmesi ve bir yıl sonra kızları Zeynep'in dünyaya gelmesi. On sekiz yaşına gelen Zeynep'in mütarekeden evvelki gün yani Mondros Ateşkes Antlaşması 30 Ekim 1918'den sonra oluşan olayları konu edinir. Anlatıcı geriye dönüşlerle Süleyman'ın Amerika'da eğitim gördüğünü, Çanakkale hücumunda sol ayağını kaybettiğini anlatır. Zeynep'in hikâyesini anlatıcı, babasının çiftliği kurduğundan itibaren yani Zeynep dünyaya gelmeden anlatmaya başlar. Zeynep'in çocukluğunu, annesiz kalışını, gençliğini, İstanbul'a gidiş gelişlerini, çiftlikte geçirdiği vakitleri sırayla anlatır.

"Zeynebim, Zeynebim" hikâyesinin mekânı incelendiğinde, ana mekânı İzmir'in bir köyündeki çiftlik evi olduğu görülmektedir. Kahramanın doğumundan itibaren bulunduğu yer olan çiftlik olayların yaşandığı yerdir. Diğer bir mekân ise kahramanın teyzesine gittiği İstanbul'daki Erenköy'dür. Erenköy'de teyzesinde kaldığı zamanlar İstanbullu kızları izler ve onlar gibi davranır, giyinir, Fransızca öğrenir, okuma yazma, piyano çalmasını öğrenir.

Asıl hayatında kararlar verdiği mutlu olduğu yer İzmir'de yaşadığı çiftliktir. Çiftlikteki bademliğe bakan yemek odası yaşadığı güzel günlerin mekânı olmasına karşın, öykünün bittiği, yakılan bir mekân olarak ortaya çıkar. "Pembe çiçekli bademliğe bakan yemek odasında Zeynep lamba yaktırmamış, camın önünde duruyordu" (Adıvar, 2017, s.23). Zeynep'in kendinden geçip gözlerini açtığı mekân bademliğe bakan yemek odasıydı. "Kendini yemek odasına kim sürüklemiş getirmişti, geceliği parça parça, ayakları yalın, omzunda nasıl aldığını bilmediği kırmızı şal vardı" (Adıvar, 2017, s.27).

Sonuç

Sonuç olarak hikâyeye bakıldığında, Milli Mücadele yıllarında yaşanılan olaylar bu dönem kadın karakterlerini tıpkı Zeynep gibi güçlü kılar. Olay örgüsü, zaman, mekân ve kişilerin birbirini tamamlar nitelikte olduğu görülür. Özellikle Milli Mücadele dönemi İzmir'de bir çiftlikte gerçekleşen bu olay bir kadın karakter olan Zeynep'i ortaya çıkarır. Mekân'ın İzmir'de olması zamanın ise Millî Mücadele dönemi olması yaşanılan olayların zeminini körükler. Zeynep'in yüzünün tıpkı bir ay gibi büyülü ve nura benzetilirken diğer taraftan babasının alnını ve yanaklarını öpmesiyle ateşlenen kızında ayın büyülü nuru yerine ateşten kadife güllere bıraktığı görülür. Felaketin yaklaşacağının bir nevi habercisi konumuna gelen ateş Zeynep'ten çıkıp evi ve Kapitanos'u yakarak küle çevirir. Bir diğer göze çarpan husus ise Süleyman'ın öldüğünü gören Zeynep, nişanlısının intikamını almış olmanın gururuyla, tıpkı bir arınma gibi içini yakan ateşi eve verip, hiçbir şey olmamış gibi bir yandan "Zeynebim" türküsünü söyleyip bir yandan da dans ederek uzaklaşması onda yarattığı travmanın etkisini gösterir. Ateşin kül olması bu dönem kadınlarında görülen gücü temsil eder. Çünkü kadın da tıpkı kül gibi kendini yeniler ve iz bırakır. Burada da "Zeynep" türküsüyle iz bırakıldığı gibi. Uzun Osman'ın bakışlarını Zeynep'te gören Yorgi, tıpkı babası gibi kızının da güçlü olduğunu anlar ve Zeynep'ten korkar. Bu küçük ipuçları ise hikâyenin anlamlandırmasını kolaylaştırır.

KAYNAKÇA

Adıvar, H. E. (2017). *Dağa çıkan kurt.* İstanbul: Can Yayınları.

Barthes, R. (2015). *Anlatıların yapısal çözümlenmesine giriş.* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Barthes, R. (2018). *Göstergebilmsel serüven.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eagleton, T. (2004). *Edebiyat kuramı.* (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Enginün, İ. (1989). *Halide Edip Adıvar.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Furtana, F. (2014). Yapısalcılık kuramı bağlamında "Kiraz" adlı hikâye üzerine bir değerlendirme. *Mavi Atlas* , 39-52.

Kolcu, A. İ. (2008). *Edebiyat kurmaları tanım- tenkit- tahlil.* Ankara: Sakımsöğüt Yayınları.

Moran, B. (2017). *Edebiyat kuramları ve eleştiri.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Yücel, T. (1999). *Yapıslacılık.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nahid Sırrı Örik'in "Kırmızı ve Siyah" Öyküsünde Komplekslerin Yarattığı Aşk Üçgeni

Serpil Tülü*

Öz: Cumhuriyet'in ilk yıllarında yetişmiş olan Nahid Sırrı Örik, kendine özgü dili ve üslûbu ile dikkat çeken; roman, hikâye, tiyatro gibi birçok türde eser veren bir yazardır. Örik'in romanlarında belirgin olan narsistik kişilik bozukluğu ile yapı ve tema konularında ayrıntılı çalışmalar yapılır. Örik'in romanlarının farklı yönlerden incelenmesine rağmen öyküleri üzerinde çalışmalar yüzeysel kalır. Örik'in öyküleri incelendiğinde karakterlerin özgün bir karakter yaratım tekniği taşıdığı görülür. Alt benliğin, benlikle özdeşleşmesi sonucu oluşan kompleksler, Örik'in öykülerinde baskındır. Gölge ve personanın kişilik düzeyine çıkması, karakterlerin psikanalitik açıdan incelenmesinde önemli bir malzeme oluşturur. Özellikle Örik'in, *Kırmızı ve Siyah* adlı öykü kitabına da adını veren "Kırmızı ve Siyah" öyküsünde karakterler, aşağılık ve üstünlük komplekslerinin bireye yansımasını gösterir. Komplekslerin tespitinde çağrışımların psikedeki etkisinden faydalanılır. Edebî kaynaklar üzerinde ise çağrışımlar, dilin aktarma yöntemini kullanır. Öyküde kullanılan kırmızı ve siyah renklerinin de kompleksli kişiliklerle özdeşleşmesi, dildeki çağrışımların kullanımı bakımından önemlidir. Burada dikkat edilmesi gereken durum, edebî metinde komplekslerin çağrışımları kullanarak kişilik düzeyinde dışavurum şekilleridir. Edebiyat ve psikanalizin iç içe olması, eserlerin disiplinler arası incelemeye alınarak farklı bakış açıları ile okunmasına olanak sağlar. Hatta bu durum, eserlerin fark edilmeyen yönlerinin ortaya koyulması ve anlaşılması için ışık tutar. Bu çalışmada da Örik'in, *Kırmızı ve Siyah* adlı öykü kitabında yer alan ve esere adını veren "Kırmızı ve Siyah" adlı öyküsü, psikanalitik açıdan incelenecektir. Bu inceleme ile eserde tasvir edilen karakterlerin yansıttıkları kompleksler tespit edilecek ve kompleksleri yansıtmada kullanılan çağrışımlar açıklanacaktır. Öykü üzerindeki karakterlerin kompleksli kişilikleri belirlenerek çağrışımların dildeki kullanımına dikkat çekilecektir. Psikanalistlerin de bu konudaki araştırmaları dikkate alınarak disiplinler arası bir çalışma yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çağrışım, Kompleks, Benlik, Bilinç, Narsisizm.

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans Programı.
İletişim: serpilll.369@gmail.com

Giriş

Edebiyat, bir yaratma sonucu ortaya çıkan kurgusal bir sanat dalıdır. Yaratmanın gerçekleşme sürecinde yazar ve eser arasında bir bağ oluşur. Bu da edebiyatın psikolojiden etkilenmesine ve psikanalitik açıdan araştırmalara kaynak olmasına sebep olur. Bu aşamada edebiyat üzerine yapılan psikanalitik incelemeler ortaya çıkar. Psikanalistler bu bağlamda yazar ve eser üzerinden inceleme yaparlar. Psikanalistler, sanatçının yaratma eylemi ile nevroz arasında sıkı bir ilişki olduğunu belirtir. Şöyle ki sanat eseri, anlatma ve yaratma ihtiyacının bilince yansıması ile gerçekleşir; ancak yaratma eğiliminin gerçekleşmesine etki eden unsurun ne olduğu tam olarak bilinemez. Bu bilinmezlik merak uyandırdığı için psikanalitik araştırmacılar, disiplinler arası çalışma ile eseri yaratmaya iten içsel ve dışsal dinamikleri çözmeyi amaçlarlar.

Sanatçı, yaratma içgüdüsü ile ortaya koyduğu eserde anlatıcı üzerinden psikolojik yansımaları aktarır. Buna göre psikanalitik araştırmacılar sanatı, nevroz olarak görürler. Sanatçı sembol, imge ve işaretlerle birlikte çağrışım yaparak bilinçdışını harekete geçirir. Wellek ve Varren Edebiyat Teorisi adlı eserlerinde bu durumu "yaratma sürecini tasvir etmek için ona birkaç benzetme yapmak yeter. 'Birbirine kenetlenmiş atamlar'dan veya imajların ve fikirlerin bir süre beynin bilinçdışı merkezlerinin derin kuyusuna akmasından, burada bilim adamlarının çok sevdiği bir ifadeyle su altında bir değişime uğradıktan sonra yeniden su üstüne çıkmalarından bahseder." (Wellek, Varren, 1993) sözleriyle yorumlarlar.

Edebiyat ve psikanalizin iç içe olması, eserlerin disiplinler arası incelemeye alınarak farklı bakış açıları ile okunmasına olanak sağlar. Hatta bu durum, eserlerin fark edilmeyen yönlerinin ortaya koyulmasını ve anlaşılmasını sağlar. Bu çalışmada da Nahid Sırrı Örik'in, Kırmızı ve Siyah adlı öykü kitabında yer alan ve esere adını veren "Kırmızı ve Siyah" adlı öyküsü, psikanalitik açıdan incelenecektir. Bu inceleme ile eserde tasvir edilen karakterlerin yansıttıkları kompleksler tespit edilecek ve kompleksleri yansıtmada kullanılan çağrışımlar açıklanacaktır.

Psikanaliz ve Kompleksler

Psikanaliz, insan ruh sağlığını tedavi etmek ve insan zihnindeki görünmeyen yapıları ortaya koymak amacıyla ortaya çıkar. 1885- 1939 yılları arasında yaptığı çalışmalar ile Sigmund Freud kuramın öncülüğünü üstlenir. Psikanalitik kuramı, zihnin nasıl çalıştığına dair teori üretme, ruhsal problemlere karşı tedavi yöntemi bulma; edebiyat, sanat, sinema politika gibi kültürel değerlerin yaratım sürecini açığa çıkarmak için kullanılan bir araştırma yöntemidir. Psikanaliz ve psikanalitik sosyal hayatta ve içsel yaşantıda günlük hayatın gereklerini yerine getirmeyi engelleyen durumlarda tedavi amacı ile kullanılır. Kaygı ve depresyon içsel çatışmaların derinleşmesine sebep olur. Derinleşen bu içsel çatışmaların kaynağı geçmiş

yaşantılara kadar inebilir. Bu sorunların temel kaynağını bulmak için psikanalitik çözümlemeye ihtiyaç duyulur. Kişilik problemi olan kişinin iç dünyasına rüyaları, hatıraları, duyguları ve düşünceleri incelenerek inilir. Buradaki amaç kişiye ait kendinin bile bilmediği ya da tanımlayamadığı durumları ışığa çıkarmaktır. Psikanaliz alanında Freud, Jung, Lacan ve Alfred Adler gibi kuramın öncülerin birbirlerinden ayrılmaları ve farklı yönlerde inceleme yapmaları kuramın çeşitlenmesini sağlar. Bu durum psikanalitik üzerinde farklı ekollerin oluşması için de etki yaratır. Öncelikle Freud, insan fizyolojisine göre içgüdüleri ve dürtüleri oluşturur. Özellikle dürtüler, öldürme ya da cinsellik üzerinde yoğunlaşır. Freud'a göre kişinin cinselliğe odaklanmasında libidonun etkisi bulunmaktadır. Freud, incelemelerinde özellikle "cinsel" kavramı üzerinde durur. Freud'un kullandığı libido kavramı ile diğer pasikanalistlerin kullandığı libido kavramı birbirinden farklılık gösterir. Öztürk bu farklık için şu açıklamayı yapar: " Freud'un libido kavramı ile Jung'un genel psişik içgüdü enerjisi ile Bergson'un yaşama atılımı (elan vital) ile ve Reich'ın biyo- psişik enerjisi (orgon) ile bir tutulmaması gerektiğini beliryelim." (Öztürk, 1993) ancak bu fark libidonun günlük dildeki cinsellikten tamamen ayrı olduğunu da göstermez. Freud, bu bağlamda topografik ve yapısal modellerini geliştirir. Özellikle yapısal modele göre kişiliğin üç temel sistemi vardır. Bu sistemler, birbiri ile sürekli etkileşim hâlindedir ve insan davranışını yönlendirmektedir. Bu üç sistem İd (ilkel benlik), ego (benlik) ve süperegodur (üstbenlik) olarak tanımlanmaktadır. İd, bilinçdışında yer alır ve bilince çıkmak için fırsat arar. Kişiliğin ilkel yönü ve temel taşıdır. Daima haz ilkesine göre hareket eder. Gerçek dışı ve mantık dışı isteklerin, bireyin içsel dürtülerine dönüşmesine etki eder. Cebeci idi şu şekilde tanımlar:

> İd (altben), insan zihninde, gündelik yaşamı yöneten ve ahlak ilkelerinden uzak, serbest enerji akışıyla belirlenen ilkel ve ilksel bir oluşumu gösterir. Refleksel davranışların, insan hayatını n sürmesi için gerekli olan temel işlevlerin devamı idin görevidir. Zihnin birincil düşünce sürecinin merkezini oluşturur." (Cebeci, 2015)

Ego, kısmen bilinçte yer alarak kişiliğin aktif tarafını oluşturur. Gerçeklik ilkesine göre hareket eder. Gerçekliğin sınırlarını zorlamadan bireyin içsel dürtülerinden kaynaklanan ihtiyaçlarının uygun biçimde nasıl karşılanacağını belirler. Egonun en önemli özelliği id ve ego arasında köprü olmasıdır. Süperego, kişiliğin vicdanını yani ahlak kuralları ve değer yargılarını oluşturur. Ahlak ilkesine göre hareket eder. Aileden özümsenmiş, toplumsal kurallar, gelenekler ve ahlak kuralları ile şekillenir. Ahlakî kuralların etkisinde olduğu için haz ilkesinin de tam karşısındadır. Bu yüzden de süperego, egonun cinsellik ve saldırganlık isteklerini denetleyen durumundadır.

Freud, getirmiş olduğu modeller ile ruhsal ve nevrotik çatışmaların sebebini bulmayı amaçlar. Bu çatışmaların alt tabakasında doğal hukuk ile pozitif hukuk arasında yatan farkların olması kadar kişinin altbenliğinde oluşturduğu sorunlar yatar. Kişinin bilinçaltını dolduran semptomlar çocuk yaşta edinilmiş olan ve alt benliğe atılan travmalardır. Bu dö-

nemlerde gelişen nevrotik ve histerik rahatsızlar çocukluk sorunlarının itilime uğramasına sebep olur. İleriki dönemde meydana gelen unutkanlıklar, dil sürçmeleri, rüyalar bu itilimin bilinçaltında yeniden açığa çıkması ile bulunur. Freud, çocukluğun psikanalitiğe etkisini şu sözlerle anlatır:

> …ileri gelen çekingenliğe, kısmen de olsa şimdiye değin açıklanmamış tinsel bir görünüme (fenomen) bağlıyorum. Bununla çok insanda çocukluklarının 6 veya 8 yaşına değin ilk yıllarını gizleyen bünyesel unutkanlığı erekliyorum. Şimdiye değin bu unutkanlık olgusuna şaşmak için iki olgu var elimizde. Çünkü bizim anlaşılmaz anı parçacıkları olduğundan sonradan belleğimizde hiç tutmadığımız bu yıllarda izlenimlere canlı biçimde tepki gösterdiğimiz; acıyı ve zevki insansal biçimde dışlaştırmayı anladığımız; o zamanlar, bizi güçlü biçimde sarmalayan sevgi, kısançlık ve öbür tutkuları gösterdiğimiz yetişkinker yönünden bir iç görüye ve yargı gücünün başlangıcına kanıtlar olarak işaret edilen sözler bildirilmektedir. Bütün bunlar, biz yetişkinler olarak kendi deneyimimizle bilinmez. (Freud, 2004)

Jung, Freud'un bilimsellik ve objektiflik hedefinin yerine sanatçıların daha çabuk kabul edebildikleri "öznellik ve ezoterik" bilimlere yönelik çalışmalar yapar. O da Freud gibi bilinçaltının varlığını kabul eder; fakat Freud'dan farklı bir biçimde bilinçaltını tanımlar. Cebeci, toplu bilinçaltını şu şekilde yorumlar: "Bütün insanlık alemine ait ortak bir mirasın bulunduğu metafizik bir düzlemi ifade eder" (Cebeci, 2015) Bu düzlem, Jung'un tanımladığı "arketip" formellerinin oluşumunu kapsar. Bu arketipler, bireysel hayatta ortaya çıkan "kompleks"leri yaratır. Arketipler, algıyı ve duygulanımı belirler, benliğin alt yapısını oluşturur. Jung Dört Arketip adlı eserinde arketipi "Arketip'in kendisi boş, salt biçimsel bir unsurdur. Kendi tasvirinin a priori bir olasılığından tasarlanan yetiden başka bir şey değildir. Kalıtım yoluyla aktarılan tasvirler değil, biçimlerdir. Bu bakımdan da yine biçimsel olan içgüdülere tekabül ederler." (Jung, 2015) cümleleriyle açıklar. Jung'un oluşturduğu nevroz kavramı, komplekslerin bir yansımasıdır. Yani insan zihninde oluşan kompleks, nevrozlu insanı oluşturmaktadır. Cebeci, bu konuyla ilgili "kompleksler, ruhsal yapının içindeki yapısal üniteler çocukluk deneyimleriyle bireyin arketip eğilimleri arasındaki etkileşimin bir sonucu olarak çıkan kompleksler, kural olarak arketiplerin çevresinde bulunur." (Cebeci, 2015) açıklamasını yapar.

Kişilik üzerinde tesir eden benlik algısının baskı oluşturması ile nevrozlar baş gösterir. Nevroz tam olarak ruhsal yapının bölünmeye yönelik bir eğiliminin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Buna göre kişiliğin birbirine karşı harekete geçmesi nevrozları oluşturur. Nevrozların insan hayatında baskın hâle gelmesi kompleksli kişiliğin oluşmasına sebep olur. Komplekslerin oluşmasında travmalar, geçmiş yaşantı sorunları, çocukluk, kişiliğin belirlenememesi gibi birçok sebep etki edebilir. Komplekslerin kişiliğe yansıyan birçok çeşidi vardır. Aşağılık kompleksi, üstünlük kompleksi, narsistik kişilik bozukluğu kompleksli kişilik

bozukluğunun başında gelir. Kompleksler, bireyin sergilediği tutumların kalıcı hâle gelmesi durumudur. Yani alt benliğin, davranışa yansıması ile süreklilik kazanmasıdır. Kompleks duygusunun oluşumu ise kişinin kendinde hissettiği eksiklik duygusundan doğar. Benliğine duyduğu saygının ya da özgüvenin eksikliği komplekslerin derinleşmesine etki eder. Alfred Adler, Yaşama Sanatı adlı kitabında aşağılık ve üstünlük komplekslerinin oluşumuna etki eden durumları ve sonrasında kişilerin gösterdiği tutumları açıklar. Adler, kitabında aşağılık ve üstünlük komplekslerinin içlerinde birbirini barındırdığını belirtir. Aşağılık kompleksi; ailenin ve toplumun etkisiyle bireyin bilinçaltına attığı fantezilerden ve düşüncelerden kaynaklanır. Aşağılık kompleksinin en temel sebebi özgüven eksikliğidir. Kişi, diğer insanların kendinden üstün olduğu fikrine kendine inandırır ve sürekli olarak kaygı besler. Adler eserinde aşağılık kompleksini "Aşağılık kompleksi, insanın yeterince uyum sağlayamadığı ya da üstesinden gelecek donanıma sahip olamadığı bir güçlük karşısında doğup çıkar ve karşılaşılan güçlüğün üstesinden gelinemeyeceği inancıyla kendini açığa vurur." (Adler, 2017) sözleriyle tanımlar. Her kompleksin bir dışavurum şekli vardır. Kişilerin benlik özelliklerine göre farklılık gösterebilir. Aşağılık kompleksinin dışavurumu öfke, ağlama, içedönüklük kişilik özelliği, kadercilik, korku şeklinde görülebilir. Üstünlük kompleksi, aşağılık kompleksinin tam tersine kendini diğer insanlardan üstün görme tutumudur. Bu kompleksin de temelinde geçmiş yaşantı ve çevrenin etkisi görülür. Üstünlük kompleksi olan kişilerin, kendini beğenmişlik, kıskançlık, neşelilik gibi davranışları dışavurum şekilleridir. Adler, Yaşama Sanatı adlı eserinde "Vücut Devinimi ve Pozisyonları" bölümünde kişilerin içinde bulundukları komplekslerin bedensel davranışlara yansımalarını anlatır. Aşağılık ve üstünlük kompleksleri birbiriyle iç içe geçmiş durumdadır. Kişiliğin eksik tarafını saklamak amacıyla savunma mekanizması geliştirilir; fakat bu mekanizmanın fazla gelişmesi kompleksin de belirginleşmesine ve dikkat çekmesine sebep olur. Üstünlük kompleksine sahip kişinin bunu göstermek için sergilediği davranışlar, içsel bir aşağılık kompleksi taşıdığını da belirtir. Narsistik kişilik bozukluğu da üstünlük kompleksinin bir benzeridir. Narsisizm kavramı, diğer adıyla özseverlik, kişinin kendine âşık olması, kendini dış dünyadan soyutlayarak benlik algısına kapılmasıdır. Narsistik kişilik bozukluğuna sahip kişiler, kendilerini diğer insanlardan üstün görerek benlik arzusuna kapılırlar ve diğer insanları ötekileştirirler. Benlik hazlarını genellikle cinsel tarafları ile tatmin ederler; ancak Narsisizmin sapıklıktan ziyade, libido bölümünde yaygın bulunan bir nevrotik rahatsızlık olduğu açıklanmıştır. Bu psikanalistlerden Freud, Narsizm Üzerine Schreber Vakası kitabında bu durumu şöyle açıklar:

> Sonuç olarak narsisizm olarak tanımlanmayı hak eden libido bölümünün çok daha yaygın biçimde bulunabileceği ve insanın cinsel gelişmesinin olağan süreci içinde bir yer tutabileceği mümkün göründü. Keza nevrotiklerle ilgili psikanalitik çalışmada karşılaşılan güçlükler de aynı varsayıma yol açtı, çünkü nevrotiklerde görülen bu tür narsistik tutum, onların etkilenmeye açıklıklarının sınırlarından birini oluşturuyormuş gibi duruyordu. Bu anlamda narsisizm bir sapıklık değil, kendini koruma içgüdüsünün

> bencilliğinin libidinal bir tamamlayıcısı, her canlı varlığa haklı olarak bir ölçüde atfedilebilecek bir özellik olarak karşımıza çıkar (Freud, 2012).

Narsist kişilerde, benliğin değer verilmeyen bir parçası olarak algılanan anne ve babaya narsistik davranış sergilenir. Bu aşamada, kişi ben hazzıyla dolu bir benlik kazanır. Kernberg bu durumu, bilinçaltına gizlenmiş bir haset olarak tanımlar. Narsistik tutum sergileyen kişi, anne babaya yansıttığı benliğini yeniden canlandırmak için idealleştirilmiş bir partner seçer ve bu partneri ideal nesne konumunda algılar. Savunma mekanizmasının altında yatan haset, ihtiyaç nesnesi karşısında öfke ve hınç arzusuna dönüşür. Yani arzu edilen nesne acının da kaynağı olur. Narsistik tutumdaki kişiler ben hazzına sahip oldukları için sevilmek yerine, hayran olunmaya ihtiyaç duyarlar. Kernberg bu durumu şu şekilde açıklar:

> Narsistik insanlar, hayran olunmaya muhtaçtır ve bilinçdışı bir biçimde hayranlığı haset karşısında intikam hissiyle dolu bir savunma olarak ötekilerden talep eder; bu aynı ihtiyaçları partnerine yansıtan narsistik kişiler, sömürülmekten ve sahip oldukları şeylerin zorla ellerinden alınmasından korkar. (Kernberg, 2011)

Nevrotik sorunların yarattığı kişilik bozuklukları, kişinin hayatını etki altına alır. Etki altına alma komplekslerin dışavurumu ile gerçekleşir. Bu dışavurum ise çağrışımların açıklanması ve yorumlanması ile tespit edilir. Yani, kompleksli kişilik bozukluklarında bilinçdışı sergilenen davranışlar gözlemlenir ve dışa vurulan çağrışımlar tanımlanır. Kişinin rüyaları, dil sürçmeleri, bedensel ifade şekilleri bu çağrışımların göstergesidir. Bu da rüyaların önemini gösterir. Çünkü rüyalar bilinçaltındaki istekleri temsil etmektedir. Eski yaşantılara dayalı olarak oluşan nevrotiklerin rüya ile yansıması dışavurumu gerçekleştir. Psikanalistler de rüyaların yorumu ile sorunun temeline iner ve ruh çözümlemesi gerçekleştirir. Çünkü rüyaların çözümlemesini yaparak sembol ve imgelere anlam kazandırılır. Bu da psikanalitik alanda rüya yorumu ile takip edilen serbest çağrışımların alt benliğin sorunlarına çözüm buldurur.

Bilinçaltının keşfi serbest çağrışım ile gerçekleşir. Karşılaşılan anlık etkiler kişiyi, bilinçaltında yatan ve kişinin farkında olmadığı alana götürebilir. Burada kullanılan kelimeler, zihinde yarattığı etkiler önemlidir. Zihnin çağrışıma geçmesini nesneler, kelimeler ya da olaylar sebep olabilir.

İnsan iç çatışmalar ve iç duygular içinde benliğini yaratır. Bu benlik yaratımının ileri seviyelere ulaşması ise nevrotik rahatsızlıkları oluşturur. Sanatçıların, iç benliklerini dışa aktardıkları eserlerin de psikolojik bir yansıma olduğu görülmektedir. Bu durumda sanatçı, yazma ve anlatma arzusu ile bilinçsizce bilinçaltını eserlerine yansıtmaktadır. Bu bilinçaltının yansıması çocukluk evrelerine, erotik duygulara ve narsistik kişiliğe bağlı olarak gelişmekle birlikte yazarın kurmaca dünyasına ait olarak gelişir. Burada edebiyat için önemli olan eserlerde karakterlerin yansıttığı psikolojik yansımalardır. Yaratılan karakterler, kendi benlikleri ile toplumsal benlik arasında bir çatışmayı yansıtır. Bu çatışma, toplumun da kimliğini ve

toplum bilincini yansıtmış olur. Bilinçdışının fanteziler, narsistik kişilik bozukluğu ve cinsel arzuların yansımasını aktarır. Eserler de bunun örneklerini verir. Bu da eserler üzerinden psikanaliz çalışmaların önemini gösterir. Örik'in "Kırmızı ve Siyah" adlı öyküsü de bu bağlamda araştırmaya açık bir eserdir.

"Kırmızı ve Siyah" Öyküsünde Aşk Üçgeni

"Kırmızı ve Siyah" Öyküsü

"Kırmızı ve Siyah" adlı öyküde, Zonguldak'ta bir maden ocağının müdürlüğünü yapan Cemil Bey ile başmühendisin karısı Madam Harden arasındaki yasak aşk anlatılır. Cemil Bey'in eşi, Nedime Hanım sessiz, itaatkâr ve pek de güzel olmayan bir kadındır. Kocasının aralarındaki evlilik bağını, "diri diri gömüldüğü mezarın taşı veya onu buraya ebediyen bağlayan bir zincir"(Örik, 2009) olarak gördüğünü düşünüp acı çekmektedir. Kocasının Madam Harden ile olan ilişkisini bilmekte ve bunun ıstırabını yaşamaktadır. Madam Harden ise oldukça güzel, uzun boylu, iri lacivert gözlü, sarı saçlı ve ince bellidir. Yaşı geçkin olmasına rağmen cazibeli, işveli ve her erkeği kendisine âşık edebilen bir kadındır. Cemil ise eskiden zengin bir ailede büyümüş maddi durumlarının bozulması ile Zonguldak'ta bulunan bir ocağa mühendis müdürlüğünde çevirmen olarak çalışmaya başlamıştır. Cemil, evli olmasına rağmen evliliğinden mutluluk duyan bir erkek değildir. Geleneksel aile yapısı ile büyümesi onu eşine sadık kalmaya itmiştir; fakat Cemil, Henriette'nin cazibesine dayanamaz ve karısını aldatır. Olaylar, Madam Harden'in Zonguldak'a gelmesi ile başlar. Fransa'da yaşamış olan Madam Harden, gençlik yıllarını zengin ve genç erkeklerin kendisine duyduğu aşkla geçirmiştir. Mösyö Harden ile evlendikten sonra Zonguldak'ın küçük bir semtine yerleşmek onu manevi olarak yıpratmış ve güzelliğinin son demlerini iyi geçiremeyeceğini düşündürmüştür. Eşine uğramak için bir gün ocağa gider; ancak amelelerin durumu onu tiksindirir. Tam o sırada Fransızca bilen Cemil ile tanışır. Henriette için cinsel duygular ön plandadır. Bu yüzden Cemil'i görür görmez onu arzular ve onu avucunun içine almak ister. Cemil'i elde edebilmek için Türkçe öğrenmek istediğini bahane ederek Cemilden ders almaya başlar. Derslerin başlaması ile ikili arasında duygusal bağ gelişmeye oluşur. Aşk ilişkisinin duyulmasına rağmen kaybetme korkusu ile ne Mösyö Harden ne de Nedime eşlerine durumun hesabını sormazlar. Henriette, birçok kişiyle ilişki yaşamasına rağmen Cemil ile olan bağının farklı olduğunu dile getirir; ancak Rouget ile ilişki yaşamaktan kendini alıkoyamaz. Cemil ise Henriette'yi kıskanacak kadar sevmektedir. Bu kıskançlık yüzünden ayrılık yaşasalar da sonra bir araya gelirler. Cemil, karısına karşı yaptığı hatanın vicdan azabını çekse de Henriette'den vazgeçmez. Durumu içselleştiren Nedime, Henriette'in dağ yürüyüşü yaptığı bir gün peşinden giderek hem kendini hem de Henriette'yi uçurumdan aşağı atarak öldürür.

Cinsel Tutkuların Peşinde Kaybolan Henriette

Henriette, öyküde narsistik tutumun ve üstünlük kompleksinin en fazla tespit edildiği kişidir. Henriette, kendine âşık ve güzelliğinin farkında olan bir kadındır. Kendini diğer insanlardan üstün görmektedir. Bu durumu, davranışlarına yansıtarak insanlar üzerinde bir baskı oluşturmayı amaçlar. Üstünlük kompleksinin belirtilerinden olan davranışların sert çizgilerle çizilmesini Henriette fazlasıyla yerine getirir. Yürüyüşü, kahkahaları ve bakışları ile dikkat çekmeye çalışır. Eserin ilk sayfasında insanlar üzerinde bıraktığı etki buna örnektir.

> …ve birdenbire bir kadın kahkahası gürültülü erkek seslerini susmaya sevk etti. Bu işveden, istihzadan, taşkın bir şetaretle dolu seslerden mürekkeb, hem de masum bir nüvaziş kadar tatlı bir kahkaha idi. Donanma gecelerinin uzaklara ve ta yükseklere kadar eriştikten sonra yavaşça sönen giden bir renkli fişeği gibi ta uzaklarda bitti. Geniş mindere sıra ile oturmuş, ne zamandan beri hiç konuşmadan dikiş diken üç kadın, bu kahkahayı başlarını kaldırmaksızın fakat dikişlerini bırakmış oldukları hâlde ve üçü… (Örik, 2009)

Henriette, tasvir edilirken güçlü bir karakter olarak çizilir. Üstünlük kompleksinin tüm özellikleri dilin yapısı ve çağrışımları ile karakterine nüfuz eder. Bedensel hazza ve görünüşe önem vermesi, onda narsistik kişilik bozukluğunun derinleştirildiğini gösterir. Eserde Henriette "Bu uzun boylu, iri lacivert gözlü, saçlarının rengi altın tozuyla boyanmışa benzeyen, dudakları kan sürülmüş gibi kızıl ve beli kırılacak kadar ince bir kadındı. Yaşı hiç belli değil, fakat henüz çok güzeldi. Lakin bu taravet ve ihtişam o olgun ve enfes meyvelere benziyordu ki, güzelliklerinin en son saatlerini yaşamaktadırlar." (2009) sözleriyle tasvir edilir. Henriette, kendi güzelliğinin ve olgunluğunun farkındadır. Bu yüzden de insanları etkilemeyi kendine sanat hâline getirmiştir.

Henriette, güzelliğini cinsel arzuları ile tanımlar bu da narsistik kişilik bozukluğunun en temel özelliklerinden biridir. Güzelliğini bir cinsel güç olarak görmekte ve güzelliği gidince tüm cinselliğini de kaybedeceğini düşünmektedir. O yüzden de yaşlanmadan önce cinsel gücünü kullanıp kendini tatmin etme amacı taşımaktadır. Eserde Henriette'nin bu tutumu şu şekilde aktarılır.

> Yakında geçkin bir kadın olacağını ve şimdi barlarda terennüm ettiği çılgın ve azgın şarkıları yarın kenarlarını buruşuklar kaplayacak bir ağızla söylemeye başlayınca bunun hazin, bunun gülünç, bunun feci olacağını düşünmüş. Henüz halkı kudurtan şarkılarının yarın lakaydane dinlenilip öbür gün de ıslıklarla karşılanacağını hesap ederek mi Madam Harden olmaya rıza göstermişti." (2009)

Henriette'nin takındığı bu tavır, aslında güzelliği elinden gittikten sonra elinde kişiliğine dair hiçbir şeyin kalmayacağı korkusundan oluşmaktadır. Çünkü Henriette, etrafına karşı sergilediği yüceltme mekanizmasını cinselliği üzerinde kullanmıştır. Onun bu tutumu, gölgesinde yatan cinsellik arzusundan kaynaklanır. Alt benliğinde yatan cinsellik gölgesinin,

benlikle özdeşleşmesi sonucu persona gelişir ve Henriette'nin cinsellik üzerine takındığı tavır tüm kişilik özelliklerine yansır.

Üstünlük kompleksi ya da narsistik kişilik bozukluğu taşıyan kişiler, kendi öznelerini ispatlamak için kendilerine nesne seçerler. Henriette de kendine nesne olarak Nedime'nin eşi, Cemal Bey' i seçmiştir. Çünkü Henriette, kendi güzelliğine inandığı için, karşısında haz duyacağı kişinin de güzel olması gerekmektedir. Kendisine tamamlayıcı olarak seçtiği partnerinin de kendisi kadar haz verici olmalıdır. Cemil Bey ile ilk karşılaşmalarında Henriette bunu şu şekilde dile getirmiştir:

> Mesele diplomalı mühendis olup olmamalarında değil, fakat çirkin ve yaşlı olmalarında idi. Bunlar, gerçi mukabelesine tenezzül edilmemekle beraber, şiddet ve ateşiyle bir güzel kadını eğlendirebilecek bir aşk duyabilmek kabiliyetinden de mahrum kimselerdi. Henriette burada geçirilecek saatlerin her birine ayrı bir heyecan verebilecek rabıtadan ümidini kesmişken, daha ilk hatvede, hem bu dağ başında değil her yerde rağbet edilecek bir genç ile karşılaşıyordu. (2009)

Narsisizm, kişinin oto-erotik etkinlikler içinde yer alan cinsel dürtülerini karşılamaktadır. Buna göre narsist kişi, sevgi nesnesi olarak önce kendi bedenini alır; ancak sonrasında başka bir insanı nesne olarak seçme evresine geçer. Bu da eşcinsel yaklaşımın oluşumuna sebep olur. Freud, Narsizm Üzerine Schreber Vakası eserinde bu durum için: "Narsisizm, sınırsız ve nesneden bağımsız olan, egonun enerji yatırımı olarak görülmelidir. Egonun cinsel karakteristiği, diğer bir evreye, eşcinsel seçimine ancak ondan sonra zıt cinselliğe gider." (Freud, 2012) açıklamasını yapmaktadır. Öyküde, Henriette'nin kişilik özelliği incelendiği zaman, âşık olduğu Cemil'i, kadın özellikleri ile tasvir ettiği görülmektedir. Bu da Henriette tespit edilen narsistik tutumu güçlendirmektedir.

> Erkeğin daha en küçük bir çizgi bulunmayan tenini, bir kadın sinesi kadar beyaz ve kılsız geniş göğsünü, aşkın çılgınlıklarına her an âmâde bulunan zinde ve kudretli levent vücudunu seviyordu. Ve belki bu kadar genç ve kuvvetli erkeğin balmumu kadar zayıf iradeli oluşunu, onun kollarında muti bir kadına benzeyişini ve istediği anda bu aşka hatime vermek kendi elinde olmasını seviyordu. (2009)

Benlik hazzının hâkimiyeti altında olan Henriette, kendisinde olağanüstü bir cinsel gücün olduğunu ve kimsenin buna karşı koyamayacağını düşünür. Özellikle de Cemil'in ona karşı hislerini kullanır. Bunun yanı sıra narsist eğilim gösteren Henriette, sevdiği erkeği başka kadınlarla paylaşmak istememesine rağmen kendisi bencil davranarak diğer erkeklerle arasına mesafe koymak istemez. Henriette bunu şu şekilde açıklar:

> Bir adım yaklaştı ve sinesini inip kalkarak, Cemil'in kendisinde daha önce hiç görmediği bir heyecan ile sesi kısık, tekrar etti: " Başkalarının arzularının ne ehemmiyeti var? Mademki ben seni seviyorum!". Ve birden sukut edip eserini muayene eden bir sanatkâr gibi Cemil'i tetkik etti. Onu istediğini yaptırabilecek kadar mağlup etmişti. (2009)

Henriette, Cemil'in üzerinde gösterdiği cinsel gücün yanı sıra Cemil'in eşi Nedime üzerinde de güç kurmayı amaçlar. Henriette, bencil bir benliğin yönetiminde olduğu için karşısındaki insanın çekeceği acıdan ziyade kendi hissedeceği hazzın peşinde koşar. Bu haz doğrultusunda Nedime ile karşılaşıp ona ıstırap çektirmek ister. Narsisizmin önemli belirtilerinden biri olan sadece kendini önemseme ve diğer insanların mutsuzluğundan haz alma özelliğini gösterir. Öyküde bunu Henriette "Düşün yarın ihtiyar olacağım! Ve yarın öbür gün, her halde bir gün sevişmeyeceğiz. Hâlbuki o kadın ölünceye kadar sana malik ve sahip kalacak. Bu ne işkence, bunu düşünmek ne işkence, bilsen! Onu bir kere bir dakika karşımda mustarip görürsem, gözlerimle görürsem onu, bilahare daha az mustarip olacağım." (2009) sözleriyle ifade eder.

Henriette, Nedime'ye ıstırap vermeyi amaçlarken kendisi başka bir ıstıraba düşer. Çünkü onun için kendisi ulaşılamaz bir yerde ve kimsenin elde edemeyeceği başarıları elde edebilecek konumdadır. Nedime'nin basit bir kadın olması onun haz almasına engel olur. Henriette için bir kadının elinden kocasını almak büyük bir marifettir; fakat Nedime'nin elinden kocasını almak her Fransız kadının yapabileceği bir şeydir. Bu yüzden de Henriette için haz verici bir durum değildir. Öyküde Henriette, bu benlik hazzını şu şekilde yansıtır:

> Hiçbir tuvaletin güzel bir kadın yapamayacağı zevcenin sabah kıyafetiyle manzarası adeta feci zavallı dostum. Bu fecaatten sen de, seni onunla paylaştığım için ben de derece derece hissedarız. Oh, bu kadının elinden kocasını aldığımı düşünerek müftehir olurken sadece gülünçmüşüm! Sizin kadınlarınızı bilmem, fakat bu muvaffakiyete her Fransız kadını ama her Fransız kadını erişebilirdi. (2009)

Cinsel arzularının egemenliğinde olan Henriette için toplumun önemi yok olur. Alt benliğin hâkim olduğu id, Henriette'nin istediği tüm hazlara ulaşabileceğini temin eder. Henriette'de de süperegonun verdiği toplumsal duygu ve vicdandan uzaklaşarak üstünlük kimliğine bürünür ve kendilik hazzına kapılır. Bu yüzden de evli olmasına rağmen evli bir erkekle beraber olma fikrinden kendini uzak tutma çabasına girmez. Aksine, evli olması onu sevindirir. Çünkü başka bir kadının elinden erkeğini alması onu, duygusal anlamda tatmin edecektir. Bu bağlamda Henriette'nin söylediği ifadeler, kanıtlayıcı niteliktedir.

> Erkeğin parmağındaki halka onun evli olduğuna hükmettiriyordu, fakat ne beis! Kıyafetindeki bu ihmal, zevcesine kendini beğendirmek hevesinde olmadığını, bu zevcenin bir maşuka olmadığını haber vermiyor muydu? Hem bu dağ başında kendisini sevmeyen bir erkekle yaşamaya katlanan bir kadın, Madem Harden'in mağlup etmekten âciz kalacağı bir mahlûk değildi!" (2009)

Nedime ile görüşmesinden sonra Cemil ile arası bozulan Henriette, Rouget ile sevgili olur; fakat Henriette narsisizmin etkisiyle, yasak olan ve kendisine uzak olana şeylere haz duyar. Bu yüzden de Rouget 'in de genç olmasına rağmen Cemil'de hissettiği heyecanı ve hazzı hissedemez. Henriette, Cemil ile yeniden ilişki yaşamayı arzular. Cemil'in kendine karşı

koyamayacağını bilir. Kadınlığını kullanarak Cemil'i yeniden âşık eder. Hatta Cemil, Rouget'e karşı sinirli olmasına rağmen Henriette, Rouget'in onun için bir şey ifade etmediğini belirtir. Sadece benliğini tatmin etmek için onu kullandığını söyler: "Benim için bir erkeğin ilah olabileceği gibi en naçiz mahlûkun da bir erkek olduğunu, hatta kendimi verdiğim erkeğim de benim için naçiz bir şey olabileceğini bilmiyordu."(2009)

Narsizm, kişinin benlik hazzı ile davranış sergilemesidir. Narsizm, özellikle bireyin kendisini özne konumuna alarak çevresindeki insanları kendinden aşağıda görmesidir. Bu davranışı da özellikle cinsel arzuları üzerinde gerçekleştirir. Narsistik davranış özelliği taşıyan kişi etrafındaki insanların kendisine âşık olduğunu, hatta arzuladığını düşünür. İstediği her şeyi ve herkesi elde edebilecek güce sahip olduğu inancındadır. Henriette'de de şuh kahkahaları, kırmızı ruju ve herkesin kendine âşık olduğuna duyduğu inancı ile narsistik kişilik bozukluğunu yansıtır ve buna bağlı olarak da insanları aşağılık gördüğü için aşağılık kompleksinin örneğini gösterir.

'Bilmem' Eşiğinde Nedime

Nedime, eserde Cemil Bey'in eşidir. En önemli vasfı da budur. Kendi kimliğini oturtamamış ve içe dönük bir yapısı vardır. Diğer insanların kendisinden üstün olduğu algısında olması, aşağılık kompleksi içinde olduğunu gösterir. Eserde de Nedime, aşağılık kompleksinin niteliklerine göre tasvir edilir. "Üç kadından bu söze muhatap olanı siyah ve gümrah saçlarını berberin pek fena kesmiş olduğu taze, kalbinde bir sükûn hissetti. Madam Harden, yazıhaneye uğrayıp kocasını almamış demek oluyordu." (Örik, 2009) Nedime'nin fiziki özelliklerinin yanı sıra sergilediği tutum da aşağılık kompleksin etkisini gösterir. Çünkü kocasının Henriette ile birlikte olduğunu bilmesine rağmen buna tepki göstermez.

Aşağılık kompleksi taşıyan kişilerin kendi fikirleri yoktur. Genellikle başkalarının güdümü altında yaşamayı tercih ederler; ancak bu yaşama esnasında da kendilerinde hissettikleri kişilik eksikliği sebebi ile kıskançlık duygusu geliştirirler. Nedime'nin Henriette'ye karşı beslediği duygu, sadece kocasını elinden almasına dayanmamaktadır. Henriette'de bulunan kadınlık özelliklerinin kendinde olmaması onu aşağılık hissine sürüklemiştir. Öyküde Nedime'nin bu hisleri şu şekilde geçer:

> Madam Harden mühendislerle gezmeye gittiğine göre her halde yazıhaneye uğrayarak kocasını bugün almayacak demekti. Mahaza bu muhakkak bir şey değildi, çünkü bu kadın o kadar pervasız mahlûktu ki, kocasını saatlerce zapt etmek için kendisine refakat edecek başka kimse bulunmaması mazeretine de ihtiyacı yoktu. (2009)

Kişiliklerin oluşmasında içinde bulunulan ailenin, toplumun ve yaşanılan travmaların etkileri vardır. Özellikle aile hayatı, benlik oluşumunda ilk evreyi oluşturmaktadır. Kişilerin edindikleri özgüven, problemle baş edebilme, konuşma becerileri, aile içinde kazanılan

davranışlardır. Nedime'nin de aile yaşantısına çok güvenmediği ve aile yaşantısını anlatırken "Evet! Cemil hiç küfvü değildi. Kocası bir paşa oğlu kendi bir ocak ustabaşının kızıydı." (2009) ifadelerini kullanması aşağılık kompleksinde ailenin etkisini gösterir niteliktedir. Nedime ocak başının kızı olduğu için eşini, kendisinden üstün görür. Bu yüzden de eşiyle bile konuşurken tereddütler yaşar. Kendini anlatamamak, en büyük korkusudur. Nedime bu yüzden eşi ile konuşurken sürekli olarak "bilmem" kelimesini kullanır. İçinde bulunduğu durumun farkında olan Nedime, bu durumu aşmak ister; ancak başarılı olamaz. Nedime'nin eşine ve kendine karşı gösterdiği güvensiz tutum, esere şu şekilde yansır:

> Ne için karanlıkta oturuyordun?
>
> "Bilmem"
>
> Bu söz onun ne kadar çok tekrar ettiği bir sözdü. "Bilmem!" Belki de bu "bilmem" kelimesi kocasını bıktırıyor, hiddetlendiriyor, belki bu sözü pek çok söylediği, her şeye söylediği için kocası kendisinin ahmaklığına hükmederek uzaklaşıyordu. Yine bu sözle, yine "bilmem" diyerek cevap vermiş olduğuna pişman ve mahcuptu. Fakat bilse ki bu "bilmem" sözü, bu manasız ve naçiz söz ne kadar çok, ne kadar derin manalar toplayan, gizleyen, sezdiren ve ifade eden bu cümle idi. Pek beliğ ve derin bir cümle ki aşkı, ıstırabı, nevmidiyi, füturu, emeli, ümidi, saadeti, neşeyi, her şeyi bütün derinlikleriyle ifade ediyordu. (2009)

Nedime, Henriete'den farklı olarak durumunun bilincinde ve iyileşme çabasındadır. Bu yüzden de kendini sorgulamaktadır. Kimlik sorununu yaşarken toplumun kendine kazandırdığı toplumsal cinsiyete göre hayatını şekillendirmiş ve kendi benlik arzularını geri plana atmıştır. Eserde de bu durum için "genç kadın hep bunları düşünmüş, en hâri gecelerde bile kocasının kollarında aşkını emin, kendine hâkim ve muzaffer hissedememişti." (2009) ifadeleri kullanılır. Nedime, alt benliğinin altında ezik bir hâle gelmiştir. Bu yüzden de alt benliğinde bulunan duygular yüzeye çıksa bile bunu dış dünyaya yansıtamamıştır. İçinden gelen sevinme, ağlama gibi doğal duyguları bile dışa vuramaz. Burada da Nedimenin kişilik bozukluğunun derinleşerek içindeki diğer hisleri ve duyguları bazen bilinçli bazen de bilinçsiz olarak yansıtmadığı görülür. Bunun için eserde şu ifadeler yer alır: "Madam Harden'in kahkahasını canlı bir mahlûku seyreder gibi dolu gözlerle, fakat başını pencereye çevirmeyerek dinledikleri odada, geniş mindere çöktü. Ağlama isteyerek ama ağlayamayarak, gittikçe gece olan karanlıkta kocasını bekledi." (2009)

Benliğine karşı öz saygısı olmayan Nedime, durumlar karşısında sürekli olarak kendini suçlamaktadır. Aldatan kişinin eşi Cemil olmasına rağmen hâlâ eksikliği kendinde aramaktadır. Ruhun, benlik olgusunu destekleyen durumlardan biri de cinsel isteklerdir. Nedime'nin kadın olarak kendini yetersiz hissetmesi de onu diğer kadınlara ve Cemil'e karşı kendisini savunma altına aldığını gösterir. Bu ruh hâli ona sürekli olarak azap çektirir. Aşağılık kompleksinin yansıması olan karamsarlık ruh hâline bürünür. İçinde bulunduğu karamsarlık duy-

gusu onu, daha da içine kapanık ve yetersiz hâle getirir. Eserde Nedime'nin kadınlığını eksik bulması şu şekilde anlatılır:

> Cemil'in bu rütbe mutlak ve uzun bir sükûta düşmesi acaba Madam Harden'i düşünüp kıskanmasından mı mütevellitti? Acaba bu Haziran gecesinde dünyanın ne kadar nefis ve şiirle dolu yerleri bulunduğunu ve böyle Haziran gecesinde dünyanın ne kadar güzel mest- hayat dolaşıp eğlenmiş olduğunu mu hatırlıyordu? Ve o gecelerden sonra bu gecenin ölülüğünü ve yanındaki kadının manasızlığını mı düşünerek mustaripti? (2009)

Nedime'nin aşağılık kompleksini derinleştiren sahne Henriette'nin kendini tatmin etmek için Nedime'yi görmeye gelmesi olmuştur. Henriette, Nedime'yi tüm benlik hazzı ile ezerken o sadece kocası Cemil'den merhamet dilenebilmiştir; ancak bu olay Nedime'nin kendine gelmesine ve kendisi için karar vermesine sebep olmuştur. Henriette'nin gerçekleştirdiği davetsiz gelişine Nedime temizlik yaparken yakalanmıştır. Bu olay eserde şu ifadelerle yer alır:

> Evin kapısını iter itmez Nedime'yi taşlıkta buldular. Genç kadın saçlarını bir yemeni ile sarsmış, sırtında eski bir entari, yerleri temizliyordu, çömelmişti. Elinde ıslak bir bez vardı. Etrafına bakıp hiçbir tarafta kaçılacak bir yer görmeyince behemehâl öldürüleceğini kati olarak anlayıp son bir ümitle avcının eli silahına uzanırken onun gözlerine yalvarıp merhamet dilenerek bakan zavallı bir şikâr gibi Nedime'nin gözleri kocasına bakıyor, kocasına yalvarıyordu. (2009)

Aşağılık kompleksi ile hayatının en verimli ve güzel yıllarını kıskançlık, karamsarlık, melankoli ile geçiren Nedime iç dünyasında birçok duygu olmasına rağmen bunu aktarmayı başaramaz. Eşinin tekrar Henriette ile dönmesi ile eşine karşı duyduğu sonsuz saygısı ve güveni tamamen yıkılır. Eşinin Henriette'yi " hakir ve şerefsiz bir aşkla sevdiğini anladı. (2009) Bu durum Nedime'nin kendi bedenine de son vermek uğruna kendisi için bir karar vermesini sağlar. Nedime, Henriette'yi uçurumdan atarak öldürdü ve kendisi de intihar etti. Nedime'nin gerçekleştirdiği bu eylem onun içinde bulunduğu duruma karşı gösterdiği bir başkaldırıdır; ancak savaşmak yerine ölümü tercih etmesi onun yine pasif kaldığı gerçeğini değiştirmemektedir. Bu nedenle de içe dönük davranışları ile çevresindeki insanlardan kendini altta gören Nedime'nin aşağılık kompleksini açıkça yansıttığı görülmektedir.

İki Kadın Arasında Cemil

Cemil Bey, pasif ve kişilerin etkisi altında kalan bir karakterdir. Özellikle Henriette ile tanıştıktan sonra tamamen onun güdümü ve baskısı altına girmiştir. Cemil'in sergilediği bu yumuşak tavırları fiziksel özelliklerine de yansımıştır. Eserde Cemil'in özellikleri şu şekilde tasvir edilmiştir:

> Erkeğin daha en küçük bir çizgi bulunmayan tenini, bir kadın sinesi kadar beyaz ve kılsız geniş göğsünü, aşkın çılgınlıklarına her an âmâde bulunan zinde ve kudretli levent vücudunu seviyordu. Ve belki bu kadar genç ve kuvvetli erkeğin balmumu kadar zayıf iradeli oluşunu, onun kollarında muti bir kadına benzeyişini ve istediği anda bu aşka hatime vermek kendi elinde olmasını seviyordu. (Örik, 2009)

Cemil'in kadın özellikleri ile tasvir edilmesi baskın bir karakter olmadığını göstermektedir. Ayrıca evli olmasına rağmen Henriette'nin büyüsüne kapılması ve toplumun algısını ve kültürünü yok sayması, Cemil'in benlik algısına sahip olduğunu ve bilinçaltında yer alan id alanının hayatına daha hâkim olduğunu gösterir.

Henriette, erkeklerin karşısında kendini bir ilah olarak görmektedir. Kendi hazzını yaşamak için karşısındaki kişinin his ve arzularını önemsememektedir. Aksine karşısındaki insanların canını yakmaktan da haz duymaktadır. Nesne olarak seçtiği Cemil Bey için bu durum bazen içinden çıkılmaz bir hâl almasına rağmen, Henriette kendine duyduğu aşırı özgüvenle Cemil'in, hatta diğer erkeklerin kendinden vazgeçemeyeceğini bilmektedir. Öyle ki herkesin ona sonsuz bir bağlılık ve arzu içinde olduğunu düşünmektedir. Cemil Bey'in, Henriette için hisleri zaman zaman değişiklik göstermektedir. Cemil'in duygularının değişmesi karmaşık bir ruh yapısına sahip olduğunu ve kendi fikirlerini, davranışlarını idâme ederken çevresinden de onay beklediğini gösterir. Karmaşık yapı, Cemil'in aşağılık kompleksi yaratır ve zaman zaman hırçın tavırlar sergilemesine sebep olur. Bu durum bazen Cemil Bey'de mazoşistik ve sadistik dürtüler uyandırmaktadır. Bu durum şu cümlelerle ifade edilmiştir:

> Mahaza bu münasebet bazen de Cemil'de kin ve isyan uyandırır, metresinin üzerine atılarak onu dövmek, ezmek arzuları tevlit ederdi. Kendisinin kibar ve zengin bir aileye mensup bulunduğunu ve vaktiyle refah ve debdebe içinde yaşamış olduğunu bilen kadın, onun mazisi ile hali arasındaki tezadı yüzüne çarpmaktan haz duyuyor (2009)

Cemil'in aşağılık kompleksine sahip olduğunu gösteren durumlardan biri de Henriette'ye âşık olmasına rağmen bunu ifade edememesidir. Karısının içsel çatışmalarını ve toplumun dayatmalarını bilmesine rağmen alt benliğinde yatan cinsel arzuları persona ile benliğine yansır ve karsını aldatır; ancak buradaki aldatma, Cemil'in isteğiyle değil, Henriette'nin isteği ile gerçekleşir. Bu da Cemil'in cinsel arzularında bile başkasının güdümüne ihtiyaç duyduğunu gösterir. Henriette'nin kendisi ile beraberken Rouget ile aşk yaşamasını kabullenmesi ve cinsel hamlelerde ilk adımı sürekli olarak Henriette'nin atması Cemil'in yine pasif ve aşağılık kompleksinde olduğunu gösterir. Eserde Cemil'in Henriette karşısındaki çaresizliği şu şekilde anlatılır:

> Yavaş yavaş ağlayarak erkeğin dizlerine, sonra kollarına sarıldı. Cemil artık bütün azmini sarf etmiş, hareketsiz durmakta idi. Ve kadın daha yükselip dudaklarını erkeğin dudaklarına yapıştırdığı zaman gözlerinde tahakkümün ve zaferin alevleri yanmış bulunuyordu. (2009)

Aşk Üçgeninde Çağrışımlar

İnsan ruhu ve davranışları bilinç ve bilinç dışının etkisi altındadır. Bilinçli iken kontrol ederek yansıtılan duygu ve düşünceler, bilinçdışının devreye girmesi ile istemsiz olarak ortaya çıkar. Yaşanılan travmalar, erken yaş döneminde edinilen bilgiler; korkular, hazlar ve fanteziler bilinç dışında depolanır. Anlık karşılaşılan nesne, olay ya da durumlar karşısında bilinç dışı alt benlikte yatan duyguları bilince iter. Alt benlikte bulunan haz ya da fantezilerin personaya dönüşmesi ile oluşan kompleksler kişide farklı nevrotik rahatsızlıklar yaratabilir; ancak biliçaltının bilince yansıması için her zaman hasta bir kişi olması gerekmez. Sağlıklı bireylerin de rüyalarla, dil sürçmeleriyle, nesnelerle zihinde çağrışım oluşur. Bu durumda bilinç dışında bulunan bilinmeyen fantezi ve hazlarla ilgili yorumlar bu çağrışımlardan yola çıkılarak açıklanır.

Örik'in "Kırmızı ve Siyah" öyküsünde karakterler yaratılırken kişilik özelliklerine göre kullanılan ve okuyucu üzerinde karakterlerin ruhsal durumunu derinleştiren çağrışımlar vardır. Çağrışımların ilk dikkat çeken hâli, hikâye kitabına da ismini veren kırmızı ve siyah renkleridir. Kırmızı, baskın bir renk olduğu için aşkı, cinselliği ve tutkuyu temsil etmektedir. Bu sebeple de Henriette karakteri anlatılırken sürekli olarak kırmızı ruju, kırmızı dudakları, kan renginde dudakları ve kızaran yanakları ile tanımlanmıştır. Ayrıca Cemil ile ilişkileri sırasında Rouget isminde bir gençle ilişki yaşarken Rouget'in onu boğmak istemesi de bir çağrışım yaratmaktadır. Çünkü Rouget, kırmızı anlamına gelmektedir. Cinsel arzu ve isteklerini temsil eden kırmızıyla boğulması felaketin de bir habercisidir. Eserde kullanılan siyah rengi ise Nedime'yi karşılamaktadır. Karamsar ve içe dönük ruhu, siyah renk ile özdeşleşmiştir. Bu yüzden de saçları sürekli olarak siyahlığı ile ön plana çıkmaktadır. Ayrıca Nedime'nin anlatıldığı bölümlerde karanlığın bir gölge gibi çökmesi, Nedime'nin karanlıkta oturmayı tercih etmesi de zihinde Nedime'nin bastırılmış duygularını çağrıştırır. Renklerin yanı sıra kullanılan isimler de çağrışım yaratmaktadır. Aşağılık kompleksine sahip olan Nedime'nin ismi, hizmetçi, köle anlamına gelmektedir. Henriette'nin karşısında hem ruhsal hem de bedensel anlamda ezilen Nedime'nin Henriette ile temizlik yaparken karşılaşması da isminin yarattığı bir çağrışımı gerçekleştirmiştir. Cemil ismi de güzel, güzel erkek anlamları taşımaktadır. Cemil'in kadın özellikleri ile tasvir edilmesi ve kendine aşık olan Henriette'nin dış görünüşe önem vermesi Cemil'in de ismi gibi güzel olmasına etki etmiştir. Rouget ismi ise kırmızı anlamına gelmekte ve Henriatte'nin cinsel arzuları ve benlik hazları tarafından sonunun hazırlandığını çağrıştırmaktadır. Eserde seçilen mekânın sürekli yağmur yağmasından dolayı çamurlu olarak tasvir edilmesi, olayları karışık ve gizemli geçeceğinin hatta kişilerin sonunun da hüsranla sonuçlanacağının bir işareti gibidir. Eserin ilk başında Henriette'ni fişekle tasvir edilmesi ve ardından Cemil'in yanındayken semaverin kaynama sesinin anlatılması, Henriette'nin cinsel fantezilerinin çağrışımıdır. Alfred Adler, Yaşama Sanatı kitabında yer

alan "Vücut Devinimi ve Pozisyonları" bölümünde oturuş ve duruş özelliklerinin yarattığı çağrışımları anlatır. Bu bölümde uzaklık- yakınlık oturma pozisyonuna göre yakınlık, cinsel ve duygusal ilişkiye açıklığı ifade ederken uzaklık da kapalılığı temsil eder. Buna göre Henriette'nin Cemil'in yanına otururken yakın oturması cinsel duygulara açık olduğunu gösterirken Nedime ise Henriette'nin tam tersine sürekli olarak uzak tasvir edilmesi cinselliğe kapalı bir karakter olduğunu çağrıştırır.

Sonuç

Edebiyat, birçok disiplinden etkilenme ve etkileme özelliği ile araştırma konusu geniş bir alandır. Sosyoloji, tarih, coğrafya ve psikanaliz gibi alanlardan etkilendiği kadar etkilemeyi de başarır. Özellikle 19. yüzyılda Psikanaliz edebiyat kuramı ve eleştiri akımının ortaya çıkması ile birlikte, eser- yazar ve okur bağı üzerinde çeşitli araştırmalar yapılır. Edebiyat üzerinde yapılan psikanaliz çalışmalar, eserin özgün ve daha önce fark edilmeyen yönlerini ortaya çıkarma açısında önemli bir araştırma kaynağı oluşturur. Nahid Sırrı Örik, Cumhuriyet'in ilk yıllarında eser veren ve yazdığı eserlerde de toplumun, bireyin izdüşümlerini yansıtan bir yazardır. Bu nedenle de psikanalitik çalışmalar için bile farklı bakış açılarından incelemeye açık olan birçok unsuru barındırmaktadır. Örik'in Kırmızı ve Siyah öykü kitabında yer alan "Kırmızı ve Siyah" öyküsü, komplekslerin varlığı ve çağrışımların kullanımı bağlamında incelenmiştir.

Kompleksler, kişiliğin alt benliğinde bulunan korku, haz, fantezi duygularının üst benliğe yansıyarak kalıcı hâle gelmesidir. Eserde çizilen karakterlerin de aile yaşantıları, olaylar karşısında verdikleri tepkiler, korkuları ve hazları göz önünde bulundurularak sahip oldukları kompleksler belirlenmiştir. Eserde hâkim olan kompleksler; aşağılık kompleksi, üstünlük kompleksidir. Bu komplekslerin yarattığı kişilik bozuklukları meydana gelmiştir. Aşağılık kompleksine sahip olan Cemil karakterinde sadist ve mazoşist kişilik bozukluğu oluşmuş ve saldırganlık eğilimi göstermeye başlamıştır. Üstünlük kompleksi olan Henriette karakteri ise cinsel arzu ve fantezilerini benlik arzuna göre yaşama isteğine düşmüştür. Bu da Henriette'de narsistik kişilik bozukluğu yaratmıştır. Çalışmada yazarın etkisi ise çağrışımlar üzerinden ağlanmıştır. Yarattığı karakterlerin ruhsal durumunu yansıtmak için kullandığı kelime seçimleri, karakterlerin davranış ve tutumları ile özdeşleşmiştir. Renkler ve isimler üzerinde yapılan sembolizasyonlar karakterlerin ruhsal durumlarını derinleştirmiştir. Cisimleri ve nesnelerin, insan ruhunda yarattığı etkiler çıkmıştır. Örik üzerine yapılan bu çalışmada da öykünün farklı bir bakış açısı ile incelemesini sağlanmış ve dildeki çağrışımların karakterlerin ruhuna yansımaları ortaya koyulmuştur.

KAYNAKÇA

Adler, A. (2018). *Yaşama sanatı.* (K. Şipal, Çev.) Ankara: Say Yayınları.

Cebeci, O. (2015). *Psikanalitik edebiyat kuramı.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Freud, S. (2004). *Bilinçdışının kaşifi* . Ankara: Tubitak Popüler Bilim Kitapları.

Freud, S. (2012). *Narsisizm üzerine schreber vakası.* (B. B. Tura, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Jung, C. G. (2015). *Dört arketip* . İstanbul: Metis Yayıncılık.

Kernberg, O. (2016). *Sınır durumlar ve patolojik narsisizm.* (M. Atakay, Çev.) İstanbul: Metis Yyınları.

Örik, N. S. (2009). Kırmızı ve siyah. N. S. Örik içinde, *Kırmızı ve Siyah* (s. 24-52). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Öztürk, N. (1993, Kasım). İnsan bilimleri ve araştırmaları . *Yeni Harran Çevresi*, s. 1-15.

Varren, R. W. (1993). *Edebiyat teorisi.* (P. D. Huyugüzel, Çev.) İzmir: Akademi Kitapevi.

Dilin Sadeleştirilmesinde Bir Aşama: Tanzimat'ın İlk Nesli

Turhan Koç*

Abdullah Şengül**

Öz: 3 Kasım 1839 tarihinde ilan edilen Tanzimat Fermanı'nın edebiyata etkisi, ilk özel gazetenin yayımlandığı 1860'a rast gelir. Geçmiş yıllarda hem klasik edebiyat döneminde hem de Osmanlı yönetim katında kısmen karşılık bulan yazı dilinin sadeleştirilme meselesi, 1860'ta Şinasi'nin kaleme aldığı *Tercümân-ı Ahval*'in mukaddimesinde gündeme taşınır. Osmanlı çağdaşlaşmasının önündeki en büyük engellerden biri olarak görülen yazılanların halk tarafından anlaşılamama sorunu, bir gazete aracılığıyla böylelikle topluma duyurulmuş olur. Burada Şinasi, bütün halkın kolaylıkla anlayabileceği bir yazı dili geliştirilmesi gerekliliğinden bahseder. Bu isteğin arka planında çağın ihtiyaç duyduğu yeni insan tipini yaratma gayesi bulunduğu söylenebilir. Ziya Paşa, Namık Kemal ve Ali Suavi gibi Tanzimat Dönemi'nin diğer önemli şahsiyetleri de Şinasi'nin bu görüşünü benimser. Buna karşın bu isimlerin söz konusu amaçlarını uygulama noktasında kimi ayrılıklar yaşadığı görülür. Şinasi ve Ziya Paşa'nın dönemin gazetelerinde yayımlanan metinlerinde geleneksel yazı diline nazaran sade bir üslup geliştirdiği, Ali Suavi'nin, geleneği tam olarak yıkamayan, buna ek olarak konuşma diline yakın bir tarzla metinlerini kaleme aldığı öne sürülebilir. Namık Kemal'in gazete yazılarındaki üslubunun ise geleneksel Osmanlı yazı dilinin yapısıyla ortaklık taşıyan bir niteliğe sahip olduğu ifade edilebilir. Araştırmacıların konuya dair yaklaşımları değerlendirildiğinde, Tanzimat Dönemi yazı dili için basmakalıp ifadeler kullandıkları görülür. Konuya dair ortaya konulan yargıların genellikle yazarlara ait metinlerin incelenmesi dolayısıyla şekillenmediği iddia edilebilir. Bundan dolayı bu bildiride, ismi anılan yazarların üslupları metinler üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır. Böyle bir bakış açısı, Tanzimat Dönemi yazı diline ilişkin daha doyurucu sonuçlar elde edilmesini sağlamıştır. Buradan hareketle yazarların metinleri kaleme alma tarzının dilde sadeleşme gayesiyle nasıl bir ilişki içinde olduğunun tespiti amaçlanmıştır. Özellikle Şinasi ve Namık Kemal'in kişisel mektuplarına bakıldığında, söz konusu meselenin yeni bir boyut kazandığı söylenebilir. İki ismin de gazetelerde yayımlanan yazılarından farklı olarak mektuplarını, konuşma diliyle birebir örtüşen bir tarzda kaleme aldıkları görülür. Buradan yola çıkarak yazarların yayımlanan ve dolayısıyla eleştiriye açık olan metinlerinde konuşma diliyle yazmamayı tercih ettikleri iddia edilebilir. Tanzimat'ın ılımlı bir değişim devri olduğu düşünüldüğünde, bu isimlerin kişisel mektuplarında yaptıkları gibi, diğer metinlerinde radikal bir dil değişimini göze alamadıkları öne sürülebilir.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat, Yazı Dili, Sadeleşme, Gazete, Mektup.

* Arş. Gör., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Doktora Programı.
İletişim: trhnkcc@gmail.com

** Prof. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı.
İletişim: asengul@nevsehir.edu.tr

Giriş

Divan edebiyatı bir yönüyle, şiir dilinin Arapça ve Farsça sözcük ve terkiplerden arındırılmasına yönelik eğilimlerle dikkat çeker. Böyle bir kaygı, klasik Türk edebiyatına yabancı menşeili kelime ve kelime gruplarının ciddi anlamda nüfuz etmesiyle ortaya çıkar. Söz konusu şiir geleneği, Selçuklu Dönemi'nden itibaren ve Hoca Dehhânî ile birlikte özellikle Farsçanın etkisi altına girmeye başlar. Birçok divan şairi, Türkçenin şiir yazmaya müsait bir dil olmadığından yakınır. On altıncı yüzyıl itibarıyla İran şiir geleneğinin etkisi gittikçe artar ve divan şiiri, "Arap ve Acem kelimeleriyle, terkipleriyle" dolmaya başlar (Köprülü, 1999, s. 280). Bunda, Türkçe kelimelerin aruz kalıplarına yeterince uygun bir mahiyet taşımamasının etkisi kayda değerdir. "İşte bu sırada, birdenbire, Mahremî ve Nazmî gibi iki şâirin arûz vezni ile, fakat sâde, terkipsiz Türkçe ile ve yabancı kelimelerden imkân nisbetinde uzak olarak, şiirler yazmaya kalktıkları ve buna da Türkî-i basit adını verdikleri" görülür (Köprülü, 1999, s. 281). Fuad Köprülü, "Türkî-i Basit" akımının öncülerinden biri olan Tatavlalı Mahremî'yi, "millî lisan ve edebiyat cereyanın âdeta ilk müjdecisi" sayar (1999, s. 283). "Türkî-i Basit veya Divan şairlerinin sade Türkçe ile ürün vermeleri söz konusu olunca", bu iki isme ek olarak Aydınlı Visâlî'yi de zikretmek gerekir (Köksal, 2005, s.454). Fatih Köksal, genel kanıdan yola çıkarak Aydınlı Visâlî'yi, söz konusu hareket içinde ifade ettikten sonra, "Visâlî'nin Türkçeciliği ile ilgili olarak elimizde yegâne malzeme tezkirelerde yer alan birkaç" beyittir der. Ona göre, "bu hususta Visâlî'nin adının öne çıkarılarak zikredilmesi, daha önce söylenenlerin tekrarlanmasından fazla bir anlam ifade etmez" (2005, s.454).

Hasibe Mazıoğlu, "Divan Edebiyatında Sadeleşme Akımı" başlıklı çalışmasında, "Türkî-i Basit" akımını, on beşinci yüzyıl Osmanlı padişahlarının, İran şairlerini yoğun bir ilgiyle karşılayarak takdir etmelerine ve bunun neticesi olarak Türk şairlerin de İran şairlerinin etkisinde şiir yazmasıyla ilişkilendirir. Padişahların bu tutumunun sonucu olarak divan şiirinin dili Arapça ve Farsçanın etkisiyle ağırlaşır. Mazıoğlu'na göre "Divan Edebiyatında bu ortam içerisinde dilde sadeleşme olarak 'Türkî-i Basit'" akımı, "XV. Yüzyılda şiir diline karşı bir tepki olarak" ortaya çıkar. Yazar buna ek olarak aynı yüzyıl içinde bir kısım şairin, "Türkçenin dil ve ifade olanaklarından yararlanma, yerli konulara ve tasvirlere yönelme gibi kendi kendini bulma çabasına" başladığı bilgisini verir (2014, s. 470).

On altıncı yüzyılı, "Anadolu Türklerinin klâsik edebiyatında en zengin bir devir, âdeta bir gelişme ve olgunluk" dönemi biçiminde değerlendiren Köprülü, bu zaman diliminde Anadolu Türkçesinin, "Arap ve Acem hars ve lisanlarıyla rekabete, hem de cidden bir başarı ile muktedir" olduğunu ifade eder (1999, s. 288). Yazara göre, on altıncı asır divan şairleri, "artık İran edebiyatının Türk edebiyatına üstün olmadığına inanmağa başla[r]. [Bu yüzyılda] eski tercümelerin, iktibasların yanında, mevzularını daha çok yerli hayattan alan eserler" çoğalır (1999, s. 289). Bu bilgilerden hareketle divan şiiri geleneği içerisinde on beşinci yüzyıl itibarıyla başlayan Türkçeleşme hareketinin etkilerinin devam ettiği öne sürülebilir.

Köprülü, on yedinci yüzyılda, "Türkî-i basit ile şiir yazmak modasının tamâmıyle ihmal edildiğini" söyler (1999, s. 294). Hasibe Mazıoğlu da bu "Türkçe akımının XV. yüzyılda başlayıp XVI. yüzyılda" sona erdiğini bildirir. Yazara göre bunun temel sebeplerinden biri, "aruz ölçüsüyle ve Türkçe kelimelerle güzel ve ahenkli şiir söylemenin" zorluğudur (2014, s. 473).

On yedinci yüzyılın sonu ve on sekizinci yüzyıl Osmanlı şairlerinin bir kısmında da dil hassasiyeti bulunduğu iddia edilebilir. Özellikle "Nedim'in -büyük klâsik şairlerimizde o zamana kadar hemen hiç tesadüf edilmeyen- hece veznini kullanması ve hece vezni ile bir türkü yazması, halk edebiyatının ve halk zevkinin yukarı tabakalara kadar geçtiğine bir örnektir" (Köprülü, 1999, s. 294). Bundan başka Nabî, gazellerin "kamus nüshası gibi alışılmamış kelimelerle dolu olmasını" hoş görmez. Osman-zâde Tâib de nesir bağlamında aynı düşünceye sahiptir (Köprülü, 1999, 296). Ortaya konulan bu bilgilerden yola çıkarak, klasik Türk şairlerinin, Tanzimat'a gelinceye kadar şiir dilini sadeleştirmeye dair ciddiye alınması icap eden gayretler gösterdiği söylenmelidir. Dolayısıyla bu gibi çabaların, Tanzimat sanatçılarınca âdeta yoktan var edildiğini iddia etmek doğru bir yaklaşım gibi görülmemektedir. Nitekim Köprülü, bu bağlamdan hareketle, sanatlı, uzun cümleli ve anlaşılması zor ifadelerin, eski şiirin genel bir özelliğiymiş gibi değerlendirilmesine karşı çıkar. Ona göre böyle bir üslubun ortadan kalkmasını, "ancak Tanzimat'tan sonra Şinâsi ve arkadaşlarının gayretleri ile" gerçekleştiğini düşünenler, eski edebiyatın "çok bol nesir mahsulleri hakkında hiçbir fikre malik olmayanlardır" (1999, s. 280).

On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı düşünce ve edebiyat hayatında ise yazı dilinde sadeleşme meselesi ayrı bir dikkatle ele alınır. Bunun önemli nedenlerinden biri olarak Tanzimat neslinin, çağın ihtiyaç duyduğu yeni insan tipini yaratma gayreti gösterilebilir. Şerif Aktaş, Tanzimat'tan önceki insanı, kendi varlığının bilincinde olmayan, kendisini sorgulayamayan, kısacası bireyleşemeyen kişi biçiminde tarif eder ve onu kul sözcüğüyle tanımlar (2011, s.171). On dokuzuncu yüzyıl insanını ise "[a]klına ve iradesine, kısacası kendi 'ben'ine güvenerek gözlerini dış dünyaya açan bir varlık" olarak nitelendirir (2011, s.173). Bu yeni insan için birey tabirini kullanmak mümkündür ve o, "uhrevî değil, dünyevîdir; aklına tabiata hâkimiyetini kabul eder; dini ve tabiat üstü güçlere değil, kendi gücüne inanır; kendi 'ben'i ile haricî âlem arasındaki her türlü ilişkiyi, akla uygun tarzda düzenler" (2011, s.182). Abdullah Şengül, Namık Kemal'in kaleme almış olduğu "Hürriyet Kasidesi" şiirinde asıl anlatılmak istenilenin, "[k]ul olmanın mesuliyetinden kurtulmuş, aklının ve iradesinin peşine düşmüş insan" olduğunu vurgular (2000, s. 29). Yazar, Namık Kemal ve dönemin diğer sanatçılarının "iradi insanın peşine" düşmesini, Fransız İhtilâli ile ortaya çıkan evrensel değerleri toplum tabanına yayma istekleriyle ilişkilendirir (2000, s. 32). Arzulanan bu yeni insan tipini meydana getirebilmenin temel yöntemi, aydınların halka ulaşabilmesi ve bu fikirleri onlara, onların diliyle aktarabilmesidir. Dolayısıyla Tanzimat Dönemi'ndeki yazı dilinin sadeleştirilme gayretlerini bu bağlamdan hareketle değerlendirmek gerekir.

Yazı dilinin sadeleştirilmesi fikri ilk kez yönetim katında yankı bulmakla birlikte, Osmanlı modernleşmesinin edebiyata yansıdığı 1860'lı yıllar itibarıyla söz konusu meselenin, edebiyatçıların hemen hemen birincil sorunu hâline geldiği iddia edilebilir. İbrahim Şinasi, 1860 yılında kaleme aldığı Tercümân-ı Ahval'in mukaddimesinde "umûm halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede, işbu gazeteyi kaleme almak mültezem olduğu dahi makam münasebeti ile şimdiden ihtâr olunur." (Kaplan vd., 1988, s. 525) diyerek yazılanların halkın kolayca anlayabileceği nitelikte olması gerektiğini özellikle vurgular.

Ziya Paşa, 7 Eylül 1868'te Hürriyet'te neşrolunan "Şiir ve İnşa" makalesinde mevcut nesir dilinin anlaşılmaz bir mahiyet taşıdığını ve bundan dolayı halkın devlet dilini anlayamadığını belirtir. Ona göre, devletin ortaya koyduğu kanunlar ve düzenlemeler, dil engeli yüzünden halk tarafından bilinememektedir: "Anadolu'da ve Rumeli'nde ahad-ı nâstan her şahsa, devletin bir ticaret nizâmı var mıdır […] sorulsun, görülür ki bîçârelerin [bundan] haberi yoktur." (Kaplan vd., 1993, s. 46). Ziya Paşa'nın bu dikkati ve dille ilgili eleştirileri, onu Osmanlı şiir ve nesir dilinin değişmesi gerektiği düşüncesine götürür.

Namık Kemal, 1 Eylül 1866 tarihinde Tasvir-i Efkâr'da yayımlanan "Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir" başlıklı yazısında halkın edebiyat dilini anlayamadığını, "Lisan-ı edebiyatı anlamağa avam muktedir değildir ki" ve edebiyatta sanatın, anlamın önüne geçtiğini, "Edebiyatımızda mana sanat uğruna feda olunageldiğinden" gibi ifadeleriyle gayet açık bir şekilde ortaya koyar. Yazar, "[b]u mütalâaya göre, edebiyatın hâli dahi mülkümüzde ıslahına ihtiyaç olan nekais cümlesinden değil midir?" (Kaplan vd., 1993, s. 185-188) diye sorarak yazı dilinin sadeleşmesi gerektiğini ima eder.

Tanzimat Dönemi'nin bir diğer önemli ismi olan Ali Suavi, 1867 yılında Muhbir'i çıkarmaya başlar. Ali Suavi, "her şeyden önce anlaşılır olmanın önemine değinerek gazetede, herkesin anlayabileceği biçimde İstanbul'da kullanılan basit Türkçe'nin tercih edileceğini" (aktaran Akbulut, 2013, s. 44) söyler. Yazar bu düşüncelerini Muhbir'in ilk sayısına yazdığı ön sözde, "[t]asrihi câiz olan her şeyi, Âsitâne'de kullanılan adi lisan ile yani herkesin anlayabileceği ifade ile yazacaktır." (Levend, 1960, s. 115) cümleleriyle belirtir. Görüldüğü üzere onun da amacı halkın anlayabileceği, konuşma diline yakın bir yazı dili meydana getirmektir.

Bu çalışmada Osmanlı Devleti'nin modernleşme sürecine girmesiyle birlikte geleneksel yazı diline dair anlayışın değişmeye başladığı II. Mahmut, Mustafa Reşit Paşa ve Ahmet Cevdet Paşa gibi Osmanlı devlet adamlarının yaklaşımlarından hareketle belirtilecektir. İbrahim Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal ve Ali Suavi isimleriyle sınırlı tutulmak kaydıyla, Tanzimat Dönemi düşünürlerinin dilin sadeleşmesine dair geliştirdikleri bakış açıları kısaca ifade edilecek ve söz konusu isimlerin bu düşüncelerini ne derecede uygulayabildikleri, yazdıkları kimi metinlerden yola çıkılarak karşılaştırmalı bir bakışla tartışılacaktır. Buradan hareketle yazılan kimi metinlerin üslubunun seçilen muhataba göre şekillenebildiği iddia edilecek

ve sözü edilen edebiyatçıların, genel kanının aksine, yazı dilini istedikleri takdirde konuşma diline yaklaştırabildikleri gösterilmeye çalışılacaktır.

Osmanlı Yazı Dilinin Sadeleştirilmesine Dair İlk Düşünceler

Osmanlı Devleti birtakım sebeplerle birçok yönden gerisinde kaldığı Batı'yı yakalamak amacıyla on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda ıslahatlara girişir. Daha çok askerî, siyasi, ekonomik alanlarda atılan bu adımların yanına kültürel olanları da eklemek mümkündür. Söz konusu süreçte, değişen şartlar gereği halkla daha yakın bir ilişki kurma ihtiyacı hisseden Osmanlı devlet adamları için mevcut dil bir sorun olarak görülür. Tanzimat Dönemi'nin "başlıca dört uçurum açığa çıkar[dığına]" değinen Niyazi Berkes bunları, "devlet-halk", "din-dünya", "cehalet yığınları-bir avuç okumuş", "Batı düşünü-Doğu kafası" şeklinde belirtir. Ona göre bu uçurumların gittikçe genişlemesinin "altında yatan semantik problem 'dil çağdaşlaşması' terimi altında" tartışılabilir. Berkes, dilin "[d]evletle toplum, din ile dünya, okumuş ile cahil, Doğu geleneğiyle Batı ilerlemeciliği arasında geçiş yollarının açılmasının en önemli aracı" olduğunu söyleyerek "[d]il[in] karşılıklı anlam taşıma niteliğini kazanamadığı zaman toplumda ancak bir kültür curcunası egemen ol[acağını]" belirtir (2016, s. 254-255). Yazar böylece Osmanlı çağdaşlaşmasının önündeki en büyük engellerden birinin toplumun belli kesimleri arasındaki "anlaşma sorunu" olduğunu ortaya koyar.

II. Mahmut'un "sade bir yazış tarzının taraftarı" olduğunu belirten Ahmet Hamdi Tanpınar, on dokuzuncu yüzyıl itibarıyla devletin halkın görüşlerine ve desteğine ihtiyaç duyduğunu, bu yüzden "sık sık beyannameler ve fermanlarla halka müracaat e[ttiğini]" bildirir. Tanpınar buna ek olarak "[b]u devirde Bâbıâli memuriyetlerinde yapılan terfilerde, hemen daima sade, etraflı, açık bir ifade tarzı[nın] meziyet olarak aran[dığı]" (2015, s. 120) bilgisini verir. Yazarın bu ifadeleri, Osmanlı devlet erkânının yüzyıllardır süregelen yönetim anlayışı dolayısıyla yöneticiler ve halk arasında açılan mesafenin öncelikle dille aşılabileceği düşüncesini savunduklarını gösterir.

Agâh Sırrı Levend, Tanzimat'ı "devlet işlerinde bozulan düzeni yeniden kurmak isteğinden, fikir hayatında da Batıya dönmek ve yeni uygarlığın gidişine ayak uydurmak ihtiyacından doğmuş bir hareket" şeklinde ifade ettikten sonra, bu sürecin "genişleyip ilerlemesin[-deki] en büyük engel[in]" dil olduğunu söyler. Reşit Paşa'nın emriyle ve Ahmet Cevdet Paşa tarafından kaleme alınan bir mazbatada, "Fünun ü sanâyıa dair olan âsârın dahi âmme-i nâsın anlayup hisseyab-ı menfaat olabileceği surette yapılması ve bir tarafdan dahi emr-i tahsilin teshiline çalışılması ehemm ü elzem olduğu işaret" edilir (1960, s. 80-81). Bilim ve sanat eserlerinin halkın anlayıp faydalanabileceği bir dille yazılması gerektiği üzerinde durulan bu pasajda, dildeki sadeleşme isteği geleneksel yazı diliyle sunulur. Sözü edilen isimlerin buradaki düşüncesi, II. Mahmut'un dille ilgili görüşleriyle koşutluk göstermekle

beraber, geleneksel yazı dilinin sınırları içinde geleneğin değişmesi gerekliliğinin savunulduğu bu gibi ifade şekilleri, Tanzimat düşünürlerinin düştüğü ikilemi yansıtması açısından ayrıca önemlidir.

Orhan Okay'a göre "hükümdarın kendi eliyle seçtiklerine de olsa danışma mecburiyeti" ya da Tanzimat Fermanı'nda kanunlara aykırı hareket etmeyeceğine dair yemin etmiş olması gibi hususlar saray ve halk arasındaki mesafenin azalmasına ve dolayısıyla dilde sadeleşmenin meydana gelmesine sebep olur (1985, s. 307). Okay'ın bu düşüncelerinin daha önce bahsedilen yaklaşımlarla uyum içinde olduğu görülür. Buradaki aktarımlardan hareketle modernleşme süreciyle birlikte Osmanlı'nın dilde sadeleşme politikası gütmeye başladığı söylenebilir. Bu çaba, ilerleyen yıllarda edebiyatta yansımasını bulacak ve "yenileşme hareketi edebiyatta yapacağı yeniliğe dilde vücuda getirdiği değişmeyle birlikte gire[cektir]." (Gariper, 2016, s. 45).

Divan edebiyatı sürecinde yüzyıllar boyunca konuşma dilinden farklı bir kulvarda serpilip gelişen yazı dilinin Tanzimat Dönemi sanatçılarınca önemli bir sorun olarak görüldüğü söylenmişti. Bunu Tercümân-ı Ahvâl'in mukaddimesinde dile getiren Şinasi'yle birlikte dilde sadeleşme, bir amaç olarak topluma sunulur. Ziya Paşa ve Namık Kemal'in konuyla ilgili olarak çizdikleri çerçeve, Şinasi'nin düşüncelerini destekler niteliktedir. Ali Suavi'nin de halkla daha sıkı bir ilişki kurmak maksadıyla yazı dilini konuşma diline yaklaştırma çabaları, önceki isimlerin görüşleriyle uyum içindedir. Burada önemli olan, söz konusu yazarların düşüncelerini ne derece uygulayabildikleridir. Yani Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal ve Ali Suavi'nin yazılarında kullandıkları dil, arzu ettikleri seviyede sadeleşebilmiş midir? Sorunun cevabı ne olursa olsun, bunun olası neden ya da nedenleri, üzerinde ayrıca durulması gereken bir olgudur.

Gazetenin toplum hayatına girmesiyle, yazı dilinde sadeleşme sürecinin önemli bir mesafe aldığı, birçok araştırmacının ortak görüşüdür. Denilebilir ki "bütün kültür, edebiyat ve cemiyet hayatının değişimi, öncelikle gazete sayesindedir." (Polat, 2009, s. 270). Bu dönem gazetelerinin amacını, "bilgiyi toplumsallaştırmak, halkın düşüncelerini yansıtmak, halka yararlı bilgiler vermek ve onları ülke sorunlarına karşı daha duyarlı kıl[mak]" şeklinde sıralamak mümkündür (Korkmaz, 2016, s. 28). Bu çalışmada fikirlerine müracaat edilecek olan dört ismin de düşüncelerini bir gazete aracılığıyla kaleme almış olmaları bu yaklaşımları destekler. Şinasi'nin gazete mukaddimeleri, Ziya Paşa'nın Hürriyet'te neşrolunan "Şiir ve İnşa"sı ile Namık Kemal'in, Tasvir-i Efkâr'da yayımlanan "Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir"i ve Ali Suavi'nin Muhbir ve Ulûm'daki bazı yazıları bu açıdan dikkate değerdir. Dilde sadeleşme arzusu dört ismin de ortak amacı olarak gösterilebilir. Hemen hemen aynı dönemlerde yaşayan düşünürlerin, savunduklarını uygulama noktasında ise kimi ayrılıklar yaşadıkları iddia edilebilir. Buna göre bu isimleri ayrı başlıklar altında ele almak yerinde olacaktır.

İbrahim Şinasi

Şinasi'nin Tercümân-ı Ahvâl'de yayımlanan mukaddimesindeki giriş paragrafının yazarın amacını ortaya koyan bir nitelik taşıdığı söylenebilir:

> Madem ki bir heyet-i ictimaiyyede yaşayan halk bunca vezâif-i kanuniyye ile mükelleftir, elbette ki, kâlen ve kalemen kendi vatanının menâfi'ine dair beyân-ı efkâr etmeği cümle-i hukuk-ı muktebesinden addeyler. Eğer şu müddeaya bir sened-i müsbit aranılacak olsa, maarif kuvvetiyle zihni açılmış olan milel-i mütemeddinenin yalnız politika gazetelerini göstermek kifayet edebilir (Aktaran Kaplan vd., 1988, s. 511).

Buna göre Şinasi'nin Osmanlı yazı geleneğinden farklı olarak doğrudan konuya girmesi, meramın kısa cümlelerle ifade etmeye çalışması gibi hususlar, yeni bir yazı dili geliştirmeye çalıştığının göstergeleri olarak yorumlanabilir. Levend de Şinasi'nin bu yönünü, "[o], ele aldığı konuyu, hiç özentiye kapılmadan, hatta çok kere başlangıç bile yapmadan olduğu gibi yazmıştır." (1960, s. 85) diyerek ifade eder. Bu şekildeki üslubuna rağmen Şinasi Arapça, Farsça sözcükler ve Farsça tamlamalar da kullanır. Yazarın kaleme aldığı bir diğer metin olan Tasvir-i Efkâr'ın mukaddimesinde kullandığı "kavîü'l-iktidar" terkibi, iki mukaddimedeki tek Arapça tamlama olarak gösterilebilir. Buna rağmen Şinasi'nin, döneminin yazı diline kıyasla anlaşılır sözcüklere müracaat ettiği düşünülebilir. Mukaddimenin ilerleyen satırları bu konuda daha aydınlatıcı bir kullanımı işaret eder:

> Bu mebhas Devlet-i Aliyye'ce dahi nev'ama müeyyeddir ki, Meclis-i Âli-yi Tanzimat'ın teşekkülü sırasında kavanîn ve nizamâta müteallik levâyihin tahriren arzolunması için umuma me'zuniyet-i resmiyye verilmişti. Hattâ hükûmet-i seniyye'nin müsaadesi ile, dâhil-i memalik-i Osmanîye'de teb'aa-i gayr-i müslimenin kendi lisanları üzre hâlâ çıkardıkları jurnaller bile belki hukûklarından ziyadece serbesttir (Aktaran Kaplan vd., 1988, s. 511).

Görüldüğü gibi Arapça, Farsça sözcük ve tamlamaların metinde önemli bir oranda kendine yer bulması söz konusudur. Levend'e göre Şinasi'nin dili, sadece sözcük ve tamlamalarla değil, cümleye başlama şekli ve cümle yapısıyla da yepyeni bir söyleyiştir (1960, s. 85). Buradaki terkiplerin, klasik nesir anlayışıyla aynı olmadığını iddia etmek elbette olasıdır. Şinasi'nin amacı, dili süsleyerek fikri sanatlı bir şekilde ortaya koymak değil, meramını en kestirme yoldan açıkça okurlarına duyurmaktır. Bu amacına hizmet edecek nitelikte bir üslup geliştirmeye çalışan yazarın alıntılanan örneklerde bunu hemen hemen başardığı görülür. Bugünün okuru için anlaşılmaz olarak değerlendirilebilecek sözcük tercihlerinin 1860'lı yılların okuru için anlaşılabilir olduğunu söylemek mümkündür. Buna rağmen söz konusu metnin ve bundan hareketle Şinasi'nin üslubunun, dönemin konuşma diline yakın olduğu yargısı, kolay kolay kabul edilebilecek bir yaklaşım olmamakla beraber, yazarın annesine yazdığı bir mektubun buraya kadar söylenenleri kısmen haksız çıkaracak bir nitelik taşıdığı görülür:

> Efendim!
>
> Benim canımdan aziz olan vâlideciğim. Geçenki aldığım mektubunuzda bir yıldan beri hasta olduğunuzu bildirmiş idiniz; lâkin bundan anladığıma göre canınızla uğraşır mertebeye gelmişsiniz! Öyle ise efendim, niçin bu zamana kadar bildirmediniz? Eğer bildirmiş olsaydınız, çarçabuk tahsilin arkasını alıp, şimdiye dek Asitâne'ye gelirdim; çünkü bundan mukaddem daha kolaylıklar vardı; her ne ise şu günlerde işimi bitirmez üzereyimdir (Aktaran Kaplan vd., 1988, s. 509).

Bu örnekte Şinasi'nin konuşma dilini olduğu gibi yazı diline aktarabildiği rahatlıkla söylenebilir. Buradan hareketle kendisinin kaleminden çıkan gazete yazılarındaki üslubun bir tercih sonucu ortaya konduğunu belirtmek gerekir. İstediği takdirde bu kadar sade bir dil kullanabilen yazarın gazetedeki yazılarında bu denli cesur olamadığı görülür. Mektubundaki gibi sade bir yazı dili meydana getirmek gayesini taşıdığı düşünülebilecek olan Şinasi'nin bu mertebede büyük bir adımı göze alamadığı iddia edilebilir. Nitekim "Tanzimat'ın özelliği, böyle radikal değişmeler yerine ortalama yollardan gitmektir." (Berkes, 2016, s. 265). Gazete yazıları içinse, yazarın konuşma diliyle yazı dilini buluşturduğunu değil, kendi zamanına kadar süregelen nesir dilini, halkın da anlayabileceği bir seviyeye getirdiğini savlamak daha olasıdır.

Ziya Paşa

Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa"da kısa cümleler kurarak lafı dolandırmadan doğrudan konuya girer. Onun bu şekildeki dil kullanımı Şinasi'nin üslubunu andırır:

> Çünkü mahsul ve tahsil bizim memâlike göre yalnız şiir ve inşâ cihetindedir. Bunlardan bir nebze bahsedilmek fâideden hâlî değildir. Şiirin ta'rif-i umumîyesi kelâm-ı mevzundur. Yani iki satır sözün her birindeki sükûn ve harekâtın müsâvi olmasından ibarettir. Hattâ kafiye usulü milel-i müte'ahhire beyninde hâdis olmuştur (Aktaran Kaplan vd., 1993, s. 45).

Alıntıdan anlaşılacağı üzere Ziya Paşa, düşüncelerini net bir şekilde ifade eder. Şiirin tarifiyle başladığı yazısını, Osmanlı şairlerinin eleştirisini yaparak sürdürür ve onları taklitçilikle suçlar: "Zira görülüyor ki, bu nazımlarda Osmanlı şâirleri şuarâ-yı İran'a ve şuarâ-yı İran dahi Araplara taklîd ile melez bir şey yapılmıştır." (Aktaran Kaplan vd., 1993, s. 45).

Mevcut nesir dilinin anlaşılmazlığına da değinen Ziya Paşa söz konusu durumu, "Münşe'ât-ı Feridun ve âsâr-ı Veysî ve Nergisî ve sâir münşe'ât-ı mu'tebere ele alınsa, içlerinde üçte bir Türkçe kelime bulunmaz ve bir maslahat ifade ederken bedi' ve beyan fenleri karıştırılarak ibrâz-ı belâgat için öyle müşevveş ve mütetâbiü'l-izâfât ibâreler yazmışlardır ki" diyerek belirtir (Aktaran Kaplan vd., 1993, s. 45). Burada ve yazının devamında yazarın sıklıkla Arapça ve Farsça sözcükler kullandığı görülür. Şinasi'den farklı olarak Arapça tamlamalara

müracaat etmiş olması dikkat çeker. Ziya Paşa'nın bu gibi tercihlerine rağmen eski nesir dilinin hususiyetlerinden ayrıldığı ve dilde sadeleşme gayesi güttüğü söylenebilir. Uygulamada ise kısmen Şinasi'ye benzer bir noktada olduğu iddia edilebilir.

Namık Kemal

Namık Kemal, "Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir" başlıklı yazısında, bu çalışmanın girişinde bahsedildiği üzere Osmanlı edebiyat dilinin halk tarafından anlaşılamadığından yakınır. Yazar, gazetelerdeki yazılarında Şinasi'nin açtığı yola fikren uysa da uygulama noktasında ondan ayrılır ve kendince bir yazı üslubu geliştirmeye çalışır. Şinasi'nin ve Ziya Paşa'nın kısa, net, doğrudan düşünceyi ön plana çıkaran tarzı, Namık Kemal'de yerini klasik nesir zevkine bırakmış gibidir. Çalışmanın girişinde sözü edilen metnin başındaki iki paragraf, bu iddiayı doğrular niteliktedir:

> Hakikat, insan için sür'at-i zevâlde misl-i sâir olan lezzet-i hayatın sebatsızlığına mukabil gelecek bir nimet varsa, o da benî nev'ine bir yadigâr-ı ömr ihdâ ederek, nef'-i nâs ile hayr-ı nâs olmak şerefini ki vücudun fazilet-i sahîhasıdır, ilelebed muhafaza ile cebr-i mâfât etmektir.
>
> Âsâr-ı beşeriyyede ise sözden pâyidar bir bergüzâr yoktur. Çünkü en ziyade resânet-i mamuriyetle ma'rûf kişverleri bile, devr-i zamane gavr-i zemine geçirse, yine hâtır-ı enâmde cay-gîr olan bir beyt-i metîn, rağbet-i eslâftan himâyet-i ahlâfa intikal ederek, dünya durdukça halelden emin kalır (Aktaran Kaplan vd., 1993, s. 183).

Namık Kemal'in bu şekildeki dil kullanımı, görüldüğü üzere Şinasi'ninkinden oldukça farklıdır. Hem kelime tercihi ve anlaşılırlık hem de sözü dolandırmadan, söylenmek istenilenin doğrudan ifade edilmesi noktasında ondan ayrılır. Bahsi geçen ismin sözcük seçimi konusunda Ziya Paşa'yla benzerlik taşıdığı düşünülebilir.

Namık Kemal'in kişisel mektuplarında ise bambaşka bir dil kullandığı dikkat çeker. Yazarın Feride Hanım'a hitaben kaleme aldığı kısa bir mektup, bu iddianın çarpıcı bir örneği olarak değerlendirilebilir:

> İki Gözüm Feride'ciğim
>
> Mektubunu aldım; âfiyyetinden memnun oldum. Ben de, Elhamdü-li'llâh-i Te'âlâ sihhatteyim. İstanbul'da kışın ziyâde olacağını buranın hâlinden anlamıştım. Kıbris'te âdetin hilâfına olarak bu sene kar yağdı. On-onbeş gündenberi pek şiddetli, pek soğuk rüzgârlar esiyor.
>
> Ekrem'in Nâşid'in gözlerini Öperim (Aktaran Tansel, 1967, s. 365).

Görüldüğü üzere yazı dilinin konuşma diliyle âdeta örtüştüğü bu mektup, Namık Kemal'in edebiyata dair kaleme aldığı yazısında kullandığı dille taban tabana zıt bir özellik

taşır ve Şinasi'nin mektubuyla benzerlik gösterir. Yazarın 1875 yılında Münip Bey'e yazdığı bir başka mektup, bu görüşü tesciller mahiyettedir:

> Molla Münip
>
> Sen âdeta başımıza kâtip kesildin ya.. O Muharrem tarihli, Ayasofya minaresi kadar mektubunu beğenmedim desem, yalan söylemiş olur(um). İçinde birkaç yanlış var: mamafih, kâtip elinden çıktığını gösteriyor. Kendini bu kadar ileri götürürsen, hemen bir memuriyetle buraya teşrifinizi niyaz edeceğim. Gittikçe hoşuma gidiyorsun; bir hisse çıkar. Lâkin Nef'î gibi süratten midir, kaleminin kırık olduğundan mıdır nedir, mektubun yazısı, evvelkiler kadar güzel değil!... (Aktaran Tansel, 1976, s. 363).

Buradan hareketle Namık Kemal'in de Şinasi gibi yazı dilini konuşma diliyle örtüştürdüğü söylenebilir. Bu, söz konusu isimlerin istediği takdirde yazı dilini ne derece sadeleştirebileceğini göstermesi açısından önem taşır. Buna göre yazarın muhatabına göre bir yazı dili tercih ettiği söylenebilir. Böylelikle Levend'in Namık Kemal'in yazı diline ilişkin "bütün kudretini şişkin kelimelerden, parlak tamlamalardan ve birbirini takip eden benzetmelerden al[dığı]" (1960, s. 86) görüşü tartışmaya açılabilir bir niteliğe bürünür. Alıntılanan mektup bölümlerinden hareketle Namık Kemal'e ait olan nesir dilinin süslü ve anlaşılmaz olduğunu iddia etmek mümkün görülmemektedir.

Gazetelerde yayımlanan metinlerinden yola çıkıldığında ise onun teoride dilde sadeleşmeyi savunduğu ama uygulama noktasında bocaladığı söylenebilir. Namık Kemal'in yazı dili, gazetelerdeki metinleri göz önüne alınarak değerlendirildiğinde, Agâh Sırrı Levend'in görüşlerine katılmamak elde değildir. Nitekim yazarın kendisi de "Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir" isimli makalenin sonunda "[b]u makalenin tarz-ı ifadesi edebiyatın sadeliğini arzudan ibaret olan mevzuuna mugayir ise de Tasvir-i efkâr'ın kavil ve fi'linde bir nev'i tenakuz addolunmasın." (Aktaran Kaplan vd., 1993, s. 192) diyerek ifade tarzının, edebiyatın sadeliği ve Tasvir-i Efkâr'ın bu konudaki düşünceleriyle aykırılık taşıdığını kabul eder. Buna karşın kişisel mektuplarında tam tersi bir üslup tercih etmesi, kendi iddiasını dahi çürüten bir dil kullanımını işaret eder.

Ali Suavi

Ali Suavi'nin Muhbir'deki yazılarından bazıları, yazı dilinin konuşma diline yaklaşması noktasında dikkate değer örnekler sunar. Muhbir'in Londra'da yeniden basın hayatına başlamasından sonraki ilk sayısında Ali Suavi, düşüncelerini gayet açık ve sade bir dille ifade eder:

> Vükelânın mes'ul tutulması bahsine gelince: Herkes bilir ki eski zamanda meselâ Sadrazam işini fena yaparsa başı kesilir, malı müsâdere olunur idi. Tanzimat bunu lağvetti. Ama bunun yerine bir şey bıraktığı görülmedi. Belki vükâlayı bir hale koydu ki farzan Sadrazam memur olduğu vech ile sâdıkâne bir iş yapsa, memuriyetini icrâ etti denme-

> yip fevkalâde ve memuriyetinden ziyâde bir şey yapmış gibi derhal mükafat ve ihsan olunuyor (aktaran Canatak, 1995, s. 15).

Ali Suavi'nin aynı gazetenin 10. sayısındaki bir başka yazısı da dilindeki sadeliği gözler önüne serer: "Mukaddimen Napolyon tarafından zât-ı Padişahî kongreye davet olunduğu vakit Ali Paşa dört beş yüz kuruş ihsan kapmadıkça cevap yazmazdı. Mustafa Paşa kendine soyuna ve sopuna bol bol maaşlar ve rütbeler almadıkça Girit'e gitmedi. Bu defa Ali Paşa Girit'e gitmek için bir çiftlik ihsanı olsun kopardı" (aktaran Canatak, 1995, s. 15).

Yazarın Ulûm'da yayımlanan "Lisan ve Hatt-ı Türkî" başlıklı metni de dilindeki sadeliğiyle dikkat çeker. Yazının girişi kısa, net ve süsten arınmıştır:

> Türk lisan ve hattına dair bahsedeceğimizi birinci numarada va'd eylemiştik. Bu bahisten çıkarılacak netice şudur ki, şimdiki Osmanlı lisanı dediğimiz, diğer ma'lum lisanlara nazaran kavaîd-i sarfiyyesi gayet düzgün, ve pek kolay ve pek nâzik ve pek tatlıdır. Husûsen telâffuzunda âhenk vardır.
>
> Fakat evvel emirde lisan ve hattımızın aslına dâir icmâlen taharri edip ondan sonra şu derece-i âlâya nasıl vâsıl olmuş ve şimdi ne halde ve haddizatında ne veçhile i'tibar ve hizmete layıktır? Bu bahislere girişelim.
>
> Türk lisanı Arap ve Fars ve Çin lisanlarından çok kelimât almış ve diğer lisanlardan dahi bazı elfâz karışmıştır (Aktaran Kaplan vd., 1993, s. 506).

Levend, söz konusu ismi Türk dilinin sadeleşmesi için açılan savaşta "ilk safta olanlardan" biri olarak değerlendirir (1960, s. 115). Ali Suavi'nin kimi metinlerinden seçilen bölümler, araştırmacının bu iddiasını doğrular niteliktedir. Levend, buna ek olarak yaptığı bir alıntıda Ali Suavi'nin "[h]aydi ittifak edelim. Meselâ 'şarap' diyecek yerde 'ateş-renk' demeyelim, düzce 'şarap' diyelim vesselâm. Muradımız mesele anlatmakken niçin halkı bir de ibare için düşündürelim. Gazeteleri İstanbul'da avam lisanı olan Türkçe ile yazalım." (1960, s. 116) şeklindeki görüşlerine yer verir. Görüldüğü üzere Ali Suavi, yazı dilinin sadeleşmesi gerekliliği üzerine fikir de beyan ederek düşüncelerini gayet sade ve gösterişten uzak bir dille kaleme alır ve yazı dilini, konuşma diline yaklaştırma noktasında önemli örnekler sunar.

Sonuç

Yazı dilinde sadeleşme hareketlerinin bilinçli ve maksatlı bir biçimde Tanzimat'la birlikte başladığı söylenebildiği gibi, daha önceki dönemlerdeki bazı divan şairlerinin de dil bilincine sahip olduğu öne sürülebilir. Bu bakış açısı, "Türkî-i Basit" hareketi göz önüne aldığında iyice belirginleşir. Buna göre, halkın anlayabileceği biçimde bir sanat eseri üretebilmek kaygısının, klasik Türk edebiyatı şairlerince de taşındığı iddia edilebilir. Buna karşın, bu dönem sanatçılarının şiir dilini sadeleştirmekteki amacının -Tanzimat düşünürlerinin aksine- toplumu aydınlatmak olmadığı söylenmelidir.

Tanzimat Dönemi gazetelerinin genel amacının bilgiyi yaymak ve belli amaçlar doğrultusunda halkı eğitmek olduğu ifade edilebilir. Burada, çağın ihtiyaç duyduğu yeni insan tipini yaratmak gayesinin güdüldüğü düşünüldüğünde, dönemin yazarlarının mevcut dille ilgili eleştirileri anlam kazanır. Bu süreçteki başarı derecesi yazara, esere göre değişir ve geleneksel nesir dilinden tam anlamıyla kopamayan Tanzimat yazarlarının halkın kolaylıkla anlayabileceği yazı dilini gazetelerde ortaya koyarken yer yer tökezledikleri görülür. Buna karşın Şinasi ve Namık Kemal'in kişisel mektuplarına bakıldığında, istedikleri takdirde konuşma diliyle yazı dilini buluşturabildikleri söylenebilir. Bu konudaki en büyük engelin yüzyıllardır devam eden geleneksel yazı dilinin edebiyatçıları kısıtlaması olduğu öne sürülebilir. Yazarlar, bir eleştiriye ve tepkiye maruz kalmayacakları kişisel metinlerinde, arzu ettikleri dille yazabilme özgürlüğüne kavuşabilmiştir.

Yazarların gazetelerde yayımlanan yazıları kıstas alındığında, divan edebiyatı zevkiyle yetişen söz konusu isimlerden, mesela Namık Kemal'in teorik olarak arzu ettiği seviyeye uygulamada ulaşamadığı görülür. Diğer üçü bu konuda daha önemli adımlar atabilmiştir. Son söz olarak dönemin gazetelerinde yayımladıkları yazılarıyla Şinasi ve Ziya Paşa'nın kısmen başarabildiği, Namık Kemal'in ise gittikçe uzaklaştığı yazı dilini konuşma diline yaklaştırma meselesinin, Ali Suavi'nin kimi metinleriyle birlikte kendine bir yaşama zemini bulduğunu söyleyebilmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Akbulut, U. (2013). Osmanlı basın tarihine bir katkı: Gazetelerin yayınlanma amaçları üzerine (1831-1876). *Turkish Studies*, 8(5), 31-57.

Berkes, N. (2016). *Türkiye'de çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Canatak, A. M. (1995). *Muhbir gazetesinin sistematik tahlili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Gariper, C. (2015). Yenileşmenin başlangıcı ve öncüleri. (R. Korkmaz, Edt). *Yeni Türk edebiyatı el kitabı (1839-2000)* içinde (s. 43-84.). Ankara: Grafiker Yayınları.

İbrahim Şinasi. (1988). Tercümân-ı ahval mukaddeme. (M. Kaplan, İ. Enginün ve B. Emil, Yay. Haz.). *Yeni türk edebiyatı antolojisi* içinde (s. 511). Cilt 1. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

——. (1988). Tasvir-i efkâr mukaddeme. (M. Kaplan, İ. Enginün ve B. Emil, Yay. Haz.). *Yeni Türk edebiyatı antolojisi* içinde (s. 512). Cilt 1. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

——. (1988). Validesine bir mektubu. (M. Kaplan, İ. Enginün ve B. Emil, Yay. Haz.). *Yeni Türk edebiyatı antolojisi* içinde (s. 509-510.). Cilt 1. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

Korkmaz, R. (2015). Yeni Türk edebiyatına giriş. (R. Korkmaz, Ed.). *Yeni Türk Edebiyatı el kitabı (1839-2000)* içinde (s. 13-42.). Ankara: Grafiker Yayınları.

Köksal, M. F. (2005). *Klâsik Türk şiiri araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Köprülü, F. (1999). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Levend, A. S. (1960). *Türk dilinde gelişme ve sadeleşme evreleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Mazıoğlu, H. (2014). *Eski Türk edebiyatı makaleleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Namık Kemal. (1993). Lisan-ı Osmanî'nin edebiyatı hakkında bazı mülahazatı şamildir. (M. Kaplan, İ. Enginün ve B. Emil, Yay. Haz.). *Yeni Türk Edebiyatı antolojisi* içinde, *2*, 183-201. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

——. (1967). Feride Hanım'a. (F. Abdullah, Yay. Haz.), Namık Kemal'in husûsî mektupları içinde, *1*, 365. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

——. (1967). Münip Bey'e. (F. Abdullah, Yay. Haz.). *Namık Kemal'in husûsî mektupları* içinde, *1*, 363. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Okay, O. (1985). Edebiyatımızın batılılaşması yâhut yenileşmesi. *Başlangıçtan günümüze kadar büyük Türk klasikleri* içinde, 8, 301-316. İstanbul: Ötüken-Söğüt.

Polat, N. H. (2009). Yeni Türk edebiyatı "Türk kimliği"ne ne kattı?". (M. Ç. Özdemir, Ed.), *Türk kimliği* içinde, 269-282. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Şengül, A. (2000). Yeni insan anlayışı çerçevesinde Namık Kemal'in Hürriyet Kasidesi'ne Genel Bir Bakış". *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *2*(1), 25-34.

Tanpınar, A. H. *On dokuzuncu asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.

Ziya Paşa. (1993). "Şiir ve inşa". *Yeni Türk Edebiyatı antolojisi.* (M. Kaplan, İ. Enginün ve B. Emil, Yay. Haz.). *Yeni Türk Edebiyatı antolojisi* içinde, *2*, 45-49. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

Ekoeleştiri ve Mustafa Kutlu'nun *Beyhude Ömrüm* Hikâyesine Ekoeleştirel Bakış

Ufuk Sarıtaş*

Öz: Meddahlık geçmişten günümüze gelen somut olmayan kültürel bir mirastır. Süreç içerisinde işledikleri konular bakımından değişim gösteren meddah hikâyelerinin günümüze aktarımında çeşitli problemler belirlenmiştir. Birçok araştırmaya konu olan, geçmişten günümüze meddahlık ve meddah hikâyelerinin nitelikleri, günümüz sanat anlayışındaki yeri gibi açılardan incelenmiştir. Günümüz meddah hikâyelerine katkıda bulunan meddahların sayısının az olması da bu alanda yazılan veya derlenen hikâyelerin niteliklerinin araştırılmasını akla pek getirmemiştir. İşte bu çalışma ile meddahlık sanatının aslına sadık kalarak yeni kıssalar oluşturan Mehmet Beyazıt'ın, yazıp aktardığı kıssalar ele alınmıştır. Bu araştırmanın temel amacı meddah Mehmet Beyazıt'ın "Evveli Aşk Ahiri Aşk Vesselâm-Avcı Kekliği" adlı meddah gösterisinde anlattığı kıssaların, içerdikleri dini ve tasavvufi değerler bakımından incelenmesidir. Nitel araştırma yaklaşımının benimsendiği bu araştırmada doküman incelemesinden faydalanılmıştır. Bu sayede toplanan veriler içerik analizi yöntemiyle detaylı bir şekilde çözümlenmiştir. Araştırmanın sonunda toplanan veriler farklı iki araştırmacı tarafından ayrı ayrı analiz edilerek sonuçlarda görüş birliğine varılmıştır. Kıssalarda başta sevgi değeri olmak üzere bilimsellik, estetik, saygı, dürüstlük dostluk, sadakat, güven, sorumluluk, dayanışma, cömertlik, adalet, vatanseverlik, sabır ve dini değerlere yer verildiği ortaya çıkarılmıştır. Meddah Mehmet Beyazıt'ın kıssalarındaki değerlerden ve ortaya koyduğu ideal insan modelinden hareketle meddahlığın değer aktarımına katkıları faydalı bulunmuştur. Bu sonuç doğrultusunda kıssaların değer eğitiminde kullanılması uygun görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Meddah, Meddah Hikâyeleri, Değerler, Değer Eğitimi, Mehmet Beyazıt, Kıssa, Tasavvuf.

* Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Doktora Programı.
İletişim: saritasufuk@gmail.com

Giriş

18. yüzyıldan itibaren öncelikle fikrî planda başlayan modernlik düşüncesi takip eden yüzyıllarda bilim, teknoloji ve sanayide büyük gelişmelere kaynaklık etmiş ve insanoğlunun dünyasında köklü değişimlere sebep olmuştur. Hâkim tabiat anlayışı değişmiş insan, içinde yaşadığı tabiatla bir mücadele içerisine girmiştir. Bu mücadele tabiatı dizginleme ve çevreyi tamamıyla dönüştürme çalışmasıdır. Modernliğin düşünce yapısında tabiat varlığın ilkel, kaba ve organize edilmemiş halini temsil eder duruma gelmiş, insanın ulaşması gereken ideal bunun tam zıddı olarak tanımlanmış, tabiattan ve tabii halden uzaklaşma başlamıştır. (Kalın, 2018: 119) Sanayi ve teknolojinin gelişmesi artan nüfus ve şehirleşme gibi birçok neden modern insanın bir çevre krizi ile karşı karşıya gelmesi ile sonuçlanmıştır. İklim değişiklikleri, yaşam alanı daralan ve yahut da tamamen yok olan canlıların soyunun tükenme tehlikesi, doğal kaynakların tahrif edilmesi bu krizin yalnızca bazılarıdır. Bu bağlamda bir farkındalık oluşturmak için çalışmalar yapılmaktadır. "Ekoeleştiri" ya da diğer adıyla "Çevreci Eleştiri" bu tür bir çabanın sonucudur.

Ekoeleştiri

Ekoeleştiri ekoloji (ecology) sözcüğünden kavramlaştırılmıştır. Ekoloji sözcüğü, Yunanca oikos (ev halkı) ile logos'tan gelen logy (söylem) takısıyla türetilmiştir. Ekoloji, ekonomi sözcüğüyle aynı göndergeyi paylaşır. Ancak ekonomi sözcüğü nomia (yönetim) takısını alarak başka bir anlama doğru evrilmiştir. Zamanla ekoloji ise habitat anlamını geliştirir ve insanlar, bitkiler ve hayvanların birbirleri ve yaşama alanlarıyla ilişkilerinin incelenmesi biçimini alır. (Williams, 2018: 133)

Ekoeleştiri, edebiyat çalışmaları dışında ortaya atılan Derin Ekoloji, ekofeminizm, Toplumsal ekoloji ve ekopsikoloji gibi düşüncelerden beslenmiştir. Derin Ekoloji görüşü, Norveçli çevre filozofu Arne Naess tarafından oluşturulmuş olup bütünsel bir evren görüşünü ifade eder.(Oppermann, 2012: 20) bu görüşe göre doğadaki bütün her şey birbirine bağlıdır. Derin ekoloji, doğanın insan tarafından ötekileştirilmesini, insanın kendisini doğadan ayrı ve üstün bir konumda değerlendirmesini ve doğanın bilinçsizce sömürülmesini eleştirir. İnsandan başka her şeyin insanın kullanımında olduğu görüşünü reddederek, insan merkezci bir anlayışın aksine insanı da doğanın parçası kabul eden daha bütüncül bir algı ile doğa merkezci anlayışı savunur.(Ayaz, 2014: 279) Ekofeminizm terimi ise kolayca anlaşılabileceği üzere ekoloji ve feminizm terimlerinin birleşimi ile oluşturulmuştur. Ekofeminizm terimini "1974'te, kadının baskı altına alınması ile doğanın baskı altına alınması arasında açık bağlantılar gören ve feminist hareketin çevreci hareket ile birleştirilmesini savunan Fransız feminist Françoise d'Equbonne literatüre sokmuştur"(Çüçen, 2011) Ekofeminizm doğanın tahrip edilmesi ve oluşan çevresel sorunların sorumlusunu ataerkil zihniyet olarak görür. Bir diğer görüş olan toplumsal ekolojide doğa sürekli değişip gelişen ve süreklilik arz eden bir

yapıdır. Bu görüşte de derin ekolojide olduğu gibi insan doğanın bir parçası olarak görülür. Ancak farklı olarak doğanın bir parçası olarak kabul edilen insanın ortaya koymuş olduğu yapılar da Toplumsal Ekoloji görüşüne göre doğanın bir parçası olarak kabul edilmelidir. (Ayaz, 2014: 283) Bu görüşe göre çevresel krizler toplumdaki sınıfsal yapının çarpıklığından ileri gelmektedir. "Toplumsal ekoloji insanın doğaya hükmetmesi ve sömürmesi gerektiği şeklindeki varsayımın insanın insana hükmetmesi ve onu sömürmesinden kaynaklandığını savunur. Yani tersten ele alacak olursak; 'insanın doğayı emek potasında eriterek özgürleşeceği' varsayımının tersine insanın, ancak doğayla ahenkli bir şekilde oluşturacağı etiksel ve ekolojik bir müdahale ile doğayı zenginleştirerek özgürleşebileceğini savunur.(İdem,2002: 11) Son olarak zikredeceğimiz bir diğer görüş ekopsikolojidir. İnsanoğlu modern şehirlerde yaşamaya başlayıp sürekli çalışma eylemi içerisine girdiğinden dolayı doğadan uzaklaşmıştır. Bu da insanın doğaya yabancılaşmasını doğurmuştur. Ekopsikolojiye göre insanın yaşadığı ruhsal sorunların nedeni doğaya karşı yabancılaşmasıdır. İnsan bir kopuş yaşadığı doğaya tekrar yakınlaşarak içinde bulunduğu sorunlardan kurtulabilir.

Edebiyat ve Ekoeleştiri

Doğanın tahrip edilmesi ve çevresel krizleri konu edinen ekoeleştirel düşünce sanat ve edebiyata da yansımıştır. Zamanla oluşan çevre duyarlılığı edebî eserlerde kendisini gösterir. Ekoeleştirinin kökeni 1972 yılında Joseph Meeker'in edebî metinlerde biyolojik temaları ve ilişkileri tanımlamaya yönelik türettiği "yazınsal ekoloji" kavramına dayanmaktadır. Ancak edebiyat çalışmalarının çevre bilinci kazanmasını sağlayan 1978 yılında kaleme aldığı "Edebiyat ve Ekoloji" başlıklı makalede ekoeleştiriyi "ekoloji prensiplerinin edebiyata uyarlanması "(Rueckart'tan aktaran Oppermann, 2012: 10) olarak tanımlayan William Rueckert olmuştur. Türkçede Çevreci Eleştiri olarak da adlandırılan ekoeleştirinin en basit ve yaygın tanımı Cheryll Glotfelty tarafından yapılan "Edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesi." tanımıdır. (Glotfelty, 2017: 39) [1] Glotfelty'e göre "ekoeleştiri, tabiat ve kültür arasındaki bağlantıları, özellikle de dil ve edebiyatın kültürel yapılarını konu edinir. Eleştirel bir duruş olarak bir ayağı edebiyatta diğer ayağı yeryüzündedir." (Glotfelty, 2017: 39)

Ekoeleştirinin edebiyat çalışmalarında bir alan olarak ilk defa ortaya çıkışı 1992 yılında Amerika'da ASLE'nin (Assosiation for the Study of Literature and Enviroment) kuruluşuyla olmuştur. Ekoeleştiri daha çok Amerik'da İngiliz ve Amerikan Kültürü ve edebiyatı alanında çalışan akademisyenlerce tanıtılmıştır. Ekoelştirinin bir edebiyat kuramı olarak dünyaya tanıtılması ise Cheryll Glotfelty ve Harold Fromm'un 1996 yılında yayınladıkları The Ecocriticism Reader (Ekoeleştiri Derlemesi) kitabıyla gerçekleşmiştir.

1 Bu yazı C. Glotfelty ve Harold Fromm'un birlikte derledikleri The Ecocriticism Reader (Ekoleştiri Derlemesi) isimli kitapta bulunmaktadır. Bak.: GLOTFELTY, Cheryll - FROMM, Harold (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology.* Athens: U of Georgia P.

Opperman'a göre ekosistemde görülen zararların boyutunu ortaya koyan bilimsel rapor ve çalışmaların insanları derinden etkilemediği açıktır. Gözle görülü çevresel krizler ve bunların yol açtığı veya açacağı tehlikeler dahi gerekli etkiyi yaratamamıştır. "Zira insanları bilimsel olarak ortaya konan matematiksel şablonlar ve tablolar, rakamlar ve istatistiksel veriler pek etkilememektedir. İnsan bilincine asıl ulaşan hikâyelerdir. İnsan bu hikâyeler aracılığıyla doğanın kendi hizmetine sunulmuş sınırsız bir kazanç kaynağı veya yalnızca güzellikleriyle hizmet veren bir dinlenme ortamı olmadığını anlayabilir."(Oppermann, 2009) Dilek Bulut'a göre de "İnsanın fiziksel çevresiyle olan ilişkilerini tekrar gözden geçirme olanağı sağlayarak ekolojik bilinçlendirme oluşturmak ve bu yolla doğanın kötü muameleye maruz kalıp bilinçsizce yok edilmesini önlemek, ekoeleştirel düşünceye göre edebiyatın en önde gelen temel amacı olmalıdır."(Bulut, 2005) Çevreci Eleştiri'nin çıkış noktası da tam olarak burasıdır ve Çevreci Eleştiri çevresel kirliliklerin, felaketlerin, krizlerin insanlar tarafından fark edilmesini ve bu sayede çevre bilincinin edebiyat yoluyla insanlara kazandırılmasını hedeflemektedir.(Ayaz, 2014: 287)

Disiplinler arası bir çalışma alanı olan Ekoeleştiri, çevre, insan ve doğa ile alakalı hemen her bilimsel alanın verilerini etkin bir biçimde kullanır. "İnsan ve doğa arasındaki farklılığı yok eden ekoeleştiri kuramı bir metnin kendi başına var olamayacağını ve ancak diğer metinlerle olan ilişkileri sonucu anlamlandırılabileceğini savunan postmodernizm akımından da büyük ölçüde etkilenmiştir. "Metinlerarasılık" (intertexuality) diye adlandırılan postmodern düşünceye ekoeleştiride de rastlamak mümkündür. Ekoeleştiride metinlerarası ilişkilerin kurulmasını Michael Branch şöyle açıklar: «Yazınsal metin aslında bir ekosisteme benzer; parçalarının birbiriyle olan ilişkileri sonucu oluşturulan fonksiyonel bir bütündür. Her bir metin diğer metinlerle ve anlamlarla olan karşılıklı etkileşimine göre tanımlanır"(Branch'tan aktaran Bulut, 2005) Ekoeleştirinin postmodern düşünceyle benzerlik gösterdiği bir başka konu da modernitenin insana yüklediği efendilik, dünyaya hakim olma özelliğinin yıkılmasıdır. İnsan öznesine tanınan sonsuz imtiyaz hem postmodernizmde hem de ekoeleştiride ortadan kaldırılmıştır.(Bayraktar, 2015: 142)

1990'lı yıllarda ekoeleştiri çalışmaları Amerikan ve İngiliz edebiyatının romantik ve pastoral ürünlerine getirilen çevreci yorumlara başlamıştır. Henry David Thoreau, John Muir, Aldo Leopold, Edward Abbey gibi Amerikalı doğa yazarları üzerine yoğunlaşılan isimlerin bazılarıdır. Yakın dönemde ise ekoeleştiri birçok metni farklı yönlerden ele almaktadır. Ekoeleştiri, edebiyat eserlerinde doğanın nasıl yansıtıldığı, doğaya yüklenen simgesel anlamlar, bu anlamların oluşturduğu düşünce kalıpları, nehirlerin, denizlerin, toprak bitki ve hayvan türlerinin insan kültürlerini nasıl şekillendirdiği, dilin nasıl kullanıldığı, çevre sorularına nasıl yaklaşıldığı, metin içindeki değer yargılarını ve benlik kavramlarını mercek altına alır. (Oppermann, 2012: 25)

Beyhude Ömrüm'e Ekoeleştirel Bakış

Mustafa Kutlu yakın dönem Türk Edebiyatının önemli isimlerindendir. Eserlerinin hemen hepsinde tabiatla bağlantılı unsurlar vardır. Kendisi de Erzincan'da doğup büyüyen ve daha sonra İstanbul'da yaşayan Kutlu, eserlerinde ana sorun olarak insanın modernleşme ile birlikte tabiata ve kendisine olan yabancılaşmasını işler. Eserlerine dikkatle bakıldığında tabiatla ilgili fikirlerine kaynaklık eden düşüncenin Nurettin Topçu'nun tabiat ve insan yorumları olduğu anlaşılır.(Bayraktar, 2015: 145) Nurettin Topçu, "Toprağa gömülü gerçek varlığı bulmak için toprağı kazmağa lüzum yok; ona yaklaşmak, onunla baş başa kalmak bize yetiyor. Toprak şerden, düşmandan ve şüphelerden kurtarıyor. Ruh yaralarına şifa getiriyor; yalnızlıktan kurtarıp bütüne kavuşturuyor. Kalbi ile yaşayan her insanın vatanı topraktır."(Topçu, 2012: 187) diyerek insanı toprakla dolayısıyla tabiatla yakınlaşmaya davet ediyor. Mustafa Kutlu'nun Beyhude Ömrüm hikâyesinde de bu fikirler doğrultusunda Yadigâr'ın toprakla olan yakınlığı ve bahçe kurma tutkusu anlatılmıştır. Yadigâr'ın yaşadığı köy bitki örtüsü bakımından oldukça fakir, taşlık ve dikenliklerle sarılı kurak bir coğrafyadadır. Su kaynaklarının azlığı da bu kuraklıkta etkilidir. Köylünün faydalanabileceği su kaynakları Akpınar ve Kanlıdere ile sınırlıdır. Hikâyede Yadigâr daima bu kuraklıktan yakınır. Daha hikâyenin en başında çalıştıkları tarlada bile yeşillik çok azdır. Tarlada sadece bir tane kavak ağacı vardır. Yalnız kavak denilen bu ağacı Yadigâr'ın babası dereden katırla su çekerek büyütmüştür. Yadigâr'da görülen yeşil tutkusunun nerden geldiği bu "bu yalnız kavağın" hikâyesinde bakılarak sezilebilir. O da bin bir zorluğa katlanarak bir bahçe kuracaktır.

Hikâyede Yadigâr'ın bahçe kurma fikri ve yeşil tutkusu, onun askerliği döneminde gördüğü ağaçlar ve rengârenk, çeşit çeşit meyveler sayesinde oluşmuştur. Bunları tarifi de oldukça canlıdır. Askerlik yaptığı coğrafyayı "yeşil ağaç denizi" olarak niteleyen Yadigâr meyvelerin bolluğundan ve tadından büyülenmiş gibidir:

> Elmalar, armutlar, Efendi kütür kütür yeşil erik. Yanakları kızarmış ballı şeftaliler. Hele üzüm, hele üzüm. Allah'ın bir hikmeti canım.(…) Sonra nar, o meyvenin ağacı. Aman yarabbi. Bir nezaket, bir incelik, dokunsan kırılacak sanki (Kutlu, 2001: 12).

Yine askerde içinden geçtiği ormanları ve geniş sebze tarlalarını hatırlar.

> Bir acaip yeşillik; adlarını bilmediğim, hiç görmediğim yüzlerce cins ağaç, funda, sarmaşık, bitki, çiçek. Ufak yaprakları yağlı kayış gibi sararmayan, yaz-kış dökülmez olanlar; pençe pençe, geniş, uçuk yeşil, boz olanlar. Kalem gibi dümdüz gökyüzüne çekip gitmiş olanlar. Yılan delip geçemez otlar, içine adam düşse kaybolacak çayırlar.(…) Mısır, patates, soğan tarlaları uzanıp gider. Mor patlıcanlar kol gibi. Biberler parlak, yeşil, dolgun. Domatesler kan-kırmızı. Çıtır çıtır salatalık; tere, maydanoz, roka (Kutlu, 2001: 12).

Bunların dışında Yadigâr'ın yeşil tutkusu tarlada çalışırken kendisini bildi bileli orada duran ıslak kayayı fark etmesiyle alevlenir. Kaya aslında görüntüsüyle altında su olduğunu sezdirir. Önünde de iki dönüm kadar düz bir arazi vardır. Burada suyu çıkarıp çeşit çeşit ağaçlar ve meyvelerden oluşan bir bahçe yetiştirme fikri Yadigâr'ın içine işler. Kendi deyimiyle içinden çıkıp avuç içi kadar taşlı çalılı toprak parçasına yayılır. Ancak hayal ettiği bahçenin gerçek olabilmesi için ıslak kayanın kırılıp suyun çıkarılması lazımdır. Su bahçeye giden ilk adımdır. Kâinatın yaratılışı da birçok mitolojide suya dayandırılır. Başlangıç her zaman sudan gelir, hayat su ile başlar. Mircea Eliade suyun önemini "Potansiyel gücün ve ayrışmamışlığın ilkesi, her tür kozmik tezahürün temeli, bütün tohumların taşıyıcısı olan su, bütün biçimlerin kaynaklandığı ve bir felaket ya da kendi gerilemeleri sonucunda dönecekleri ilk özü simgeler. Başlangıçta ve her tür tarihsel ya da kozmik döngünün sonunda su vardır ve her zaman var olacaktır." (Eliade, 2009: 196) şeklinde ifade eder. Sümerlerden, Amerika yerlilerine, Antikçağ Yunan felsefesinden İslam dinine kadar bütün uygarlıklarda kâinatın özünün su olduğuna inanılır. (Güneş, 2014: 47-48) Kur'an-ı Kerîm'de de Nur Suresi'nde bu durum "Allah hareket eden her canlıyı bir sudan yarattı." (Nur 45) Şeklinde yer alır. Yadigâr ıslak kayayı kırmak için çalışmaya koyulur. Kayayı yarmak için ihtiyacı olan ilhamı da daha önce gördüğü incecik meşe köklerinin iri taşları yarmasından alır. (Kutlu, 2001: 33) Bahçe için danıştığı aile dostu Berber Haceli'nin ifadesiyle içine düşen yeşilin ateşiyle(Kutlu, 2001: 31) büyük mücadele verir. Söz konusu mücadele sadece kaya ile olan değildir. Yadigâr'ın işi gücü bırakıp sadece kayanın altını kazması köyde birtakım dedikodulara neden olur. Gördüklerine anlam veremeyen köylüler Yadigâr'ın hazine aradığını düşünürler. Ancak o bu dedikodulara hiç kulak asmadan "Beni artık kimse tutamazdı. Bir nevi Ferhat'a dönmüştüm. O Şirin'e ben bahçeye sevdalı" düşüncesiyle birlikte sabırla çalışmasını sürdürür. Yadigâr'ın kendi bahçe tutkusunu Ferhat'ın Şirin'e olan aşkına benzetmesi dikkate değerdir. Bilinen halk hikâyesine göre Ferhat şehre su getirip Şirin'e kavuşabilmek için kayaları deler. Yadigâr da kendisini Ferhat'la özdeşleştirir. Köylüler hazine beklentilerine devam ederken Yadigâr için asıl hazine "kayanın altından sızıp duran" sudur. Havaların soğumaya başladığı bir güz günü Yadigâr hazinesine kavuşur. Sevinçten çılgına dönen Yadigâr artık ruhsal olarak da rahata erdiğini düşünür. "Cenab-ı Hak içimdeki düğümü çözmüş, ufkumu açmıştı işte. Bundan gerisi kolay" (Kutlu, 2001: 81) diye düşünür. Yadigâr'ın içindeki düğüm suyu bulmasıyla çözülmüştür. Bunu "içimde bir doymuşluk, bir şükran hissi. Eh kainatın yürüyüp giden ahengine katılıverdik işte." (Kutlu, 2001: 83) Sözleriyle ifade eder. Buradaki kâinatın yürüyüp giden ahengine katılma düşüncesi ekoeleştirinin bütünsel doğa fikriyle eşleşmektedir. Ayrıca Yadigâr'ın bahçe için zikrettiği " suyuna, otuna, taşına toprağına kendimi katacağım" (Kutlu, 2001: 83) ifadeleri yine insanın doğadan ayrılamayacak bir unsur olarak düşünülmesini çağrıştırır.

Su bulunduktan sonra geriye bahçeyi oluşturacak tohumları bulmak kalır. Yadigâr heyecanla Berber Haceli'ye danışır. Onun tavsiyeleri doğrultusunda gerekli yerlerden gerekli tohumları alır. Kayısı Dereyurdu Köyü'nden, elmayı Erzincan'dan, üzümü de cimin Köyü'nden alır ve bahçesini kurmaya koyulur.

Modernitenin Götürdüğü ya da Büyünün Bozulması; Köyden Kente Göç

Beyhude Ömrüm hikâyesinde dikkat çeken bir diğer husus köylerden kente yapılan kalabalık göçlerdir. Modern hayatın girdabı, milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürüklemiştir.(Berman, 2010: 28) Gelişen teknoloji büyüyen şehirler ve cazip istihdam fırsatları köyün ve toprak işçiliğini değersizleştirmiş ve göçü hızlandırmıştır.

Yadigâr'ın köyünde de gençler birer birer iş bulma ümidiyle İstanbul'a göç ederler. Yadigâr bahçesini kurmanın heyecanıyla etrafında olanları fark etmekte geç kalmıştır. Kırsal nüfus azalmış, hayat renksizleşmiştir. Yadigâr birden farkına vardığı bu değişimi "büyünün bozulması" olarak nitelendirir.

> *Artık boz çayır kuşunun sesi toprağın kokusuna karışmıyordu. Zaten boz sakallı çayır kuşu ile ardıç kuşunun seslerinin birbirinden ayırt edilmesiyle de kimse ilgilenmiyordu. Rüzgarın ne yandan eseceği önemini kaybetmiş, Mart dokuzu ile April beşi beklenmez olmuştu. Haliyle turnaların bölük bölük geçmesine aldıran olmuyor, kimseler dağdan şifa toplamıyordu* (Kutlu, 2001: 136).

Büyünün bozulmasıyla Yadigâr'a göre "insanlar sevincini kaybetmiştir". (Kutlu, 2001: 136) Yadigâr bu değişimle oğlunun İstanbul'a dayısının yanına göçmek istemesiyle sert bir biçimde yüzleşmek zorunda kalır. Çalışıp çabalayıp hayalini kurduğu bahçeyi yetiştirmiş, bu bahçenin namı civar köylere kadar yayılmıştır. Yadigâr'a göre her şey yolunda gitmektedir. Oğluyla İstanbul'a göç konusunda yaptıkları bir tartışma Yadigâr'ın derinden sarsılmasına sebep olur. Bahçe için oğlu kızgınlık ve küçümseme ile "Bırak baba, dört tane ağacın başını mı bekleyeceğiz burada." (Kutlu, 2001: 158) Deyince Yadigâr'ın kurduğu dünyası birden çöker. Hayatının büyük bölümünü harcadığı bahçesinden dört tane ağaç olarak bahsedilmesi onun ruh dünyasını yaralar. Bahçesinden Çerçi Cemil de bir konuşmalarında "Ömrünü bir kötü bahçe için harcayıverdin. Ne kazancı var, ha!.. Kaç para eder?" (Kutlu, 2001: 170) diye bahsedince artık insanların gözünde değer ölçütlerinin değiştiğini fark eder. Ancak Yadigâr hala bahçesini çok sevmektedir. Kendisini diğer insanlardan ayırır. Bahçeye harcadığı emekten hiç pişman değildir. Onun için diktiği fidanların büyüyüp insanoğlunun, kurdun kuşun bu bahçeden nasiplenmiş olması önemlidir. Çerçi Cemil ve oğlu gibilere hitaben "Ötesini sana ve senin gibilere bırakıyorum. Varın nereye istiyorsanız ba-

şınızı oraya çalın, tezgâhınızı oraya kurun. Bu ıssız dağlar başını bana bırakın." (Kutlu, 2001: 171) der. Bütün olumsuzluklara rağmen bahçesini sever. Bahçe birçok canlıya hayat verir. Ağaçların dallarında türlü türlü kuş sürüleri barınır. Bülbüller, saka, ispinoz, kuyruksallayan, ardıç kuşu, arı kuşu bunlardan sadece bazılarıdır. Sadece kuşlar değil bahçede kirpiler, sincaplar, tavşanlar ve yılanlar da barınır.

Köyün içinde bulunduğu bu solgun ve terk edilmiş havası Zalım Aslan Ağa'nın torunlarından Muhterem Bey'in dede toprağına kesin dönüş yapma isteğiyle biraz da olsa canlanır. Senelerce kullanılmadığı için bakımsızlıktan yıkılan konağın yerine yeni bir ev yapmak istemesi Yadigâr ve Deli derviş'i uzun zaman oyalar. Ancak şehirde büyüyen Muhterem Bey evi bitirdikten sonra amaçsızlıktan bir boşluğa düşer. Yerini yabancılamaya başlar. Nihayet şehre dönüş kararı verir. Onun gelişiyle başlayan heyecan saman alevi gibi parlayıp sönmüştür. Muhterem Bey'in kesin dönüş yapma amacıyla köye dönüş yapması dikkat edilmesi gereken bir olaydır. Sanayileşme ve teknolojik gelişim insanları büyük şehirlere çektiği gibi uzun zaman şehrin ve modern hayatın karmaşasında bunalan insan profilini de ortaya çıkarmıştı. Senelerce şehirde muhasebe müdürlüğü yaptıktan sonra emekli olan Muhterem Bey de bu insanlardandır. Hikâyede hem kırsal yaşamın tabiat içinde yaşayan insanının yaşadığı değişimi gözlemlerken şehir hayatının bunaltıcı temposundan kaçan insanı da gözlemleyebilmekteyiz.

Şehre doğru giden akışa sonunda Yadigâr da eşinin hastalanması vasıtasıyla katılır. Tedavi için İstanbul'a gelirler. Fakat bu süreç oldukça sıkıntılı geçer. Tahliller, filmler, kan aramalar, yoğun bakımlar, ameliyatlar derken Yadigâr2ın eşi vefat eder. İstanbul onun için artık daha da çekilmez bir hal alır.

> İstanbul rutubet. Deniz, balık, sis, çamur, zift, kurum, rakı, *egzost, asvalt, toz, çöp kokuyor. Her bir yan kalabalık, hiçbir yana bakılmıyor; baksan da bir şey göremiyorsun; gürültü kargaşa* (Kutlu, 2001: 33)…

Zaman zaman köylülerinin bulunduğu kahveye gider ama orada da insanların büsbütün değiştiklerine şahit olur. Konuştukları sadece alışveriş ve para gibi konulardır. Ne ölene üzülmekte ne de doğana sevinmektedirler. Çocukları da aynı meşgalenin içerisine dalmış dünyaları Yadigâr'ın dünyasından bambaşka bir hal almıştır. Köyü, bahçeyi ve köydeki evi soran hiç olmamıştır. İnsanlar birbirlerine yabancılaşmışlardır. Toprak-tabiat insanın kendi benliğidir. Ondan uzaklaşan insan kendi benliğini de kaybeder. Toprağa yaklaştıkça, gerçek ve ölümsüz varlığa kavuştuğunu hisseder, şüphe ile ölüm azabından kurtulur.(Topçu, 2012: 187) Yadigâr tabiata yabancılaşmış bu insanlardan uzaklaşıp köyüne, bahçesine dönmek ister. Bu düşünceler içindeyken bir yandan köydeki işleri düşünür bir yandan da ruhunun sıkıntısını giderecek, yabancı olduğu bu hayattan, insanlardan ve kaostan çıkmanın yollarını arar. Bu arayış onu deniz kenarına götürür. Martıları karabatakları seyr ederek biraz olsun ta-

biî olanla bağ kurmak ister. Fakat bu çaba da neticesiz kalır. Denizden balık yemesi gereken martıların çöpleri eşelediğini görür. Denizde balık kalmamış, deniz olmaktan çıkmış, kara yağlı bir suya dönüşmüştür. Kış boyu kardan geçit vermeyen köy yolu da o yıl hiç kapanmamış hatta doğru düzgün kar bile yağmamıştır. Bunlar modern zamanların getirdiği çevresel krizlerin yalnızca bazılarıdır. Denizler kirletilmiş, canlı çeşitliliği tehlikeye girmiştir. Martılar ve birçok kuş hayatta kalabilmek için beslenme alışkanlıklarını değiştirmek çöplüklerden beslenmek zorunda kalmışlardır. Ayrıca iklim değişikliği de artık gözle görülür seviyelere ulaşmıştır. Yadigâr artık tek kaçış yolunu tabiat olarak görür ve köye geri döner. Fakat köyün hali de içler acısıdır. Tarlalar sürülmediği için bozarmış, evler boşalmış, şehre göçenler artık uğramaz olmuştur. Köyde kalan birkaç ihtiyar geceleri, bakımsızlıktan eskiyen evlerin çökme seslerine uyanır. Mevsimler unutulmuştur artık. Gündönümü, koç katımı, bağbozumu, kırlangıç fırtınası, karakış, zemheri, hıdrellez ile çiğdemin çıkması, günlerin uzayıp kısalması fark etmez. İnsanın tabiattan çekilmesi tabiatla birlikte şekillenen hayatı ve kültürü de yok etmektedir. Tabiat, bir parçası olan insanla uyum içinde yaşarsa anlam bulur.

Toprağa Kesin Dönüş

Hızla geçen yıllar ve eşinin ölümü Yadigâr'ı ihtiyarlatmış, artık bağına bahçesine bakamaya gücü yetmez olmuştur. O dillere destan olan bahçe eski güzel görünümünü kaybetmiş verdiği meyvelerin tadı kötüleşmiştir. Zaten çok istediği narı ve üzümü de bir türlü yetiştirememiştir. Nar ve üzüm farklı mitolojilerde bereket ve bolluğun simgesidir. Yadigâr'ın bu bahçede nar ve üzüm yetiştirememesi bu pencereden bakıldığında bahçenin doğurganlığını yitireceğini işaret eder. (Güneş, 2014: 56) Nitekim Yadigâr'ın bahçesinin de onun ölümünden sonra ilgilenecek bir kimsesi yoktur. Deli Derviş'in oğulları bahçenin bakımında zaman zaman yardım etseler de bahçe için bu yeterli olmaz. Yaşlılığına rağmen Yadigâr yine elinden geldiğince bahçesiyle ilgilenmeye çalışır. Karın diz boyu olduğu bir kış günü bahçeye bakmaya gider. Bahçede ağaçların durumuna bakıp yapılacak işleri düşünürken birden ayağı kayar ve kendisini yerde bulur. Bir bacağının kırılmasından dolayı yerinden kalkamaz. Telaşla çırpındıkça karın içine batar. Kısa süre sonra korku ve telaş yerini sakinliğe bırakır. Tevekülle kendisini Allah'a bırakan Yadigâr'ın içini bir sıcaklık ve uyuşukluk kaplar. Üzerine düşen kar çiçeklerini beyaz meyve çiçekleri olarak görür. Karanlığın yerini kuzuların otladığı, ıslak kayanın pınarının aktığı, şeftali, erik, vişne, kiraz çiçeklerinin aldığı bir bahar manzarasına bırakır. Yadigâr'ın son sözleri "Öldüm ve bir bahçeye gömüldüm." Olur. Mustafa Kutlu'nun eserlerinin çoğunluğunda bir takım tasavvufi göndermeler bulunmaktadır. Kutlu, Beyhude ömrüm için "Beyhude Ömrüm'ün üç unsuru vardır. Birisi benim içimdeki tabiat aşkıdır. İkinci arka planda Türkiye'deki toplumsal değişme, köylerin boşalması ve üçüncü olarak bütün yazdıklarımda bulunan tasavvufî bir şey vardır." (Yazıcıdan aktaran Coşkun, 2010: 368) der. Yadigâr, ömrünü uğruna harcadığı bahçenin koynunda son nefesini verir, bahçesinin yani

emek verdiği toprağın bir parçası olur. Bu durum tasavvuf inancında insanın topraktan gelip toprağa dönüşünü akla getirir. Zira Kur'an-ı Kerîm'de bu husus "Andolsun, biz insanı, çamurdan (süzülmüş) bir özden yarattık." (Mü'minûn 12) şeklide geçmektedir. Tabiatın bir parçası olarak yaratılan insan tekrar tabiata dönmektedir. Dinî- tasavvufî göndermeler bununla sınırlı değildir. Yadigâr, hikâyede dünya için "Dünya hayatı bir oyun ve eğlenceden ibaret. İşte geldik gidiyoruz" der. Dünyanın fani ve geçici olduğunu vurgulayan bu sözler aynı zamanda Kur'an-ı Kerîm'de Dünyanın bir oyun alanı ve fani olduğunu belirten ayetlere göndermede bulunur. (En'am 32, Ankebut 64, Kasas 60 vb.) Mutasavvıflara göre ruhların esas vatanı bu dünya ve bu beden değildir, ruhlar alemidi r(Uludağ, 1996: 201) Yadigâr " Dünya dediğimiz de bir gurbet değil mi?" (Kutlu, 2001: 73) diyerek Kur'an-ı Kerîm'de asıl hayatın ahiret hayatı olduğunu belirten ayete iktibas eder. (Ankebut 64). Ayrıca Yadigâr, insanoğlunun dünyaya geliş amacı ile ilgili "İnsanoğlu dünyaya niçin gelir? Herhalde bir bahçe kurmaya gelir." (Kutlu, 201: 73) diye düşünür. Bu cümleler "Dünya ahiretin tarlasıdır" Hadîs-i Şerîfine yapılan bir göndermedir. İnsan bir tarla olan bu dünyaya gönderilmiştir. Onun yapacağı ise bir bahçe kurup ahretini kazanmak olacaktır.

Sonuç

Modernleşme ile birlikte gelişen insan faaliyetleri tabiatı tehlikeye düşürmüştür. İnsanın doğaya hâkim olma, yön verme çabası büyük felaketlere yol açarak bitki ve hayvanlar dâhil olmak üzere dünya üzerinde yaşayan her canlının hayatını tehlikeye atmaktadır. Bu tehlikeyi önlemek ve bir farkındalık oluşturmak üzere Ekoeleştiri ortaya çıkmıştır. Derin ekoloji, ekofeminizm, toplumsal ekoloji ve ekopsikoloji gibi düşüncelerden beslenen ekoeleştiri doğa merkezli bir okuma yöntemi ile edebiyat ve sanatta da kendisini gösterir. Mustafa Kutlu'nun Beyhude Ömrüm hikâyesi de modern hayatın sebep olduğu değişimlere doğa merkezli bir bakış açısından yaklaşmaktadır. Kutlu'nun kendisinin de söylediği gibi eser, tabiat aşkı, modernliğin getirdiği toplumsal değişim ve tasavvufî göndermelerle örülmüş bir metindir. Bu nedenle romantik duygularla yazılmış pastoral bir metin olmanın ötesinde olan eser Ekoeleştirinin dile getirdiği meselelerin tam merkezinde bulunmakta ve yorumunu tasavvufî unsurlarla daha da güçlendirerek meseleye İslamî bir perspektiften bakmaktadır.

KAYNAKÇA

Ayaz, H. (2014). Çevreci eleştiri üzerine genel bir değerlendirme. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, *3*(1), 278-292.

Bayraktar, B. (2015). Birey-doğa ilişkisi temelinde kendisi ol(ama)ma: Mustafa Kutlu Öykülerini Ekoeleştirel Okumak. *Turkish Studies,* Volume *10*(12) Summer 2015, 137-154.

Berman, M. (2010). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bulut, D. (2005). Çevre ve edebiyat: Yeni bir edebi kuram olarak ekoeleştiri. *Littera,* 17, 79-86.

Coşkun, S. (2010). Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde köy-kent meselesi, *Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume *5*(2) Spring 2010, p. 363-409.

Çüçen, A. (2011). *Derin ekoloji*. http://blog.aku.edu.tr/ometin/files/2011/12/derinekoloji.pdf [Erişim Tarihi: 13.02.2020].

Eliade, M. (2009). Dinler tarihine giriş. (L. Arslan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Glotfelty, C. (2017). Çevre krizi çağında edebî çalışmalar (Ü. Kılınç, Çev.), Şarkî Dergisi, *1*(2).

Güneş, M. (2014). Beyhude ömrüm hikâyesinde kahramanın suyun ardındaki yolculuğu. *Erdem Dergisi*, *67*, 47-61.

İdem, Ş. (2002). Toplumsal ekoloji nedir? Ne değildir? *Toplumsal Ekoloji*, *1*, 7-20.

Kalın, İ. (2018). *Barbar, modern, medenî*, İstanbul: İnsan Yayınları.

Kutlu, M. (2001). *Beyhude ömrüm*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Oppermann, S. (2012). *Ekoeleştiri çevre ve edebiyat*. İstanbul: Phoneix Yayınları.

Oppermann,S.(2009). Ekoeleştiri. http://www.pen.org.tr/files/GreenPEN%20Ekoeleştiri%20Prof.%20Dr.%20Serpil%20Opperman.pdf [Erişim Tarihi: 13.02.2020].

Topçu, N. (2012). *Kültür ve medeniyet*. (E. Erverdi, İ. Kara, Ed.), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uludağ, S. (1996). Gurbet. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde, *14*.

Williams, R. (2018). *Anahtar sözcükler (S.* Kılıç, *Çev.)*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Saklı'dan *Evvelotel*'e Ayfer Tunç'un Hikâyelerinde Anlatıcıların Değişimi

Yasemin Yerlikaya*

Öz: Bir metnin, kurgusal evrende var olabilmesi için belirli kavramları bünyesinde barındırması gerekir. Bunlardan ilki metnin kendisi yani anlatı, ikincisi ise anlatıcıdır. Her türlü yazılı, sözlü, görsel ve işitsel malzemeyi anlatı olarak değerlendirmek mümkündür. Ancak bir anlatının varlığı onun dilsel bir yetkinliğe sahip olmasını gerektirir. Bu da anlatıyı var eden önemli bir noktadır. Anlatılan veya ima edilen her unsurun bir ya da birden çok şeyi temsil etme özelliği vardır ve bu özellik dilsel yetkinliğin temel şartıdır. Edebî metinlerin okura sunulmasında aktarma görevini üstlenen bir diğer unsur ise anlatıcıdır. Anlatıcı, yazarın metinde sözünü emanet ettiği sestir. Edebî metinlerdeki bu sesin çeşitlilik gösterdiği ve bu sayede de metne kurgusallık açısından çok yönlülük sağladığı bilinir. Bu çok yönlülüğü, Ayfer Tunç'un eserlerinde görmek mümkündür. Tunç, 1989 yılında yayımladığı *Saklı*'da kurguladığı evreni 2006 yılında yayımladığı *Evvelotel*'de yeniden canlandırır. Tunç, *Evvelotel*'de yaklaşık on yedi yıl önce yarattığı kişileri ve olayları belirli bir süreğenlik içinde okura tekrar sunar. Bu süreğenlikle birlikte eserlerde farklı anlatıcı tiplerinin de ortaya çıktığı görülmektedir. Anlatının, farklı anlatıcılar tarafından aktarılmasıyla okurun zihninde oluşturulan kurgusallık tersyüz edilir ve böylece okur farklı bir kurguya yönlendirilir. Metinler arasındaki bağın koparılmadan sunulması, okurun algısını değiştirmekle birlikte metnin farklı bir bakış açısıyla yorumlanmasına olanak sağlar. Tunç'un bir yeniden yazım olarak değerlendirdiği bu teknik gerek içerik gerekse yapısal açıdan farklı özellikler barındırmaktadır. Bu çalışmanın amacı, anlatıcı merkezli bir yaklaşımda bulunmak ve söz konusu eserleri anlatıcıları açısından karşılaştırarak anlatı bilimine farklı bir bakış açısı kazandırmaktır. Çalışmada genel olarak Gérard Genette'in *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* adlı çalışmasında yer verdiği terminolojiden yararlanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ayfer Tunç, Anlatı, Anlatıcı, Anlatıcıların Tespiti, Anlatıcıların Sınıflandırılması, Anlatıcıların Değişimi.

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans Programı.
İletişim: yaseminyerlikaya5@gmail.com

Giriş

Her türlü yazılı ve sözlü malzeme bir aktarıcı tarafından okur veya dinleyici olarak adlandırılan muhataba sunulur. Bu aktarma görevini üstlenen kişi/unsur/varlık görevini yerine getirmek için bir materyale ihtiyaç duyar. Bu unsur anlatıdır. Anlatı kavramı her ne kadar araştırmacılar tarafından sınırlandırma çabası güdülmeden yorumlanırsa yorumlansın anlatı denilince akla ilk olarak metin gelmektedir. Bu nedenle de edebî niteliğe sahip her metin anlatı olarak değerlendirilmesi gereken unsurların başında gelir.

Susane Onega ve J. A. G. Landa, anlatıyı göstergesel temsilin ifadesi olarak açıklarlar. Araştırmacılara göre anlatı, zamansal ve nedensel olarak anlamlı bir biçimde bağlantılı bir dizi olayın göstergesel temsilidir ayrıca her türlü filmleri, sahne oyunlarını, resimli öyküleri, romanları, haber filmlerini, günceler ve tarih kayıtlarını birer anlatı olarak değerlendirilir (Onega & Landa, 2002).

Genette'e göre anlatı ilk anlamıyla anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eder. Anlatının diğer anlamıysa bu söylemin konularını oluşturan gerçek ya da düzmece olaylar dizisine ve bunların birtakım bağlanma, karşıtlık, tekrar vb. ilişkilerine göndermede bulunur. Bu anlamdaki "anlatı analizi", kendi içinde ele alınan bir eylemler ve durumlar bütünlüğünü, bu bütünlüğün bilgisinin bize erişmesini sağlayan dilsel ya da diğer araçları bir yana bırakarak incelemek anlamına gelir Anlatının diğer anlamı ise yine bir olaya göndermede bulunur, fakat bu kez nakledilen olaya değil, birilerinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen olaya göndermedir bu. Başka bir deyişle, anlatılama edimi kendi içinde ele alınır (Genette, 2011). Genette'in 'anlatılama edimi' olarak tanımlığı nokta bizleri anlatıya yani olayların naklini sağlayan unsura yönlendirir.

Edebî eserlerde aktarma görevini üstlenen anlatıcı, anlatının temel aracısıdır. Anlatıcı kurgu evreninin önemli bir parçasıdır: "Anlatıcısı olan her şey anlatı" (Antakyalıoğlu, 2013) olduğuna göre anlatıcı, ürettiği eserin sesi olmakla birlikte eserin kalıcılığını sağlayan unsurlardan biridir. Yavuz Demir'e göre bir anlatı metni ile karşılaşıldığında tanışılan ilk eleman hikâyeyi nakledendir. (2002). Anlatının muhataba aktarımını sağlayan anlatıcı ise anlatı ile birlikte bütünlüklü bir yapı meydana getirir:

> Anlatıcı, çeşitli devirlerde yaşayan, şahısların zihninin en gizli köşelerine sızıp giren insan-üstü, her şeyi bilen ve her yerde olabilen derece olarak kurulmuş olabilir, bazen ise, örtük yazarla karışarak hayal meyal duyulur şekilde olabilir. Anlatıcı, bazen tutarsız bir tarzda kurulmuş olabilir, onun tipi değişebilir; bir anlatıda anlatıcı çoğu zaman her yerde bulunabilen, her şeyi bilen, karakterlerin en gizli ruh köşelerine girebilen şahıssız derece olarak karşımıza çıkarken, zaman zaman da kendi bilgilerinin sınırlı olduğu, ilk bakışta çok fazla gereksiz gibi görünen şeyleri de anlatan sanki bir haber ajansına da dönüşebilir. (Kulamshaeva, 2009)..

H. Lass Abraham ise anlatıcıyı okuyucu açısından değerlendirir. Temelde "görüş noktası"nı ele alır ve okurun neleri görmesini neleri görmemesini bilecek bir yetkinliğe ulaşmış olmasını ister: "Bizim için, romancının, fotoğraf makinesi- gözlerini nasıl kullandığının pek önemi yoktur, yeter ki, bizim gözlerimiz önüne hem muhtemel, hem devamlı olan bir dünya getirebilsin. Onun bize gösterecekleri, romancının ahlakî adeselerine bağlıdır." (2007).

Kulamshaeva, anlatıcıyı altı kategoriye indirgemiştir. Burada anlatıcı kurmaca yazar ya da hikâyeci kavramlarıyla da örtüşebilmektedir:

> Bildirişim düzeyindeki altı dereceden biri olan ve anlatının iç, tasvir edilen dünyasının esas anlatı derecesi, kurmaca yazar, yani (bizim tercih ettiğimiz kavram olan) anlatıcı yazar tarafından uydurulan ve kabul edilen bir roldür, yani kurmacadır. Kurmaca yazar, anlatıcı ve hikâyeci kavramlarıyla örtüşebilir. Anlatı metninde anlatıcının: açık-örtük, kişili-kişisiz, çok belirgin-az belirgin, her şeyi bilen-sınırlı bilgi sahibi, birincil-ikincil-üçüncül, öyküsel-öyküsel olmayan vs. gibi çok değişik biçimlerde belirmesine ve bakış açısına bağlı olarak farklı anlatıcı tipleri ortaya çıkmaktadır. (2009).

Kulamshaeva'nın anlatıcının bildirişim işleviyle ilgili görüşleri ile Nurullah Çetin'in anlatıcıyı yorumlaması arasında benzerlik kurulabilir. Nitekim Nurullah Çetin anlatıcıyı romancının hikâyeyi anlattırdığı roman ile okuyucu arasındaki kişi olarak değerlendirir: "Anlatıcı, romanda geçen tüm olan biteni, kişileri, davranışları, düşünce, duygu ve hayallerini, çevreyi, mekânı, zamanı; kısaca romanda bulunan her şeyi okuyucuya aktaran, sunan kişidir." (2012).

Fatih Tepebaşılı anlatıcının fonksiyonunu şöyle açıklar: "Anlatıcı, hem yazar ile anlatı (eser) arasında hem de anlatı ile okur arasında aracıdır. O, eserin yaratıcısı olarak yazarın gerçek kimliğinin dışında sorumluluk yüklenmiş, anlatımla görevli temsilcisi veya aracısıdır. Onun kendine özgü kimliği, eserden esere değişen kurmaca bir şahsiyeti söz konusudur. Bunun özellikle okur tarafından algılanışı farklılıkları doğurur. Bazen ayrı bir kişilikmiş gibi kendini öne sürer (ben yaptım, ben gördüm gibi). Bazen de olayların arkasında adeta gözükmez olur. Okur buradan rahatlıkla yazarla özdeşlik kurmaya kalkarsa da aslında yanılır. Bu durumda da anlatıcı söz konusudur. O halde her iki uç durumda da dolaylılığını sağlayan bir anlatım konumunun söz konusudur." (2012).

Mehmet Tekin de anlatıcıyı tanımlarken onun fonksiyonlarını da açıklamış olur. :"Anlatıcı", roman denilen anlatı türünün temel unsuru, aynı zamanda en etkili figürüdür. Roman, onun etrafında kurulur, kurgulanır. O olmadan hikâyeyi anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında rol alan figürleri tanıtmak mümkün olamaz. Çünkü o, anlatı dünyasının hem 'yapıcı', hem de 'yansıtıcı' unsurudur. Anlatıcı, anlatının hayata en yakın elemanıdır; okuyucunun kulağına ilk önce onun sesi ulaşır ve okuyucu, onun sıcak çağrılarıyla anlatı dünyasına yönelir." (2009)

Mehmet Tekin' e göre anlatıcı anlatının olmazsa olmazıdır: "Romanın kurmaca (fiktif) dünyasında yer alan anlatıcının görevi, okuyucu ile eser arasında alışverişi sağlamak, olaylara ve kişilere tanıklık etmek, olan biteni anlatmak veya nakletmek, nihayet açıklama ve yorum yapmaktır. O, bu görevleri yerine getirirken, gücünü, doğal yeteneğinden ve "sınırsız bakış açısı"ndan almaktadır kuşkusuz." (2009).

Anlatının okur ile bütünlüklü bir ilişki kurmasını sağlayan anlatıcı hem kurguyu güçlendirmesi hem de okuru kurguya yönlendirmesi açısından önem göstermektedir: "Göstergebilim kipliklerinden isteme/zorunda olma, bilme ve muktedir olma bakımından anlatma eyleminin gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Anlatının varlığı anlatıcının özne olarak anlatı eylemini gerçekleştirdiğinin göstergesidir. Anlatıcının aynı zamanda bir kahraman olması ve anlatı içinde diğer eylemlerinin kipliklerinin yer alması katmanlı bir eylemler ve kiplikler ilişkisi ortaya çıkarmaktadır. Öznenin olay örgüsü içindeki eylemleri anlatıcı olarak anlatma eylemini dolaylı olarak etkilemektedir. Anlatıcının işlevleri açısından bakıldığında onun karşısında bir okuyucu bulunmaktadır ve anlatma eylemi okuyucu için gerçekleşmektedir. Anlatıcının okuyucuyu okuma eylemini sürdürebilmesi için ikna etmesi gerekmektedir." (Uzdu Tekin, Öztürk, Düzdemir, Soyşekerci,2018).

Gérard Genette anlatma edimine bağlı kalarak anlatıcıyı sınıflandırır. Sınıflandırmada bakış açısı -kendi ifadesiyle odaklama- ön plandadır. Genette, "kim görüyor?" sorusunun altında yatan "kim algılıyor?" (2011) sorusuna yönelir. Genette, bu sorunun yanıtını üç başlık altında inceler: Sıfır odaklama, dış odaklama, iç odaklama. Sıfır odaklamada anlatıcı anlatı karakterlerinden daha çok şey bilir. Anlatıcı belli bir kavrama odaklanamadığından her şeyi bilen, tüm figürlerin iç dünyasını gören anlatının tamamına hâkim olan yapıdadır. Dış odaklanmada anlatıcı, karakterlerden daha az şey bilir, gördüklerini tarafsızca nakleder. Bir kamera merceği gibi karakterlerin eylemlerini takip eder ancak onların düşüncelerini bilemez. İç odaklanmada ise anlatıcı odak noktasındaki karakter kadar bilgi sahibidir. İç odaklanmayı da üçe ayırır: Sabit, değişken, çoklu odaklanma. Sabit odaklanmada, her şey belirli bir karakterin bakış açısından anlatılır. Değişken odaklanma, iki ve daha fazla karakterin bakış açısı söz konusudur. Çoklu odaklanma da ise aynı olayın farklı karakterlerin bakış açısından anlatılmasıdır (2011). Genette, anlatıcıyı hikâyede yer alıp almamasına göre ikiye ayırır. İç- anlatıcılıda (homodiegetic), anlatıcının hikâyede yer alması söz konusudur. Anlatıcı, hikâyede yer almıyorsa dış anlatıcılı (heterodiegetic) olarak tanımlar. İç-anlatıcıyı da ikiye ayıran Genette, eğer anlatıcı anlattığı hikâyenin başkarakteri ise buna otodiegetik adını verir, ikincisinde ise anlattığı hikâyenin tanık veya gözlemci olarak hikâyede yer alabileceğini belirtir. (2011).

Nurullah Çetin, anlatıcı tiplerinde Genette'in bahsettiği heterodiegetik anlatıcyı gözlemci anlatıcı olarak adlandırır. Gözlemci anlatıcıyı aktarma ve sunma tutumları açısından nesnel tutumlu, öznel tutumlu ve tanrısal konumlu olarak üç başlıkta değerlendirir. Anlatı-

cının herhangi bir şekilde olaylara tarafsız bir gözle bakması, okuru anlatıyla baş başa bırakması nesnel tutumlu gözlemci anlatıcının tutumudur. Öznel tutumlu anlatıcı ise gözlemci ve yansıtıcı bilinç olarak tercih edilen anlatı kişisine olayların aktarımı görevi verilir. Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı ise anlatının öncesini ve sonrasını bilen sınırsız görme- bilme özelliğine sahiptir. Özne anlatıcı, olayların yapışıcısı ve aktarıcısıdır. Özne anlatıcıyı özdeş ve ayrışmış özne olarak ikiye ayıran Çetin, burada aktarma görevi üstlenen kişinin zamansal süreç dâhilinde aktarmayı şekillendirdiğini belirtir (2012).

Mehmet Tekin, anlatıda yer alan bakış açısını anlatıcının görevi olarak açıklar: "Bir romancı, anlatı sisteminin temelini oluşturan 'anlatma' sorununu çözmek için, modern romanın gelişimine paralel olarak gündeme gelen bakış açılarından birini tercih etmek zorundadır. Bu tercih, sıradan bir tercih değildir. Olayların kapsamı, olayları yönlendirecek kişilerin işlevleri, dil ve üslup, nihayet verilecek mesajla ilgili olan bir tercihtir bu. Romancı; konu, kişi, çevre ve eşyayı hakkıyla anlatmak, tanıtmak için uygun bir bakış açısını seçer ve anlatımı, seçilen bakış açısının konum (yer) ve işlevine (açıya) göre biçimlendirir." (2002).

Ayfer Tunç'un Saklı ve Evvelotel eserlerinde anlatıcıların rastgele seçilmediği görülmektedir. Öykülerdeki her bir anlatıcının hatta her bir unsurun okura farklı bakış açıları kazandırdığı ve kurgulanan dünyanın tek boyutlu olmadığı gözler önüne serilmektedir. Yazarın öykülerinde yer alan aynı olayları farklı anlatıcılar tarafından okura sunarak okurun algısını değiştirmeye çalıştığı öykülerini tek boyutlu bir evrenden çıkararak hem kendi yetkinliğini hem de kurgusal zenginliği ortaya koymuş olur. Ayfer Tunç'un 2006 yılında yayımladığı Evvelotel'de Saklı'da kurguladığı öyküleri devam ettirme yoluna gittiği gözlemlenir: "Evvelotel öyküsünün Saklı'dan 14 yıl sonra yazıldığı göz önünde bulundurulursa; Tunç'un yazma serüvenine dair ipuçları elde edilir. Bu yolculukta yazarın kelimeleri kullanımında, anlatım şekillerinde ve temaları işleyişinde değişim geçirerek, yetkinleştiği, ayrıca, kurgulamada zamanla daha da ustalaştığı gözlenir." (Bilge & Solak, 2013).

Saklı ve *Evvelotel* Eserlerinde Anlatıcıların Tespiti

"Saklı"- "Evvelotel"

Saklı, Ayfer Tunç'un hem ilk hikâye kitabının hem de ilk hikâyesinin adıdır. Hikâyede Zembilli Göçmeni'nin karısı Süslü Yenge'nin etrafında gelişen olaylar anlatılır. Kocası tarafından terk edilen Süslü Yenge, Zembilli Göçmeni ile evlenir. İlk aşkını unutamayan Süslü Yenge, Zembilli Göçmeniyle mutlu olamaz, Ömrü boyunca ilk aşkını bekleyen Süslü Yenge, yaşadığı aşkı anlatmak için komşularının kapısı çalar ve her kapıda farklı bir hikâye anlatarak ömrünü geçirir.

"Saklı"da aktarma görevini üstlenen anlatıcı tanık görevindedir. Hikâye farklı iki anlatıcının bakış açısından aktarılır. Buradaki farklılık birey değil bakış açısı farklılığıdır. İlki Süslü Yengeyi çocukken takip eden, onun neler yaptığıyla ilgilenen, her hareketini bilen çocuk anlatıcıdır. Bu çocuk anlatıcı, bahsedildiği gibi tanık görevini üstlenir. Burada Genette'in sabit odaklanma olarak adlandırdığı anlatıcı yer alır. Anlatıcı çocuk, hikâyenin içinde yer alan ancak hikâyenin akışına hiçbir şekilde müdahalede bulunmayan bir konumdadır: "Hep yolların ucunda görürdüm onu… Arkasından bakardım. Bakardım da o büyük yabancılığın böyle bir şehirde hüzün olup gülünç görünmesini anlayamazdım. Çocuktum o zamanlar, paytonların fayton olduğunu, çok sonra kitaplardan öğrendim." (Tunç, 2016). Çocuk anlatıcı ile ilgili olarak Ahmet Uslu'nun tespitleri anlatıcı evreniyle ilgili olarak önemli hususlar içermektedir:

> Bir metinde anlatıcının ya da bakış açısı kullanılan karakterin çocuk olması, metnin dil ve yapı bakımından farklılıklar göstermesine neden olacağı gibi, anlatı mesafesinin yetişkin yazar – çocuk anlatıcı/ çocuk bakış açısı – yetişkin okur arasındaki üçlü düzlemde daralıp genişlemesine de neden olur. Çocuk anlatıcı ve bakış açısının kullanıldığı metinlerde görülen önemli bir farklılık anlatımda çift katmanlılığın oluşmasıdır. Çocuk ve yetişkin birey arasındaki zihinsel ve duygusal farklar, algılama ve anlatma tarzlarının da farklı olmasına neden olur. Yetişkin yazar, çocuk karakterin anlayamadığı ya da tam olarak adlandıramadığı şeyleri, yetişkin okurun anlayabildiğinin farkındadır. Burada çocuk anlatıcının kullanıldığı hikâyelerde özellikle hisler ve sezgilerin ön planda olduğunu hatırlatmak gerekiyor (2017).

"Saklı"nın diğer anlatıcısı ise olayları çocuk gözünden değil de yetişkin bir birey tarafından aktarıldığı görülmektedir: "Onu son gördüğümde bacakları tutmaz olmuştu artık. Ne hüznü kalmıştı geriye ne de suyun altındaki mavi çakıl gözleri, insanlıktan çıkmış olmanın çirkinliği yerleşmişti." (2016)

İlk anlatıcı geçmişin aktarıcısı iken ikinci anlatıcı olaylara müdahalede bulunan şimdiki zamanın (hikâye zamanının) anlatıcıdır. Bu müdahalede söz konusu olan anlatıcının olayları kendi kurgu dünyasından oluşturup aktarmada bulunmasıdır: "İstanbulludur süslü yenge. İlk sevdiği bir bahriyeli. Tıbbiyeli de olabilir. Ama mutlaka sarışındır. Yemyeşil gözleri vardır. Çamlıklarda buluşurlardır kanımca. Faytonla gezerlerdi." (2016). Yazarın böyle bir anlatımda bulunmasının sebepleri arasında kurguyu çeşitlendirmek, okurun farklı bir bakış açısıyla esere çekilmesini sağlamak olduğu düşünülebilir.

"Evvelotel"de "Saklı"da kurgulanan olayların tam tersi bir durumla karşılaşılmaktadır. Zembilli Göçmeninin oğlu, kaybolan babasını aramak için Evvelotel'e gider. Yaşanan olaylar Göçmen'in oğlu ve Evvelotel' in kâtibi Zebercet ile geçmişe ait anılar dipnotlar aracılığıyla okura sunulur. Bu dipnotlarda iki farklı anlatıcı vardır: Zembilli Göçmeni'nin oğlu ve Zebercet.

İç odaklanmanın söz konusu olduğu bu anlatıda anlatıcı hikâyenin kahramanıdır ve kendi bakış açısından olayları aktarır. "Bu durumda anlatıcı, hikayenin kahramanı neyi görüyor, ne biliyor, ne düşünüyorsa onları dile getirir, olayları ve varlıkları hikayenin kahramanının gözünden anlatır. İç odaklanmada anlatı öznel, subjektif bir nitelik kazanır. Anlatıcı hikayenin içinde yer alır (homodiégétique) ve ancak şahıslar kadar bilir." (Akdeniz, 2006).

"İhtilaller Neye Benzer"-"Kibir"

Saklı'nın ikinci öyküsü olan İhtilaller Neye Benzer'de ailesini ve sevdiği kadın terk edip İstanbul'un'en yüksek kulesinde ömrünün sürdüren A'nın öyküsü anlatılır. İhtilaller Neye Benzer öyküsünü A'nın yani kahramanın bakış açısından öğreniriz. A. sevdiği kadın olan Umman'ı ve genç yaşta terk ettiği annesini bırakıp yaşadığı hayatını kaleme alarak hikayeleştirir: "Kendimi bildim bileli, ihtilaller neye benzer diye düşündüm, durdum. Bugün ihtilal kelimesi neye benzer iyi bilirim. Ama o değildir benim sorduğum. Cevabını aradığım ihtilal, biraz bana benzer. Yarımdır, kırıktır ve olmayışı daha iyidir. Ben bir kulenin ışıklarını yakıp söndürebilen bir adamım daha fazlası elimden gelmez ." (2016).

"İhtilaller Neye Benzer" hikâyesinde anlatıcının Genette'in kavramasallaştırdığı dış odaklamanın söz konusu olduğu görülür. Anlatıcı yalnızca kendi gördüklerini aktarır, olaylara müdehale durumu söz konusu değildir. Aynı zamanda anlatıcı olayın kahramanıdır, anlatıdaki konuma göre iç – anlatıcılı (homodiegetic) kategorisinde değerlendirilir.

Evvelotel'de yer alan "Kibir" öyküsünde ise "İhtilaller Neye Benzer" öyküsünün kahramanı A.'nın terk ettiği evde donarak öldüğü öğrenilir. Bu bilgi A'nın kendi öyküsünde bahsetmediği kardeşi tarafından aktarılır: Adı "A" harfiyle başlamadığı halde hikâyesinde kendisinden "A" diye söz eden abimi tanımayan emlakçı önce polisi aramış, ardından bana gelmişti. "Evinizde bir ölü var." Morga gittim, cesedi teşhis ettim: Evet, o, on yedi yıl önce hepimizi terkeden abim." (2016).

"Kibir" öyküsünde "İhtilaller Neye Benzer" öyküsünün -diğer öykülerde olduğu gibi- kurgusal olarak devam ettirildiği görülür. Burada kurgusal bir teknik olan geriye dönüş tekniğiyle olaylar açıklığa kavuşur. İlk öyküde kahramanın neden evden ayrıldığı, annesinin ölmemesine rağmen öldüğünü anlatması, sevgilisi Umman'ı terk etmesinin ardındaki sebebi ve hikâyesinde kardeşinden hiç bahsetmemesi gibi okurun zihninde merak uyandıran sorular cevaplanır. Tunç'un 17 yıl aradan sonra bu kurguyu yeniden canlandırmasının sebebini bu soruların yanıtlarında aramak mümkündür.

"Kibir"de anlatıcı konumunda olan A.'nın kardeşidir. A.'nın anlattığı her şeyin yalan olduğunu ve olaylara ait tüm gerçekleri ondan öğrenmekteyiz: "Umman hiç seramik yapmadı. Abimin hikâyesinde ona neden seramik yakıştırmış olduğunu düşünüyorum… Yağmur-

lu bir gecede öldü dediği annem hala yaşıyor, azalarak… Babam inkârcıydı, diğer evinin varlığını inkâr ediyordu... (2016).

"Kibir" öyküsünde anlatıcı dış odaklama ile ilişkilendirilebilir. Karakterlerden daha az şey bilen anlatıcı, gördüklerini tarafsızca nakleder. Bir kamera merceği gibi karakterlerin eylemlerini takip eder ancak onların düşüncelerini bilemez.

"Önemsizlik"- "Acılezzet"

"Önemsizlik" öyküsünde genç yaşta dul kalan ve eşinin ölümünden sonra hayatına başka birini almayan Madam Esterea'nın öyküsü anlatılır. Babasının yakın dostu olan Nesimle haftanın üç günü buluşur ve onula dertleşerek acısını dindirmeye çalışır. Aynı zamanda ressam olan Nesim'e modellik yapar. Nesim zamanla Esterea'e âşık olur ancak bundan ona bahsetmez. Nesim, akrabalarının kızlarına sarkıntılık ettiği için itibarını kaybeder bu yüzden de her şeyini bırakıp evini terk eder. Bir haftanın ardından Kilyos kıyısında ölü olarak bulunur.

"Önemsizlik" öyküsünde anlatıcıyı dış odaklama dâhilinde değerlendirmek mümkündür. Anlatıcı Esterea ve Nesim'in öyküsünü her şeyi gören- bilen bir gözle görür ve anlatma işlevini geçekleştirir: "Esterea Delareyna kırkını henüz geçmiştir ama yaşlı kadınlar gibi giyinir. Kendini içi geçmiş ve çirkin bulur. Oysa yanılır. Ondan hoşlanan epeyce erkek vardır. Yalnızlıktan, karanlıktan ve aşktan çok korkar." (2016)

"Acılezzet" de bir erkek kahraman tarafından Esterea ve Nesim'in öyküsü anlatılır. Tıpkı diğer hikâyelerde olduğu gibi bu öyküde de olayların gerçek yönleri ortaya çıkar. Esterea, komşusu olan genç adama kendi öyküsünü yazdırmak ister. "Önemsizlik" öyküsünde her şeyi bilen anlatıcının bu hikâyede sınırlandırıldığı görülmektedir. İç odaklamanın söz konusu olduğu "Acılezzet" öyküsünde anlatıcı Madan Esterea'nın komşusu genç adamdır: "Bizi bir araya getiren hikâye, kitabın yayımlanış tarihine bakılırsa, en az on beş yıl önce yazılmış. Madamın iddiasına göre kendisi ve Nesim'in hakkında. Hikâyenin hangi satırı doğru bilmiyorum. Doğruların ne önemi var, onu da bilmiyorum." (2016)

"Ay Bakıyor"- "Hiçbir Hikâye Göründüğü Kadar Temiz Değildir"

"Ay Bakıyor"da kocası ve oğlunu kaybeden isimsiz bir kadının öyküsü anlatılır. Kocası Adabey av esnasında ölür, oğlu Mansur ise bir gün ansızın ortadan kaybolur. Köy halkı gölde boğulduğunu söyleseler de kadın oğlunun bulunması için gazeteye ilan verir. Oğlunun geleceğini umarak her gün trenlerin yolunu gözler. Olayın herhangi bir sonuca ulaşmadan sonlandığı görülür. Öykünün anlatıcısı kadındır: "Son trendi bu geçen. Bundan da inmedi. Artık yatsam iyi olacak. Sabaha karşı içimi soğutan o kavak sesleriyle uyanacağım nasıl olsa. Pencerenin önüne oturup yola bakacağım. Belki yarın da gelmeyecek, öbür günde. Bekleyeceğim." (2016).

"Ay Bakıyor" öyküsünde kadın anlatıcı sabit anlatıcı konumundadır. Anlatıdaki her şey belirli bir karakter gözünden aktarılarak burada iç odaklanmanın söz olduğunu görülmektedir.

"Hiçbir Hikâye Göründüğü Kadar Temiz Değildir" öyküsünde yer alan ve "Ay Bakıyor" öyküsünde kocasını ve oğlunu kaybeden kadının hayatı akademisyen Mithat tarafından gün yüzüne çıkartılır. Hikâyenin anlatıcısı olan Mithat, karısı Neşide'den ayrıldıktan sonra yeni bir eve taşınır. Komşusu Selva hanımla tanıştıktan sonra kısa zamanda arkadaş olurlar. Selva hanım kocasını avdayken vurulup öldüğünü oğlunun ise evi terk ettiğinden bahseder. Mithat hikâyeden etkilenerek Selva Hanım'ın köyüne gider. Orada öğrendikleri ile komşusunun anlattıkları arasında doğruluk olmadığını anlar. İlk öyküde anlatıcı konumunda olan kadının Selva Hanım olduğu öğrenilir. İkinci öyküde ise anlatıcı değişir ve Selva Hanım'ın komşusu olan Mithat'a geçer: "Selva hanım kocasından "Ada Bey" diye söz ettikçe, adamın adının Ada olduğunu sandım, o yıllar için çok ilginç buldum bunu. Meğer soyadı Adabey'miş." (2016). Ay Bakıyor"da yer alan anlatıcının "Hiçbir Hikâye Görüldüğü Kadar Temiz Değildir" öyküsünde de yer aldığı görülmektedir. Her iki öyküde de olaylar tek bir karakter tarafından aktarılır ve sabit odaklanmaya bağlı kalınarak iç odaklanmanın tercih edildiği görülür.

"Mozart'ın Son Zartı"- "Doğru"

"Mozart'ın Son Zartı" öyküsünde anne ve babası tarafından çocukken yatılı bir okula bırakılan Şebnem'in hayatı anlatılır. Şebnem, kendisine yalanlar dolu bir dünya tasarlar ve tasarladığı dünyada mutlu olmaya çalışır. Aynı zamanda Şebnem, öykünün anlatıcısıdır: "O zamanlar yalancının biriydim ben. Buna mecburdum. Yalanlarım da olmasa yapayalnız kalırdım."(2016).

"Doğru" öyküsünde ise Şebnem'e âşık olan bir adamın karısını terk etmesi olayı anlatılır. Genç kadının anlatıcı olduğu öyküde geriye dönüş tekniği kullanılarak kocasının geçmişte Şebnem'le nasıl tanıştıklarını, onun kocasını nasıl kandırdığını öğrenmekteyiz: "Yalanlarıyla hayatımı güzelleştirdi dedi, evet yalan söylüyor, ama doğruyu yaşamaktan bıktım artık. Eşyalarını topluyordu kocam, en yeni giysilerini koyuyordu valize." (2016).

Ayfer Tunç'un Şebnem karakterini farklı eserlerinde de görmek mümkündür. Kapak Kızı, Yeşil Peri Gecesi Şebnem'in yer aldığı romanlardandır. Tunç'un bu karakteri farklı metinlerde tekrar tekrar sunması okurun zihnindeki bir karakteri farklı boyutlarıyla algılamalarını sağlama çabası olarak görmek mümkündür. Nitekim Tunç, bu konuyla ilgili olarak şu açıklamalarda bulunur:

> Bir metin yazarı ölmedikçe bitmez, çünkü yazarın yaşadığı sürece metnine müdahale etme, değiştirme, geliştirme hakkı vardır, üstelik buna sonsuz kere hakkı vardır. So-

nuçlarının olumlu ya da olumsuz olması, yazarın metnini geliştirdiğini sanırken bozması veya ilk halinden geriye düşmesi söz konusu olursa bu yazarın sorunudur, ama müdahale hakkını ortadan kaldırmaz. Yazarların çoğu metinleri yayınlandıktan sonra o metnin defterini de kapatırlar. Ben onlardan değilim, benim için yazdığım karakterlerdeki zihinsel gelişme veya olgunlaşma durmayan bir süreç, karakterlerimin bir kısmı zihnimde yaşamayı, yaşlanmayı ve zamanla birlikte değişmeyi sürdürüyor bazen de metinde karakterler aracılığıyla ele aldığım meseleye yeni boyut katılmış oluyor ya da yayımlanmış metnin yapısı gereği tek boyutuyla işlenmiş karakterin yeni durumuna devam etmek arzusu duyuyorum." (2017).

"Su"- "Yanık Taşlar"

"Su" öyküsünde anlatıcı, babası ve annesiyle adından bahsetmediği kurak, çorak ve susuz bir yerde yaşadığı hayatını anlatır. Ayfer Tunç, Handan İnci ile gerçekleştirdiği röportajında Su öyküsünün otobiyografik bir öykü olduğundan bahseder (2014). Bu nedenden dolayı anlatıcıyı yazar-anlatıcı kategorisinde değerlendirmek mümkündür. Anlatıcıyı olayı anlatan bir karakter olarak değerlendirdiğimizde otodiegetik anlatıcı konumuna dâhil edebiliriz. Burada anlatıcı hem olayları aktaran hem de olayların tanığı olan özelliklere sahiptir. "Yanık Taşlar" öyküsü, "Su" öyküsünün devamı niteliğindedir. Hikâyede anlatıcı dayısıyla birlikte çocukluk yıllarının geçtiği Mardin'e gider. Bu yolculukta hiçbir şeyin eskisi gibi kalmadığını görür.

"Silentium"- "Tevekkül"

"Silentium"da bir adada yaşayan fayans ustası Cafer'in öyküsü anlatılır. Adada bir evin şöminesini onarmak için gittiği ev sahibi kadına âşık olur. Onunla sohbet ederlerken kadının kendisine söylediği sözlerden etkilenir ve hayaller kurmaya başlar. Adaya ikinci defa geldiğinde kadının kendisini tanımaması üzerine büyük bir hayal kırıklığına uğrayarak oradan ayrılır. Hikâyenin anlatıcısı her şeyi bilen bir konuma sahiptir: "Gri bir gökyüzü, insansızlık ve rüzgârın köpürttüğü bir deniz hüküm sürerdi adada ve yolcular, adanın görkemli yalnızlığından delice korkarlardı." (2016). Sıfır odaklanmanın söz konusu olduğu hikâyede olaylar "Tevekkül" de devam ettirilir.

"Tevekkül"de karısından boşanıp yalnız yaşamaya karar veren bir adamın hayatı anlatılır. Adam yalnızlığına ortak olması için evinin bir odasını Cafer'e verir. Cafer kendisine kalacak yer veren bu adama borcunu bahçe işlerine yardım ederek ödemeye çalışır. Birbirlerine hayat hikâyelerini anlatan iki adamın ortak noktası Hülya'dır. Hülya adamın gençlik aşkı iken Cafer'in sağır ve dilsiz olan karısının ölümüne sebep olan kadındır. Bu öyküde anlatıcı olayı aktaran kahramandır: "Cafer artık bende kalıyor. Bir oda yaptı kendine, arka tarafta, mutfağa bitişik. Şuraya bir soba kuralım, donacaksın bir gece, başıma bela olacaksın diyorum, iste-

miyor." (2016). "Tevekkül"de anlatıcının konumunun sınırlandırıldığı görülmektedir. "Silientum"da her şeyi bilen anlatıcı "Tevekkül"de sabit odaklanmaya bağlı olan iç odaklanmanın hâkim olması sınırlı bilgiye sahip anlatıcının varlığı söz konusudur.

"Yüreğin Mahallesi"- "Serim-Düğüm-Çözüm"

"Yüreğin Mahallesi" öyküsünde bir erkek anlatıcının yaşadığı mahalledeki yalnız ve yaşlı kadınların hayatları anlatılır. Bu erkek anlatıcıya göre hayal dünyasında yarattığı Asude diğer kadınlardan farklıdır, o aşkından dolayı yalnız kalmış bir kadındır. Anlatıcı erkek kurguladığı evrende her şeyi bilen bir konumdadır: "Akşamın öldürücü bir hüzün veren ilk saatlerinde Asude çoğu zaman tek başına sokaklardaydı. Bozgunla biten bir aşkın yerine durgun bir yalnızlıkta yaşıyordu." (2016).

"Serim-Düğüm-Çözüm" öyküsünde anlatıcı erkek hayalindeki kadın olan Asude ile tanışır. Ancak hiçbir şey onun hayalindeki gibi olmaz. Asude genç adamı evine davet eder ve bu davetten heyecan duyan adam eve gittiğinde orada felçli bir çocukla karşılaşır. Genç adam, büyük bir hayal kırıklığına uğrayarak oradan uzaklaşır. Bu öyküde anlatıcı konumuna yazar geçer. İlk hikâyede Asude karakterini yaratıp ona âşık olan genç adamın anlattığı hikâye yazar-anlatıcı tarafından serim-düğüm-çözüm çerçevesinde aktarılır. Yazar- anlatıcı olayları bir sonuca bağlar. Genç adamın evlenip çocuk sahibi olduğunu bir pastanede Asude'yi görüp kendisini evine davet ettiğini ancak eve gittiğinde Asude 'nin felçli bir çocuğunun olduğunu anlatır: "Yazarın tecrübesi aslında hiç de olağanüstü bir tarafı olmayan, sıradan bir maceraydı. Kendini yazar sanıyordu ya, hayatı da kurgulanmıştı bu nedenle. Yaşamayı beklediği şeyin kurguladığı gibi olacağından hiç kuşkusu olmadığı için sarsıldı. Bütün mesele budur." (2016).

Sonuç

Kurgusal evrenin olmazsa olmazları arasında yer alan anlatı ve anlatıcı her daim irdelenmeye açık kavramlar olarak edebiyat dünyasında yer almışlardır. Bu kavramlar kurgusal evrende bir eseri hem var edebilmek hem de o eserin devamlılığını sağlaması açısından büyük bir öneme sahiptir. Anlatıcının çeşitli şekillerde okura sunulduğu ve bu sunumun kurguya da çeşitlilik kattığı bilinmektedir. Yapılan bu çalışmada Ayfer Tunç'un kaleme aldığı ilk hikâye kitabında kurguladığı olayları uzun bir aradan sonra yeniden kaleme almasıyla birlikte anlatıcılarının da değiştiği tespit edilerek bu bağlamda öyküleri incelenmiştir. Kurgulanan bu evrende olayların farklı anlatıcılar tarafından aktarılarak okurun zihninde oluşturulan doğruluğun tersyüz edilerek okuru farklı bir doğruya yönlendirildiği gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Abraham, H. L. (2007). *Dünya edebiyatının şaheserleri: 100 Büyük Roman 1*. (N. Muallimoğlu, Çev.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Akdeniz, S. (2006). "Hikâye ve romanda "anlatıcı"ya göre metin tipleri, bakış açıcı ve odaklanım." Ege Üniversitesi, Şubat 28, 2018, Ege Edebiyat Sayfası http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=210

Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman kuramına giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baktygul, K. (2009). "Kurmaca yazar veya anlatıcı kavramlarına anlatı bilimsel yaklaşım." Turkish Studies. 4/8, 1763-1783.

Bilge, M. H. & Solak, Ö. (2012). Saklı'dan Evvelotel'e Ayfer Tunç ve metinlerindeki Sakarya izleri. *Ulusal Türk Edebiyatında Sakarya Sempozyumu Bildiri Metni*, Sakarya Üniversitesi: Sakarya.

Demir, Y. (2002). İlk *dönem* Türk *hikâyelerinde anlatıcılar tipolojisi*. Ankara: Dergâh Yayınları.

Demirli, H. (2017). Ayfer Tunç: Edebiyat insan olma belirtisi sadece. *Monograf: Edebiyat Eleştiri Dergisi*, 194-210.

Çetin, N.(2012). *Roman* çözümleme yöntemi. Ankara: Öncü Kitap.

Genette, G. (2011). *Anlatının s*öylemi: Yöntem *hakkında bir deneme*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

İnci, H. (2014). *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler*. İstanbul: Can Yayınları.

Onega, S. & Landa, J. A. G. (2002). *Anlatıbilime giriş*. (Y. Salman & D. Hakyemez, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.

Tekin, M. (2002). Bir kurgu sorunu olarak bakış açısı. *Hece Aylık Dergisi, Türk Romanı Özel Sayısı*. 65-66-67, 164-173.

Tepebaşılı, F. (2012). *Roman incelemesine giriş: Notlar- açıklamalar-giriş*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Tunç, A. (2016). *Evvelotel-Saklı*. İstanbul: Can Yayınları.

Uslu, A. (2017). Hüseyin Su Hikâyelerinde Çocuk Anlatıcı ve Bakış Açısının Kullanılışı ve İşlevi. *Kesit Akademi Dergisi,* 11, 379-396.

Uzdu, F. Y., Tekin, S. Ç., Öztürk, E. A., Düzdemir, Ş. & Soyşekerci, G. (2018*).* Anlatıcının kiplikler *açısından incelenmesi*: Kürk Mantolu Madonna'daki anlatıcıların kiplikleri. *Edebiyat Fakültesi Dergisi,* 67-87.

Sâdık Hidâyet'in *Kör Baykuş* Adlı Romanında Anlatıcı

Zeynep Nur Tiryaki*

Öz: Anlatıcı hem bir bütün olarak anlatı söyleminin hem de bu söylemin konusu olan varlıklara, eylemlere ve olaylara yapılan göndermelerin kaynaklandığı, çıktığı metin içine ait bir konuşma makamıdır. Her anlatı, bir anlatıcı içermektedir ve yazarın kendisiyle eserin anlatıcısı arasında belirli bir mesafe vardır. Sâdık Hidâyet; modern İran edebiyatının kurucusu olarak görülen, eserlerinde en belirgin leitmotifler olarak boşluk duygusunu ve ölümü kullanan, yaratılarının kaynağını, gayesi İran edebiyatını klasik gelenek temeli üzerinde geliştirip çağın gereklerine uygun düzeye getirmek olan edebî akımdan alan bir yazardır. İçinde bulunduğu Rıza Şah döneminin baskıcı unsurlarıyla savaşan Sâdık Hidâyet, *Kör Baykuş* eserini ilk olarak Hindistan'da yayımlamak zorunda kalmıştır. Kendi ülkesinde o dönemde yasaklanan bu romanı, Hidâyet'in 1928 yılındaki intihar girişiminden sonra yazılmış olmasıyla bağlantılı olarak da okumak gerekmektedir. *Kör Baykuş*; Hidâyet'in sessizce katlandığı bir acının ifadesidir, afyon tiryakisi bir ruh hastasının, güzelliği ve dürüstlüğü aradığı yolda yenik düşerek kendini şeytana, yani kötülüğe teslim edişini anlatır. Behçet Necatigil'e göre Hidâyet, bu eserle İran edebiyatına Avrupa modernizmini getirmiştir. *Kör Baykuş* hakkında yazılmış tezlerde eser; modernizm bağlamında ve metin/mekân diyalektiği bağlamında ele alınmış, makalelerde ise göstergebilimsel açıdan zaman, semboller, söylem tekniklerini göstermek suretiyle incelense de esere daha çok tematik açıdan (yabancılaşma, ölüm ve yaşam vs.) yaklaşılmıştır. Bu çalışmada, Hidâyet'in *Kör Baykuş* adlı eseri, yazarının biyografisi de göz önüne alınarak anlatıcı özelinde incelenmiştir. Bu çalışmanın amacı; yazar ve eser hakkında gerekli bilgiyi verdikten sonra, eserdeki anlatıcıyı anlatıcının kim olduğuna, işlevlerine, güvenilirliğine ve anlatıcı tipolojilerine göre derinlemesine çözümleyerek karakterleri aydınlatmak ve kitabın özde söylediklerini, daha önce bakılmamış bir bakış açısıyla okuyucuya sunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Anlatıcı, Yazar, Ölüm, Yabancılaşma, Estetik Mesafe.

* Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı, Yüksek Lisans Programı.
İletişim: zeynepnurtiryaki@hotmail.com

Giriş

Yazar Sâdık Hidâyet

Sâdık Hidâyet, 1903'te Tahran'da doğmuş, ilköğrenimini Medrese-i İlmiyye'de, orta öğrenimini Dârülfünûn'da tamamladıktan sonra liseyi Tahran'daki Saint Louis Fransız Lisesi'nde okumuştur (Savi, 2008). Hidâyet'in vejetaryenliği, bu dönemde başlamış ve vejetaryenlikle ilgili iki küçük kitap yazmıştır (Baghanam & Yılmaz, 2013). 1925'te Belçika'ya inşaat mühendisliği okumak için gitmiş, ardından Fransa'ya gidip burada inşaat mühendisliği okumaya başlamış, bu sırada Avrupa'nın önde gelen aydınlarıyla tanışmış ve edebiyata olan ilgisi nedeniyle mühendislik okumaktan vazgeçmiştir (Savi, 2008). İlk intihar girişimini Paris'te 1928 yılında gerçekleştirmiş ve kendini attığı Maren nehrinden iki genç tarafından kurtarılmıştır (Baghanam & Yılmaz, 2013). 1930 yılında öğrenimini yarıda bırakıp İran'a dönmüş, Tahran'da Milli Banka, Pars Ajansı ve bazı şirketlerde kısa süreli görevler almıştır (Savi, 2008). Bu konuda Sâdık Hidâyet'in kaleme aldıkları dikkat çekicidir:

> "Hayat hikâyemde önemli bir şey yok, başımdan ilginç olaylar geçmedi. Ne yüksek bir mevki sahibiyim ne de sağlam bir diplomam var. Okulda hiçbir zaman örnek bir öğrenci olamadım, başarısızlıklar her yerde buldu beni. Nerede çalışırsam çalışayım silik, unutulmuş bir memurdum; şefleri memnun edemedim. İstifa ettim mi seviniyorlardı… Bırak gitsin, yaramaz! Çevrem böyle görüyordu beni, haklıydılar belki de." (Hidâyet, 1936/2019).

Hidâyet; 1934'te Müctebâ Mînovî, Büzürg-i Alevî ve Mes'ûd-i Ferzad ile "Dörtler" (Reb'a) olarak bilinen edebiyat topluluğunu kurmuş, 1936'da gittiği Bombay'da Pehlevî dilini ve Hint felsefesini öğrenip ertesi yıl İran'a dönmüş, Mecelle-i Mûsîḳī dergisinin yayın editörlerinden olmuş, 1940'tan sonra realist bir anlayışla hikâye yazmaya başlamıştır (Savi, 2008). Hikâyelerini içeren Seg-i Vilgerd adlı eseri bu dönemin ürünüdür, yazarlığının ikinci dönemindeki eserlerinde ise aşk ve mutluluğun her insanın hakkı olduğu fakat gerçeğin bunun aksi olduğu düşüncesi hâkimdir (Savi, 2008). Hidâyet'in II. Dünya Savaşı sonrasındaki bazı eserleri kurtuluş hareketinin İran'a iyi bir etki bırakacağı ümidiyle iyimserlikle dolu olsa da bu iyimserlik uzun sürmemiştir (Hidâyet, 1936/2019). 1941-1947 yıllarında yazdığı yazılar siyasî bir muhteva taşıyan yazarın arkadaşları Tudeh Partisi çevresinden olup yazı yazdığı dergiler de sol ideolojiyi temsil eden dergilerdir ancak yazar, zamanla yaptığı sert eleştirilerden dolayı o çevre ile ilişkisini kesmiş, 1950 yılı sonlarında Paris'e gitmiş, dört ay sonra içine düştüğü psikolojik bunalımın ardından 9 Nisan 1951'de intihar etmiş ve Pére Lachaise Mezarlığı'na gömülmüştür (Savi, 2008). Bozorg Alevî bu hadiseyi şöyle anlatmıştır:

> "Başbakan olan eniştesinin, Müslüman bir yobaz tarafından 7 Mart 1951'de katledilişi, kendi canına da kıyması için, bardağı taşıran son damla oldu. Paris'te günlerce, havagazlı bir apartman aradı. Championnet caddesinde buldu aradığını; 9 Nisan 1951 günü dairesine kapandı ve bütün delikleri tıkadıktan sonra gaz musluğunu açtı. Ertesi

> gün ziyaretine gelen bir dostu, onu mutfakta yerde yatar buldu. Tertemiz giyinmiş, güzelce tıraş olmuştu ve cebinde parası vardı. Yakılmış müsveddelerinin kalıntıları, yanı başında, yerdeydi." (Hidâyet, 1936/2019).

Hidâyet'in intihar teşebbüsünün en önemli nedenlerinden biri, Rıza Şah döneminin baskısı altında yaşamasıdır. Eserlerinde en belirgin leitmotiflerin "boşluk" ve "ölüm duygusu" olması da bununla ilişkili olarak düşünülebilir.

Hidâyet'in eserlerinin kaynağı, amacı İran edebiyatını klasik gelenek temeli üzerinde yükseltip çağın gereklerine uygun hale getirmek yani gelenekle modern unsurları birleştirmek olan edebî akımdır (Hidâyet, 1936/2019). Hikâyeci, romancı, halkbilimci, oyun yazarı, denemeci, araştırmacı, çevirmen ve ressam olan Sâdık Hidâyet; İran'daki hayatı gerçekçi bir görüşle yansıtan eserlerinde en çok ezilen insanların dramını anlatmış, kahramanlarını; sıkıntı içinde olanlar, köylüler, işçiler, öğretmenler ve kadınlardan seçmiştir (Savi, 2008). Ömer Hayyam'dan, Rilke'den, Poe'dan ve Zweig'dan etkilenen Hidâyet, eserlerini modern teknik unsurlarla yazmış ve yabancılaşma gibi temaları işlemiştir. Tarık Dereli, Iraj Bashiri'nin The Life of Sadeq Hedayat adlı çalışmasında Rilke'nin Hidâyet üzerinde oldukça belirgin bir tesiri olduğunu söylediğini belirterek Hidâyet'in Rilke ile ilişkisi hakkında şunları ekler:

> "Hidayet'in Rilke okuduğu ve ondan etkilendiği doğrudur. Oğuz Demiralp'in, Michael Beard'tan aktardığına göre: Kör Baykuş ve Malte Laurids Brigge'nin Notları arasında bir benzerlik vardır. Beard, bunu iki eserden alınan sahnelere ve betimlemelere dayanarak, karşılaştırma yaparak açığa çıkarır." (Dereli, 2019).

Sağlığında çok dar bir tanıdıklar çevresinde bilinen ve beğenilen Hidâyet; kendi yurdunun dişli ama tapon yazarları tarafından reddedilmiş ve hatta gençliği coşturan popüler dili alaya alınmış, yazarın eserleri, sağlığında Avrupa tarafından günden güne artan bir dikkatle izlenmiş, hikâyeleri Londra ve Moskova tarafından yayımlanmış, kitapları birçok basımlar yapmış ve büyük bir kısmı bugüne kadar Fransızca, Rusça, İngilizce, Almanca, Macarca, Çekçe ve Türkçeye çevrilmiştir (Hidâyet, 1936/2019).

Kör Baykuş Eseri

Hidâyet'in Kör Baykuş eseri 1936 yılında Bombay'da İran'da satışının yasak olduğunu belirten bir not ile birlikte yayımlanmıştır (Baghanam & Yılmaz, 2013). Hidâyet, bu eserin otuz-kırk sayfasını Cemalzâde'ye yollamış ve o da bu eseri Avrupa'da yayınlamıştır (Fennibay, 2007). Eser, Türkçeye ilk kez 1977 yılında, Behçet Necatigil tarafından çevrilmiştir (Dereli, 2019). Bu roman, Fars dilinin ilk sürrealist ve psikolojik romanı kabul edilir ve bu eserin yayımlanması, döneminin önemli olaylarındandır (Karsan, 2004). Oğuz Demiralp, Kör Okurda kitabın uyandırdığı yankıyı şu ifadelerle açıklamıştır:

> "Herhalde fantastik yazın geleneğine uygun olduğu için en başta gerçeküstücülerin önderi Andre Breton övmüş bu romanı. 1953'te yapılan bir söyleşide Kör Baykuş'u,

> Gerard de Nerval'in 'Aurelia'sı, Wilhelm Jensen'in 'Gradiva'sı, Knut Hamsun'un 'Mysterier'inin yanında anılması gereken bir başyapıt olarak nitelemiş." (Demiralp, 2001).

Behçet Necatigil'e göre ise Hidâyet, bu eserle İran edebiyatına Avrupa modernizmini getirmiştir (Hidâyet, 1936/2019). Bu eser, Hidâyet'in diğer hikâyelerinden farklı olarak güçlü bir realizm taşımamaktadır. Eserde belirli bir zaman ve mekân yoktur. Hidâyet'in bu eserde diğer eserlerindeki realizmi yansıtmaması, eserin yazıldığı dönemle alakalıdır. 1930-1940 yıllarındaki İran'ın politik şartları değişmiştir ve Hidâyet'in, Rıza Şah yönetimini açık bir şekilde eleştirme olanağı yoktur. Hidâyet'in yakın dostu Bozorg Alevî'ye göre bu romana bir anahtar-roman olarak bakmak da doğru değildir, bu roman daha çok sessizce katlanılan bir acının ifadesidir; kendisinin çektiği, onunla beraber hisseden ve terörün susturduğu diğerlerinin çektikleri acıların ifadesi (Hidâyet, 1936/2019). Hidâyet'in 1926-1941 yıllarında iktidarda olan Rıza Şah Pehlevî devrindeki bunalımını anlamak için devrin sosyal/siyasal koşullarını değerlendirmek gerekmektedir. 1924 yılında İran'da Cumhuriyet'in ilan edilmesine yönelik bir kampanya başlatılmış ve Rıza Han, taç giyerek kendini şah ilan edip İran monarşisinin mülkiyetçi geleneklerini devam ettirmiş, meclisi istediği yasaların çıkması için kullanmış, anayasayı değiştirmeyerek olduğu gibi bırakmış ve kendisine uygun geldiğinde anayasa hiç yokmuş gibi davranmıştır, ayrıca sansür, muhalefet partilerinin kapatılması, işçi sendikalarının yasaklanması, hoşuna gitmeyen yüksek rütbeli subayların tutuklanması ve zaman zaman da öldürülmeleri; Rıza Şah'ın kişisel gücünü artırmıştır (Şener, 2019). Kör Baykuş'ta Hidâyet'in beslendiği bir diğer kaynak da şüphesiz Ömer Hayyam'dır, Hayyam'ın Rubaîlerine önsöz olarak şu sözleri yazmıştır:

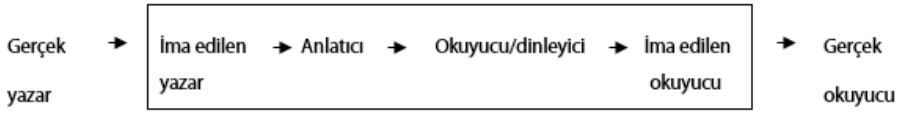
> "Hayyam'ın felsefesi, tazeliğini hiçbir zaman yitirmeyecek. Çünkü görünüşleri küçük, ama içleri dolu, yüklü bu rubaîlerde, çağlar boyu insanı şaşırtmış, yanıltmış önemli, karanlık bütün felsefî sorunlar ele alınıyor. İnsana zorla kabul ettirilen düşünceler inceleniyor, çözülmeden kalmış sırlar araştırılıyor. Hayyam'ın feryatları, hep spekülasyonlarla ezilmiş milyonlarca insandaki acının, kaygının, yılgınlığın, korkunun, ümit ve ümitsizliklerin yankısıdır. Hayyam, enfes bir dil ve özel bir üslupla kaleme aldığı rubaîlerinde bu zorlukları, bu muammaları, bu sırları dolambaçsız, açık seçik çözmeyi deniyor. Sinirli, dokunaklı kahkahalarla dinî felsefî problemleri yorumluyor, sonra somut, akla yakın çözümler arıyor." (Hidâyet, 1936/2019).

Bu satırlar, Hidâyet'in Kör Baykuş'ta yapmak istedikleridir, afyon bağımlısı bir gencin çıkmazları ve en sonunda kötülüğe teslim olmasıdır anlatılan, eserde, zamansızlık ve mekânsızlık içinde bu genç, sürekli başka kılıklara girip başka anlatıcılar olarak görünür.

Anlatıcı

Anlatıcı, genel kabul görmüş haliyle, hem bir bütün olarak halihazırdaki anlatı söyleminin hem de bu söylemin konusu olan varlıklara, eylemlere ve olaylara yapılan göndermelerin kaynaklandığı, çıktığı metin-içine ait bir konuşma makamıdır (Dervişcemaloğlu, 2016). Çağ-

daş anlatıbilim, anlatıcıyı bir anlatının ortaya çıkmasını sağlayan üç temel rolden biri olarak görür. Bu görüşe göre bir anlatı; yapma, görme ve söyleme işlevlerinden oluşur. Yani, karakterler bir şeyler yaparlar, bu yapılanlar belirli bir perspektiften görülür ve görülen şey anlatıcı vasıtasıyla aktarılır (Dervişcemaloğlu, 2016). Anlatı; neden-sonuç ilişkisine dayanan bir olaylar dizisi temsili, bu temsilin nesnesinin zamansal ve nedensel bir düzen sergilemesi ve gerçekliğe bir anlam yüklemek adına kullanılan bir araçtır. Prince'in hem kurmaca hem de gerçek anlatıları içeren ve günümüzde geniş ölçüde kabul görmüş tanımına göre anlatı, "bir ya da birden fazla anlatıcı tarafından, bir ya da birden fazla anlatılana (narratee) aktarılan bir ya da daha fazla gerçek ya da kurmaca olayın temsili"dir (Dervişcemaloğlu, 2016). Dolayısıyla her anlatının bir anlatanı, yani anlatıcısı vardır. Metin içindeki anlatıcıyı metnin yazarından ayırmak gerekir. Yazarla metin arasında belirli bir mesafe vardır, bu durum Chatman teorisinde şu şekilde anlatılmıştır (Dervişcemaloğlu, 2016):



Tabloda belirtilenler, kurmaca anlatı metnine ait parçalardır. Buna göre gerçek yazar ve gerçek okuyucu anlatının dışındadırlar. İma edilen yazar, okuyucunun metni okurken hayal ettiği yazardır ve bu hayal, gerçek yazara karşılık gelmeyebilir. İma edilen okuyucu ise, yazarın hayal ettiği, metni okuyacağını varsaydığı "okuyucu tipi"dir ki bu da gerçek okuyucuya oldukça zıt olabilir. Yazar, metinde kendi sesi olarak bir kahraman belirleyip onun ağzından konuşabilir yahut –metin içinde- kahraman/anlatıcıya ait özel bir dünya yaratabilir. Bu noktada –kurgusal bir metin söz konusu olduğu için- yazarın sesini incelemek gereği doğar. Yazar, okuyucusu ile metnin anlatıcısı vasıtasıyla konuşmaktadır. Bu bakımdan anlatıcının çözümlenmesi, bir metni anlamak adına atılacak en önemli adımlarından biridir. Örneğin Hidâyet'in Kör Baykuş romanındaki anlatıcı(lar)la hikâyelerinden oluşan Aylak Köpek eserindeki anlatıcı(lar), farklılıklar göstermektedir. Bu durumda bu yazara ait bütün metinlerin anlatıcısı –zihinde çizilen yazar imajı- aynıdır, demek mümkün değildir. Dostoyevski, Suç ve Cezada Raskolnikov ile bir katil portresi çizer ve okuyucu, Raskolnikov'a Dostoyevski olarak değil, kendi başına bir varlık olarak bakar. Raskolnikov'un katilliğiyle Dostoyevski'nin içten içe hep babasının ölmesini istemesi ve o öldüğünde suçluluk duyması bağdaştırılması mümkün olan durumlar olsa dahi –yani metin ne denli biyografik okumaya açık olursa olsun- burada bir "anlatıcı" ve bir "yazar" vardır ve ikisi birbirinden ayrılır. Bu örnekleri daha binlerce eserde de görmek mümkündür çünkü kurmaca metinler, mutlaka bir "yaratı" içerirler ve gerçeğe tamı tamına bağlı kalmaları mümkün değildir. Anlatıcı ise kurmaca dünyanın –kurmaca- konuşanıdır. Barthes, anlatıcıyı şu şekilde tanımlamaktadır:

> "Oysa en azından bizim bakış açımıza göre, anlatıcı ve anlatı kişileri temelde 'kâğıttan varlıklar'dır; bir anlatının somut olarak var olan yazarı, bu anlatının anlatıcısıyla hiçbir bakımdan karşılaştırılmaz." (Topçu, 2015).

Genette, anlatı metninde taklide yer olmadığını söyler, ona göre bütün anlatılar "diegesis"tir, yani "anlatma"dır, anlatıcı da kurgusal bir öyküyü "temsil etmez", onu "nakleder" ve anlatıcı hiçbir durumda tamamen yok olmaz (Dervişcemaloğlu, 2016). Anlatıda bir olayın nakledildiği ve bu nakil işlemini mutlaka birinin yapması gerektiği düşünülürse anlatıcının varlığı yadsınamaz hâle gelir ve klasik sonrası anlatıbilimde yeni teoriler ortaya atılmışsa da hâkimiyetini sürdüren görüş her anlatıda bir anlatıcının var olduğu görüşüdür. Kökeni Platon ve Aristo'ya kadar uzanan "diegesis" ve "mimesis" ayrımlarının ilkinde, anlatıcı öyküsünü doğrudan anlatır, yani kendini doğrudan gösterir ve okuyucuyu anlatanın kendisi olduğuna inandırır. İkinci tarzda ise anlatıcı öyküyü doğrudan anlatmaz, kendini doğrudan göstermez ve konuşanın kendisi olmadığı izlenimini verir, bu tarz daha çok tiyatro, film gibi olayların doğrudan gösterilmesine dayanan dramatik anlatılarda kullanılır (Sözen, 2008). Bu durum, anlatıbilim çözümlemelerinde "anlatıcının görünürlüğü" ile ilgilidir. Anlatımın mimetik türü, anlatıcının anlattığı olayları ve karakterleri dolaylı olarak 'göstermesine/taklit etmesine' dayanırken, anlatımın diegetik türü, anlatıcının kendisini 'belirtici' bir sunum içinde olayları anlatmasına dayanır (Sözen, 2008).

Anlatının aktarımında iki taraf vardır: üretim ve alımlama. Üretim, yazar ve anlatıcıya odaklıdır; alımlama ise okuyucuyu "esas katılımcı", dinleyiciyi ya da ima edilen okuyucuyu da "ikincil katılımcı" olarak görür (Dervişcemaloğlu, 2016). Okuyucunun gerçek olması, yani metnin ulaştığı gerçek alıcı olması onu alımlamada birincil kılar. Yazarın hayalindeki okuyucu ise ikincildir. Dinleyici, öykudeki olaylara dâhil olmuş ya da olaylarla hiç ilgisi olmayan, anlatıcının doğrudan hitap ettiği şahıstır, nadiren, anlatıcının kendi kendine hitap ettiği de görülür (Dervişcemaloğlu, 2016). İç monolog tekniği, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Anlatıcı, anlatı metninin anahtarı niteliğindedir. Anlatıyı oluşturan unsurlar (narrative agents) içinde yer alan 'anlatıcı', kuşkusuz ki önem ve işlev bakımından öncelikli konuma ve ağırlığa sahiptir, anlatılar mutlak olarak onun etrafında kurulur, algılanır ve o olmadan öykülemede yer alan oluşumları ve gelişmeleri anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında yer alan figürleri tanıtmak mümkün olmaz; bir başka görevi de, konu ile izleyici arasındaki bağlantıyı kurarken, yapıtın biçemini geliştiren bir unsur olarak işlev görmesidir (Sözen, 2008).

"Anlatıcı güvenilir midir?" sorusunu ortaya atan ilk kişi Booth'tur. Wayne C. Booth, 1961'de yayımlanan ve Kurmacanın Retoriği adıyla 2012'de Türkçeye çevrilen eseriyle, Wellek ve Warren'dan sonra, bu dönemin önde gelen araştırmacılarındandır ve bu eserde anlatının geçerliliğine, doğruluğuna odaklanarak anlatıcının güvenilirliğini sorgulamıştır (Topçu, 2015). Eğer bir anlatıcı yanlış ya da eksik aktarım, değerlendirme, yorumlama vb.

yapıyorsa bu anlatıcı "güvenilmez"dir; tersi söz konusuysa güvenilirdir (Dervişcemaloğlu, 2016). Anlatıcının güvenilmezliği, okuyucuyu kişiselleştirilmiş bir anlatıcının varlığına ve bu anlatıcının metindeki eksikliklerden, tutarsızlıklardan vb. sorumlu olduğu düşüncesine iter. Edebî anlatılarda, anlatıcının güvenilmezliği, yazar tarafından kasıtlı olarak işlenir. Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar adlı eseri buna örnek olarak verilebilir. Booth bu konuda şöyle der:

> "Bir anlatıcı, eserin –aslında "ima edilen yazar"ın- normlarına uygun konuşuyor ya da davranıyorsa "güvenilir"dir; aksi halde ise "güvenilmez"dir. Eğer okuyucu, güvenilmezlik izleniminin ima edilen yazar tarafından "ironi" amaçlı yaratıldığını keşfederse anlatıcı ile ima edilen yazar arasında bir mesafe olduğunu hisseder ve bu durumda, ima edilen yazarla okuyucu arasında, tıpkı anlatıcının arkasından iş çevirir gibi, gizli bir ortaklık hâsıl olur." (Dervişcemaloğlu, 2016).

Günümüze doğru gelindikçe eserde "güvenilmez anlatıcı"lar daha çok kullanılmaya başlanmıştır, özellikle postmodern anlatılarda bu duruma oldukça sık rastlanır.

Anlatıcı tipolojileri, Rimmon-Kenan tarafından şu şekilde sınıflandırılmıştır (Dervişcemaloğlu, 2016): 1. Anlatı Düzeylerine Göre Anlatıcı Tipleri. Anlattığı öykünün üzerinde yer alan anlatıcı, ekstradiegetik, yani öykü-dışı anlatıcıdır. Anlatıcı, ekstradiegetik anlatıcının anlattığı birinci anlatıda yer alan diegetik bir karakterse "ikinci-derece", yani "intradiegetik" (öykü-içi) bir anlatıcıdır. Duruma göre üçüncü-derece (hipodiegetik), dördüncü-derece (hipo-hipodiegetik) vb. gibi anlatıcılar da söz konusu olabilir. 2. Öyküye Dâhil Olma Derecesine Göre Anlatıcı Tipleri. Ekstradiegetik ve intradiegetik anlatıcılar, anlattıkları öyküde yer alıp almamalarına göre bir isim alırlar. Anlattığı öyküde yer almayan anlatıcı, "heterodiegetik" bir anlatıcıyken anlattığı öyküde yer alan anlatıcı "homodiegetik" bir anlatıcıdır. "Homodiegetik" anlatıcı anlattığı öykünün ana kahramanıysa bu anlatıcı, "otodiegetik" anlatıcı olarak tanımlanır. 3. Algılanabilirlik Derecesine Göre Anlatıcı Tipleri. Anlatıcı, bu sınıflandırmada "açık" ya da "kapalı" olarak ifade edilir. Büyük bir kısmı diyaloglardan oluşan anlatıda anlatıcı oldukça "kapalı"dır. Burada diegesis ve mimesis kavramlarına dönmekte fayda vardır. Diegetik anlatıda bir sunum söz konusuyken mimetik anlatıda anlatıcı arka planda ve adeta görünmezdir. Çoğunluğu diyaloglardan oluşan bir anlatıda anlatıcı sadece "yansıtma" görevini üstlendiği için "kapalı" anlatıcıdır. Chatman'a göre, bütün kapalılığına rağmen anlatıcı, örneğin hâkim bakış açısında, kahramanın "düşündüğü" şeyleri söylemesi, zamanın özetlenerek verilmesi, mekân tasvirleri, karakterlerin tanıtılması ve tanımlanması bakımından görünürdür. Ayrıca günümüze doğru gelindikçe –modern anlatılarda- anlatıcının sesi gittikçe azalmaya başlamıştır çünkü karakterler bu anlatılarda daha önemli bir konumdadırlar. Yirminci yüzyıldaki romanlarda anlatıcının metne müdahalesinin azalması okurun alanını genişletmiştir. Yazar artık onu boşlukları doldurma konusunda daha fazla teşvik etmektedir (Topçu, 2015). Modern dönemde sesi azalan anlatıcı artık anlatının en önemli unsuru olmaktan çıkmıştır. Hayrunisa Topçu, anlatıcının tarihsel süreci ile ilgili şunları söyler:

> "Üstkurmacayla birlikte anlatıcı metne geri dönmüştür denilebilir. Fakat onun metindeki varlığını romantik veya realist dönemdeki gibi üstün konumuyla, anlatının diğer unsurlarına hâkim tavrıyla veya ahlakçı kimliğiyle örtüştürmek hata olacaktır." (Topçu, 2015).

Rimmon-Kenan'ın anlatıcı tipolojisinde son madde Güvenilirlik Derecesine Göre Anlatıcı Tipleridir. Yukarıda açıklandığı üzere bu başlık altında iki anlatıcı vardır: "güvenilir anlatıcı" ve "güvenilmez anlatıcı".

Rimmon-Kenan dışında birçok araştırmacı da anlatıcılara dair tipolojiler ortaya koymuştur. Schmid ise araştırmacıların çoğunun anlatıcı tipleriyle perspektif tiplerini birbirine karıştırdığını düşündüğünden basit bir anlatıcı tipolojisi önermiştir (Dervişcemaloğlu, 2016):

Ölçütler	**Anlatıcı Tipleri**
Sunuş kipi	Açık – kapalı
Diegetik durum	Diegetil- diegetik olmayan
Hiyerarşi	Birincil – ikincil – üçüncül
Belirginlik derecesi	Fazlasıyla belirgin – çok az belirgin
Şahsîlik	Şahsî – gayrişahsî
Göstergelerin homojenliği	Yoğun – dağınık
Değerlendirmeci konum	Nesnel – öznel
Yetkinlik	Her şeyi bilen – sınırlı bilgiye sahip
Mekânsal konum	Her yerde olabilen – belirli bir yerde sabit olan
Karakterlerin bilincine nüfuz etme	İfade edilmiş – ifade edilmemiş
Güvenilirlik	Güvenilmez – güvenilir

Schmid'in tablosunda sunuş kipi, -yukarıda bahsedildiği gibi- anlatıcının kendini gösterip göstermeyişiyle, diegetik durum anlatıcının öykü içinde olup olmayışıyla, hiyerarşi ise çerçeve hikâyelerde anlatıcının hangi hikâyenin içerisinde yer aldığıyla ilgilidir.

Anlatıcı, sadece olayları aktarmaktan sorumlu değildir, aynı zamanda bazı işlevleri de barındırır. Genette'e göre anlatıcının işlevleri beş ana başlık altında toplanabilir (Dervişcemaloğlu, 2016): 1. İletişim işlevi. Anlatıcının en temel işlevi olup okuyucuyu etkilemeye yahut onunla iletişimi sürdürmeye dayalıdır. 2. Üst-anlatı işlevi. Metni yorumlamaya ve metnin iç düzenine dikkat çekmeye dayalıdır. Anlatıcı burada üst bir konumda durmaktadır. Bir eseri parodik şekilde bitirmek için bu işlev kullanılabilir. 3. Tanıklık işlevi. Anlatıcının anlattığı öykünün doğruluk derecesi gözler önüne serilir, anlatıcı öykünün doğru olduğunu, güvenilir kaynaklara dayandığını onaylar. 4. Açıklayıcı işlev. Bu işlevde anlatıcı açıklayıcıdır, okuyucuya metni anlaması için gerekli olan bilgileri verir. 5. İdeolojik işlev. Anlatıcı, bu işlevde, dünya, toplum ve insanlarla ilgili yargılarda bulunup şahsî yorumlar yapar. Marie Laure Ryan ise anlatıcıyla ilgili tartışmalara makul bir çözüm bulmak amacıyla en işe yarar ve önemli noktası derecelendirmeye dayalı olması olan bir işlev sıralaması getirmiştir, bu işlevleri Ryan; Genette'ten daha geniş bir şekilde düşünmüş, herhangi bir tür sınırlaması yapmamış, hem yazılı hem de sözlü anlatıları hesaba katmıştır (Dervişcemaloğlu, 2016): 1. Yaratıcılık işlevi. Anlatıcının çeşitli teknikler kullanarak öyküyü şekillendirmesi işlevidir. 2. İletme/Aktarma işlevi. 3. Tanıklık işlevi. Ryan'a göre bu üç işlevi de yerine getiren anlatıcılar, anlatıda açık bir rol oynarlar. Anlatıcıların, bu işlevleri yerine getiriş düzeylerine göre okuyucu tarafından algılanma düzeyleri de değişir.

Anlatıcıların, eski çağlarda tanıklık işleviyle öne çıkıp dinî anlatılarda olduğu gibi kendi varlıklarını pek belli etmedikleri görülürken daha sonraları kişilik kazanmaya başlamışlar ve anlatıcılarda yaratıcılık işlevi devreye girmiş, 19. yüzyılın sonlarından itibaren ise -modern anlatılarda- iç odaklanmanın yaygınlaşmasıyla birlikte anlatıcılar kendi seslerini geri plana iterek karakterleri öne çıkarıp onların seslerini yansıtmışlar, günümüzde ise çeşitlilik arz eden anlatıcılar, son derece eğlenceli ve bazen de -özellikle postmodern anlatılarda- güvenilmez olmuşlardır (Dervişcemaloğlu, 2016).

Kör Baykuş'ta Anlatıcı

Kör Baykuş'un ilk cümlelerinde yazarın kendisi ile metnin anlatıcısı arasında bir mesafe yok gibidir:

> "Yaralar vardır hayatta, ruhu cüzam gibi yavaş yavaş ve yalnızlıkta yiyen, kemiren yaralar. Kimseye anlatılamaz bu dertler, çünkü herkes bunlara nadir ve acayip şeyler gözüyle bakar." (Hidâyet, 1936/2019).

Burada anlatıcı Genette'in sınıflandırmasına göre hem iletişim işlevini hem de ideolojik işlevi kullanır. Daha sonra anlatıcı, bu yaralardan bir tanesini anlatmakla yetineceğini söyleyerek okuyucunun algılayabileceği şekilde devreye girer ve anlatı metninin iç içe hikâyelerle yazılmış olduğunu, yani bu hikâyenin bir çerçeve hikâye olduğunu göstermiş olur. Bu anlatıcı, -daha basit sınıflandırmaya göre-, 1. teklik şahıs anlatıcıdır. Schmid terminolojisine göre bu anlatıcı, hiyerarşi düzeyinde iç hikâyelerin üzerinde yer alan birincil anlatıcıyken Rimmon-Kenan terminolojisinde ekstradiegetik anlatıcının anlattığı birinci anlatıda yer alan diegetik bir karakter olduğu için intra-diegetik anlatıcıdır. Öykünün başındaki bu anlatıcının konumu, iç hikâyelerde yer alıp almayışına göre hipodiegetik (üçüncü-derece), hipo-hipodiegetik (dördüncü-derece) gibi isimler alabilir. Anlatıcının sözleri, güvenilmez anlatıcı izlenimi bırakmaktadır:

> "Çünkü benim için hiç önemi yok, inanmış inanmamış başkaları." (Hidâyet, 1936/2019).

Onun için anlattığı öyküye sadece kendisinin inanma ihtimali söz konusudur. Anlatıcı, kendisini gölgesine tanıtma isteğinden dolayı "yazar", yine burada Sâdık Hidâyet'in sesi duyulmaktadır. Gölge izleği, kitapta sık sık kullanılmıştır. Bu izlek, anlatıcının çözümlenmesi bakımından –kitabın başında- önemli ipuçları vermektedir: Yazar, okura adeta anlatıcının yalnızlığını, bir başınalığını duyurmak ister gibidir. Gölge, ayrıca anlatıcıdan farklı, tek başına bir varlık olarak verilmiştir. Burada da yazarın, kitap boyunca görünen bütün kahramanların anlatıcıdan ibaret olduğu ama hepsinin anlatıcının "gölge"si gibi tek başlarına birer varlık olarak göründükleri –metnin tamamını henüz okumamış bir okur için- sırrına bir atıf yaptığı düşünülebilir.

Anlatıcı, hikâyede ona daha çok bir melek gibi görünen bir kadının varlığıyla aydınlanışını anlatırken o kadının "bu aşağılık dünya ile bir ilişkisi olmadığını", "onun adını yeryüzü nesnelerine bulaştırıp kirletemeyeceğini" söyler. Burada –Genette'e göre- anlatıcının ideolojik işlevi söz konusudur. Anlatıcı, geçimini kalemdânlar yaparak sağladığını anlatırken ve ardından bu kadını görüşünü anlatacakken şöyle söyler:

> "Bana inanılması için bunları bir bir yazmalıyım, bunları duvardaki gölgeme açıklamalıyım." (Hidâyet, 1936/2019).

Görüldüğü gibi burada ilk başta söyledikleriyle çelişen bir anlatıcı vardır ve bu özelliği de onu güvenilmez kılmaktadır. Ayrıca burada anlatıcının öyküyle olan mesafesini göstermesi ve onu inandırıcı kılmaya çalışmasıyla tanıklık işlevi söz konusudur. Anlatıcı; yaptığı resimlerde hep bir servi, dibinde abaya sarılı, Hint fakirlerine benzeyen, başına bir şal sarınmış ve sol elinin işaret parmağını bir hayret ifadesiyle dudaklarına götürmüş bir ihtiyarla karşısında hafifçe eğilen ve ihtiyara bir gündüzsefası uzatan uzun, siyah entarili bir genç kızı resmetmektedir ve buradan da anlatıcıya dair bir çıkarım yapmak mümkündür. Çizdiği resimdeki tabloya odadaki pencereden bakan anlatıcı, okuyucuya bu resmi uzun zamandan beri bildiğini düşündürmektedir ve bu, -okuyucu için- ilk başta büyük bir gizemdir. Çünkü

anlatıcının sonradan göreceği bu görüntüyü yıllardan beri çizmesi ancak bir sırra bağlı olabilir. Bir metnin anlaşılması için en önemli unsurlardan biri olan anlatıcı unsuru, bu gizemin çözülmesinde de büyük bir rol oynamaktadır. Anlatıcı, her şeyi bilmektedir çünkü anlatılanları aslında sadece kendisi yaşamıştır, dolayısıyla bu resmi çizmesindeki hakikat de kitabın ilerleyen sayfalarında ortaya çıkacaktır. Bu anlatıcı, olayları hep kendi bakışıyla anlattığı için Schmid'in anlatıcı tipolojisine göre "öznel" bir anlatıcıdır. Kitapta buna bağlı olarak kronolojik bir zaman akışı yerine "zamansızlık" diyebileceğimiz öznel bir zaman vardır. Anlatıcının şu ifadeleri buna bağlı olarak okunabilir:

> "Şişeyi yere bıraktım, ellerime yüzüme kapadım. Kaç dakika, kaç saat geçti, bilmiyorum." (Hidâyet, 1936/2019).

Anlatıcı, istediği yerde öykünün akışını durdurup tasvirler yapmasıyla da Genette'in işlevlerinde -Mustafa Sözen'in sınıflandırmasına göre- yönlendirmeci işlevi üstlenmiş olur. Öyküde, amcası olduğunu söylediği fakat aslında amcası mı yoksa babası mı olduğunu bilmediği bir adam anlatıcının evine gelir ve kapıyı bir ölü ağzı gibi açık bırakarak gider. "Kapıyı bir ölü ağzı gibi açık bırakmak" vurgusu oldukça dikkat çekicidir ve bu yorumlayış, anlatıcının ideolojik işlevine tekabül eder çünkü "ölü" benzetmesi, anlatıcının şahsıyla ilgili bir benzetmedir. Eve gelen adam sarı abalı, başına bir Hint şalı saran kambur bir ihtiyardır. Buradaki tasvir, odanın penceresinden görülen ve sonra bir daha asla bakılamayan o manzaradaki ihtiyarın tasviridir. Kahramanlar arasındaki bağlantı dış görünüşleri vasıtasıyla kurulur ve bazen de kahramanlar, aynı sözleri tekrar ederler ve aynı çirkin kahkahayı atarlar.

Anlatıcı, kendisindeki sırları, pencerede gördüğü ve bu "çirkin" yeryüzündeki şeylerle bir bağlantısı olamayacağını söylediği bu kadının çözebileceğini düşünür ve kendi varlığının anlamını ona bağlar. Fakat pencerede gördüğü bu kadını artık göremez çünkü duvarda açılan pencerenin yerinde şimdi hiçbir şey yoktur. Pencerenin kapanması, kahraman anlatıcıyı sonsuz bir karanlığa gömülme ve dış dünyayla bağlantıları koparma durumunun içine atar. Kahraman, bu kadını Nevruz'un 13. gününde görmüştür ve bu, önemli bir semboldür. Kitabın ilerleyen kısımlarında anlatıcı, "kahpe" dediği karısını da –evlenmeden önce, çocukken- kıyafetleri dereye düşmüş kuruturken çıplak bir şekilde yine aynı gün, Nevruz'un 13. günü görmüştür ve onun da siyah uzun bir entarisi vardır. Kitapta aynı tasvirlerle çizilen insanlar, hep başka başka ve hangisinin önce, hangisinin sonra olduğunun bilinmediği zamanlarda, farklı hikâyelerin içinde görünürler.

Kahramanın kadını göremeyişi yüzünden yıkılışı, şu şekilde ifade edilmektedir:

> "Onu Nevruz'un 13. günü gördüğüm yeri arıyordum. Orasını bulsaydım, o servinin altına oturabilseydim, hiç şüphesiz huzura kavuşurdum. Ah ne yazık ki çerçöpten, kızgın kumdan, ölü beygir kemiklerinden ve süprüntüleri koklayan bir köpekten başka, yoktu hiçbir şey. …Çöpleri koklayan aç bir köpeğe benziyordum. Etrafta dolaşan,

> süprüntüleri koklayan, uzaktan çöpler artıklar getirdiklerini görünce korkup kaçan, saklanan, sonra geri dönüp yeni döküntüler arasından beğendiklerini seçen bir köpek gibiydim." (Hidâyet, 1936/2019).

Burada dikkat çekici bir nokta vardır: Köpek benzetmesi, Sâdık Hidâyet'in "Aylak Köpek" hikâyesini anımsatır ve burada bir metinlerarasılıktan, "yazarın sesi"nden söz edilebilir. Anlatıcının şu sözleri de "Aylak Köpek" ile bağdaştırılarak okunabilir:

> "Gideyim, kaybolayım dedim, öleceğini anlayan uyuz bir köpek gibi, öleceğine yakın bir yerlere saklanan kuşlar gibi." (Hidâyet, 1936/2019).

Anlatıcının eşyalardaki kenar çizgilerinin şirretliğini hafifleten ıslak havada bir ferahlık bulması, yağmurun düşüncelerini yıkaması yağmurun arınma sembolü olarak kullanılmasıyla birlikte anlatıcının dünyaya olan bakışını yansıtır ve burada ideolojik işlev söz konusudur. Dünyayı "şirret" kavramıyla tanımlayan anlatıcı ile intihar eden Sâdık Hidâyet arasında pekâlâ büyük bir benzerlik vardır. İkisi de içinde yaşadıkları dünyaya karşı daha çok nefret doludurlar, yalnız ve anlaşılmazdırlar, kendilerine ait "karanlık" bir dünya inşa ederler ve ancak bu dünyaya sığınabilirler. Bu anlamda anlatıcıdaki "oda" kavramı da önem arz etmektedir. Yazar ile anlatıcı arasındaki mesafe, bazı durumlarda oldukça azalır. Afyon ile gerçeği bulan anlatıcının, ölümüne yakın yıllarda ara sıra, Kör Baykuş'u yazdığı yıllarda ise seyrek şekilde afyon içen, ömrünün son yıllarındaki afyon düşkünlüğü, kapıldığı ümitsizlikten ve hayatını yavaş yavaş ölüme teslim etmek niyetinden ileri gelen Sâdık Hidâyet ile ortak bir noktasının bulunması, bu durumu kanıtlar niteliktedir (Hidâyet 1936/2019).

Kahraman anlatıcı, kadını evinin önünde onu beklerken görür ve odasına gidip yatağında uzanan kadınla dünyanın çirkinliklerini duyamayacak kadar güzel olduğu ve konuşursa sesinden nefret edebileceği düşüncesiyle konuşmaz. Kadın, bu sahnede "sol elinin işaret parmağının tırnağını emer" görünmektedir. Bu kez de sarı abalı adam ile anlatıcının yatağında ölmek üzere olan kadın özdeşleştirilmiştir. Anlatıcı, adamotu benzetmesi yaparak kendi vücudu ile kadının vücudunun yan yana oluşunu tasvir ederken kadının dudaklarını öperek ona kendi sıcaklığını vermek ister çünkü ölü, buz gibidir. Psikolojide nekrofili olarak yorumlanabilecek bu sahnede, kadının gölgesinin, yani ruhunun bedeninden çıkması, anlatıcının da gölgesini beraberinde götürür ve sonrasında bu ruh, tabiata karışıp bütün sırları çözebilecek hale gelir. Bu ölüm sahnesi, kadın ve erkeğin aynı kişi olduklarına dair bir işarettir. Anlatıcı, bu sahnenin devamında kadının gözlerini kâğıda geçirerek kendi iradesi altına almak ister ve kendini ona bağlı olmaktan kurtarır. Bu bir hâkimiyet savaşıdır ve aslında "kahpe" karısı karşısında anlatıcının eziklik duymasıyla ilgilidir. Anlatıcı, siyah uzun entarili kadının ölüsünü kimsenin görmesini istemez ve onun cansız bedenini –sığsın diye- parça parça doğrayarak bir bavula doldurur. Bu konuyla ilgili Bozorg Alevî'nin değerlendirmesi dikkat çekicidir:

> "Karakterinin, bazı okuyuculara belki önemsiz görünecek birkaç özelliğini yazıyorsam bu sırf, eserinin daha iyi anlaşılmasına bu notların da bir katkısı bulunabileceği kanısında olduğumdandır. Romanında bir kadını koyun gibi boğazlatan bir yazarın, kendi özel hayatında çok hayırsever bir insan olduğunu ve değil bir insandan, bir hayvandan bile kan akıtılmasına bakamadığını bilmek, önemli değil midir?" (Hidâyet, 1936/2019).

Bozorg Alevî'nin sözleri, Kör Baykuş'ta yazar ile anlatıcı arasındaki mesafenin bazen çok yakın olduğu gibi, bazen de çok uzak olduğunu kanıtlar. Elinde bavulla anlatıcıyı gören ve yine aynı şekilde servi dibinde oturur halde, geniş bir şalla örtülü yüzü görünmeyen, sinir bir kahkaha atan kambur biri olarak tasvir edilen ihtiyar, anlatıcının düşüncelerini okur. Bu kısımda ise anlatıcı ile kadını gömmesi için onu arabasıyla uzağa götüren ihtiyar özdeşleştirilir. İhtiyarın anlatıcının düşüncelerini okuyup ona hamal arıyorsa kendisinin olduğunu söylemesi, yani, kadının öldüğünü ve anlatıcının onu gömmek istediğini bilmesi, ihtiyarın da aslında anlatıcının kendisi olduğunun işaretidir. Öykünün akışında ihtiyarın bu davranışı karşısında hiçbir şey söylemeyip sadece dediğini yapan anlatıcı, bu olayı açıklamamıştır. Dolayısıyla henüz anlatıcının o ihtiyar olduğunu bilmeyen okuyucuya eksik bilgi verilmiş olur, bu da anlatıcının güvenilmez olduğunu göstermektedir. Anlatıcı, birçok kez yaptığı gibi ihtiyar ile kadını gömmeye giderlerken de öyküyü tasvirleri ile duraklatmaktadır. Burada anlatıcı, ideolojik işleviyle yer almaktadır. Kadını gömdüğü yerde ıssız, terk edilmiş bir dere yatağı görür ve bu tasvir, siyah uzun entarili kadını ölmeden önce ilk gördüğü yerin tasviridir. Kadının ölümüyle birlikte bu dere yatağı da kendi varlığı gibi, terk edilmiş bir hâl almıştır. Anlatıcı, kadın için şu sözleri söyler:

> "Cesedini, gövdesinin ağırlığını ben sanki her zaman göğsümde hissetmiş gibiydim." (Hidâyet, 1936/2019).

Bu sözler, anlatıcı ile siyah uzun entarili kadının da birbirlerinin aynı olduklarına dair bir işaret olarak okuyucuya sunulmuştur. Mezarını kazıp geri dönmeye çalışan anlatıcının karşısına defalarca ve her seferinde ilk kez birbirlerini görüyorlarmış gibi çıkan ihtiyarın verdiği testi, bir bakıma anlatıcının bütün bir geçmişini –geleceği de olabilir- temsil etmektedir çünkü bu testide anlatıcının kalemdânlara çizdiği ve pencerede gördüğü resim vardır. Bu ihtiyar, anlatıcının dışında bir varlık olarak görünse de aslında onun ta kendisidir. Anlatıcı; testinin gece yaptığı portreyle (kadının gözleri) tamamen aynı olduğunu, ikisinin de aynı elden, aynı kalemdân ressamının elinden çıktığını, o testinin ressamın ruhu olduğunu ve sanki kendisi çizerken tenine girip elinden tutarak ona da çizdirdiğini söyleyerek testinin ressamıyla da aynı kişi olduklarını izah etmiş olur.

Yukarıda bahsedildiği üzere, "oda" kavramı anlatıcının çözümlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır çünkü anlatıcı, odasını bir mezar olarak algılar. Metinde geçen bütün odalar, anlatıcının "mezar"ıdır. Anlatıcı, kendisini bir ölü olarak duyumsar, kadını gömdükten sonra şu sözleri söyler:

> "İşimi bitirince üstüme başıma baktım. Yırtılmış, toprağa belenmişti elbisem. Üstüme başıma siyah kan pıhtıları yapışmıştı. Etrafımda iki mayısböceği uçuyor, tenimde minik kurtlar kaynaşıyordu." (Hidâyet, 1936/2019).

Anlatıcının kendini uzun siyah entarili kadınla bağdaştırması, şu ifadelerle de açık edilmektedir:

> "Sanki bende eskiden beri, hep vardı bu koku, sanki ben ömrüm boyunca bir kara tabutta uyuyordum hep." (Hidâyet, 1936/2019).

Ölüm konusunda yazar ile anlatıcı arasındaki mesafe bazen yakınlaşır:

> "Unutmam mümkün olsaydı, unutmak sürekli olsaydı, gözlerim kapansaydı da azar azar uykunun ötesine, mutlak hiçliğe gömülebilseydim." (Hidâyet, 1936/2019).

Bu ifade, Sâdık Hidâyet'in dinî inancına dair izler taşımaktadır. Anlatıcı gibi Hidâyet de mutlak hiçliğe inanır.

Kahraman anlatıcının birliğini kanıtlayan bir başka kısım da, anlatıcının onu dün görenin cılız, sağlıksız bir genç adam gördüğünü, bugün görenin ise saçları ağarmış, gözleri kızarmış, yarık dudaklı, kambur bir ihtiyar göreceğini söylemesidir. Kitapta defalarca tekrar edilen ayna metaforu da buna ilişkindir: Anlatıcının münzevi hayatında bu ayna, kendisiyle hiçbir ilişkisi olmayan "ayaktakımı"nın dünyasından daha önemlidir. Dünyayı şirret, karanlık, insanları ise ayaktakımı olarak gören anlatıcı, şu sözleriyle hem yazarın sesini yansıtır hem de kitabın özünü verir:

> "Canlılar dünyasıyla aramdaki bağlar koptu kopalı, önümde biriken şeyler geçmişin anıları herhalde. Geçmiş, gelecek, saat, gün, ay ve yıl hepsi aynı şey. Değişik dönemler, çocukluk, gençlik, ihtiyarlık, benim için boş sözlerden başka bir şey değil bunlar. Bunlar sıradan insanlar için, ayaktakımı için, evet işte aradığım kelime, ayaktakımı için, ki onların hayatları senenin mevsimleri gibi belirli mevsimlere, dönemlere bölünmüştür ve onlar, hayatın ılımlı kesimlerinde güvence altındadırlar. Hayat bana tek ve değişmez bir mevsim oldu hep. Bu hayat bir soğuk bölgede ve sonsuz bir karanlıkta geçti âdeta, öyle ki bağrımda hep aynı alev vardı ve o beni bir mum gibi eritti." (Hidâyet, 1936/2019).

Sâdık Hidâyet ile anlatıcının birbirine yaklaştığı ve anlatıcının ideolojik işlevde bulunduğu noktalardan biri, anlatıcının evinin penceresinin karşısındaki kasabı anlatırken beygirlerin güdük kavruk ayaklarından ve tırnaklarından vahşice kesilmiş ve kızgın yağa batırılmış olarak bahsetmesidir. Hidâyet, vejetaryendir ve bununla ilgili iki küçük kitap yazmıştır. Bozorg Alevî de bu konu hakkında şunları söyler:

> "Çocukluğunda bir kere bayramda kurban kesilmesini görmüştü, o günden sonra artık hiç et yiyemedi, ölümüne kadar et koymadı ağzına." (Hidâyet, 1936/2019).

Ayrıca kasabın boğazları kesik kanlı elleri elleyip okşaması, siyah entarili kadının ölümündeki sevgiye benzer bir sevgidir. Anlatıcı, kasap ile kendisi arasında da bir özdeşleştirme kurmuştur. Kasabın kemik saplı bir bıçak alıp koyunları parça parça kesmesi ve dudaklarında bir gülümsemeyle müşteriye satmasında da bir şehvet vardır ve bu, anlatıcının kadının cesedini doğrayıp bavula atmasına benzer. Pencerenin karşısında ileride oturan ve karısıyla birlikte olan hurdacı da anlatıcıyla özdeşleştirilebilir, bu ihtiyarın boynunda kirli bir şal ve sırtında deve tüyü bir aba vardır. Üstelik anlatıcının sütannesinin söylediğine göre, bu adam gençliğinde çömlekçidir ve bütün yaptıklarından elinde "bir testi" kalmıştır.

Kör Baykuş, -yukarıda belirtildiği gibi- iç içe geçmiş hikâyelerden oluşur ve bu iç hikâyelerden biri, anlatıcının annesi ile babasının evlenme hikâyesidir. Annenin tıpkı siyah entarili kadın gibi sonsuz geceye benzeyen siyah gür saçları vardır. Anlatıcının annesi ile siyah entarili kadın –siyah entarili kadını tek bir kahraman gibi düşünmek doğru değildir, bu kadın hem yatakta ölen kadın hem de anlatıcının "kahpe" dediği karısıdır- arasında fiziksel olarak bir benzeşme vardır. İç hikâyede, raks eden bu kadın için iki adam, bir kobra yılanı ile birlikte zindana kapatılmış ve zindandan sağ çıkanın kadının kocası olacağı söylenmiştir. Ardından zindandan feryat yerine bir inilti duyulmuş ve korkunç kahkahalar tarafından bu inilti kesilmiştir. Bu kahkaha, bu hikâyedeki kahramanların da üst hikâyedeki kahramanlarla özdeşleştirilebileceğini ortaya koyar. Kurtulanın anlatıcının babası mı amcası mı olduğunun bilinmeyişi de anlatıcının evine gelen kişinin babası mı yoksa amcası mı olduğunun bilinmeyişiyle alakalıdır. Üçüncü düzeyde ikinci anlatı denilebilecek bir anlatı da anlatıcının amcasına ikram etmek için uzandığı şarabın annesinden kalmış olması ve annesinin bu şaraba kobra yılanının zehrinden katmış olmasıdır. Amcasının yahut babasının, anlatıcı şişeye uzanırken penceredeki görüntüyü görüp üzerinden kaç zaman geçtiğini bilmediği için gitmesi ve şaraptan tatmamış olması da yine bu iç hikâyeyle alakalıdır. Anlatıcının kaderi, bu şekilde belirlenmiştir.

Anlatıcı, tam iki ay dört gün, sırf halasına çok benziyor diye evlendiği karısından uzakta yatıp ona dokunmaya cesaret edememiştir. Bu süre, pencerede gördüğü siyah entarili kadını arayış süresiyle aynıdır. Anlatıcı, ayrıca, iki yıl, dört aydır odasının hayatının ve düşüncelerinin mezarı olduğunu söyler. Görüldüğü gibi kahramanlar sürekli olarak birbirine ve anlatıcıya dönüşmektedirler. Anlatıcının karısı için söylediği sözlerde bir ölüm düşüncesi vardır:

> "Hem ben nasıl bu aşağılık adamlar gibi olabilirdim? Şimdi şimdi anlıyorum: O, bu herifleri yüzsüz, ahmak ve kokuşmuş oldukları için seviyordu. Onun aşkı pislik ve ölümle aynı şeydi aslında." (Hidâyet, 1936/2019).

Aşkını ölümle ve pislikle bağdaştırdığı kadın, yani karısı, yatağında ölen ve tenini kurtçukların yediği siyah entarili kadındır. Anlatıcı, şu sözlerle kendini bir ölü olarak duyumsadığını belirtmektedir:

"Uyandım ki, yanaklarım kızarmıştı, kasap dükkânında asılı etler gibi." (Hidâyet, 1936/2019).

Daha önce bu etler ile siyah entarili kadının bağdaştırıldığı dikkate alınırsa anlatıcının da bu bağdaştırma üzerinden bir kez daha siyah entarili kadınla bağdaştırıldığını söylemek mümkündür. Anlatıcının ruh halini çözümlemek ve onu tanımlamak açısından en iyi ifadeler şunlardır:

> "Garip bir dağılma ve bölünmeden geçiyordum sürekli. …Bazen içimde kendime karşı bir acıma duygusu beliriyor, ama aklım ayıplıyordu beni. Birisiyle konuşsam, bir şey yapsam, türlü konularda söze karışsam gönlüm başka yerde oluyordu, aklım başka yerde ve ayıplıyordum kendimi. Dağılan, çözülen bir kitleydim ben. Sanki ben hep böyleydim, böyle de kalacağım: acayip, biçimsiz bir karışım…" (Hidâyet, 1936/2019).

Anlatıcı, burada adeta kitaptaki diğer kahramanlarla olan dağınık birlikteliğini, aslında onlarla tek vücut oluşunu anlatır gibidir.

> Anlatıcının "ayaktakımı" için ağza asılı bir avuç bağırsaktan oluşan, cinsel organlarında biten insanlar tanımını yapması, *ideolojik* işlevin bir parçasıdır. Bu ifadeler aracılığıyla anlatıcının Schmid tipolojisine göre "öznel" olduğu çıkarımını yapmak pekâlâ mümkündür.

Anlatıcı, siyah entarili kadınla yeni bir karşılaşma yaşar. Yukarıda da belirtildiği gibi, bu kız anlatıcının karısıdır ve onu Nevruz'un 13. günü görmüştür. Anlatıcı, penceredeki tabloyu gördükten sonra kullandığı ifadelerle aynı ifadeyi kullanmaktadır, vaktin ne kadar geçtiğini bilmez. Bu zamansızlık, anlatıcının sürekli aynı şeyi yaşadığı izlenimini verir. Ayrıca karısının küçük kardeşiyle bir elmanın yarısı neyse diğer yarısı da o, denecek kadar benzemesi, iç hikâyedeki yılan hikâyesini hatırlatmaktadır: Babası ve amcası da birbirlerine bir elmanın yarısı neyse diğer yarısı o, denecek kadar benzemektedirler. Burada anlatıcının karısı ve küçük kız kardeşi ile babası ve amcası arasında bir bağdaşlık kurulmuştur. Ayrıca küçük kardeş, sol elinin işaret parmağını tıpkı abalı kambur ihtiyar gibi ağzına sokmuştur ve bu da, bu kahramanların birbirlerinin yerlerine geçtiğini kanıtlar niteliktedir. Yine bu duruma uygun olacak şekilde, anlatıcının karısının kardeşini öpmesi, şu ifadelerle anlatılmıştır:

> "Bu aralık dudaklar, uzun bir öpüşten sanki yeni ayrılmışlardı. Karımınkine benzeyen bu yarı açık ağzı öptüm. Bir salatalık gibi buruk ve serinletici bir lezzetteydi bu dudaklar." (Hidâyet, 1936/2019).

Bu sahne, anlatıcının yatağına gelip orada ölen siyah entarili kadını öpmesi sahnesiyle aynı şekilde ve aynı ifadelerle tasvir edilmiştir. Yani küçük kardeş, siyah entarili kadındır. Bu çocuğun babası ile abalı ihtiyar arasında da bir bağdaşlık kurulmuştur, ihtiyar sinir bir kahkaha atmaktadır. Anlatıcı, bu kısımda aynı ifadeleri kullanarak çocuğun babası olan ihtiyarla daha önce mezar kazmaya gittikleri ihtiyar, evinin karşısındaki hurdacı ihtiyar, pencerede gördüğü abalı ihtiyar arasında bağdaşlık kurup hepsinin aynı kişi olduğunu göstermektedir.

Anlatıcı ile yazar arasındaki mesafe, anlatıcının şu sözleri ile oldukça azalır:

> "O iplikler ki benim karanlık, gamlı, korkunç ve keyif dolu kaderimi dokuyorlardı. Orada hayat ölümle iç içe giriyor, çarpık görüntüler beliriyordu. Eski, gizli istekler, önlenmiş boğulmuş istekler yeniden canlanıyor, intikam diye bağırıyorlardı. Orada, o anda görünümler dünyasından koptum; edebiyat ırmağına bırakıyordum kendimi, birkaç kez mırıldandım: 'Ölüm, ölüm, neredesin?" (Hidâyet, 1936/2019).

Sâdık Hidâyet, anlatıcı gibi kendini ölüme daha yakın duymuş, onu aramış –iki kez intihara kalmışmış- ve intihar teşebbüslerinin ikincisinde ölmeyi başarmıştır. Birçok yerde geçen gölge izleği de anlatıcının aydınlatılmasında önem taşır: Anlatıcı, gölgesini başsız görür ve metne iliştirilmiş bir anlatıyla gölgesini duvarda başsız gören insanın hemen o yıl öleceğini söyleyerek kendi ölümüne vurgu yapar. Anlatıcı, aslında ölüdür çünkü siyah entarili kadın ölmüştür ve bu kadın, aslında anlatıcıdır. Anlatıcının odasını bir mezar gibi duyumsaması da bu siyah entarili kadının ölümü sebebiyledir. Onun için hayat hep yeniden başlar:

> "Hayır, hayat, yorucu ve hep aynı, yeniden başlıyordu." (Hidâyet, 1936/2019).

Bu sözler, anlatı olaylarının, metin içerisinde anlatıcı tarafından özetlenmesine örnektir ve burada anlatıcı üst-anlatı işlevini görmüş olmaktadır çünkü metnin iç düzenine dikkat çeker. Anlatıcı, aslında her bir sözüyle metin içindeki düzenin okuyucu tarafından çözülmesi için ipuçları vermektedir. Örneğin anlatıcı; dadısı ve karısı ile birlikte otururlarken tam karşısındaki kapıyı örten perdede başında bir sarıkla bir servinin dibinde oturan, elinde bir saz tutan ve bir Hint fakirine benzeyen, kambur bir ihtiyar görür. Kitap boyunca -küçük ayrıntılarla- değişen fakat özde aynı kalan bu tasvir, anlatının anahtarı niteliğindedir.

Anlatıcının tanıklık işlevine şu cümle örnek olarak gösterilebilir:

> "Bütün bunlar benim dadımdan niçin daha az utandığımı ve neden yalnız onun benimle ilgilendiğini açıklar." (Hidâyet, 1936/2019).

Anlatıcı, burada verdiği bilgiyi temellendirmeye çalışmakta ve öykünün doğruluk derecesini gözler önüne sermektedir. Anlatıcının güvenilirliği konusunda ise şunları söylemek mümkündür: Kör Baykuş'ta genel olarak "güvenilmez" anlatıcı yer alıyor gibi görünse de şu ifadeler, anlatıcının "güvenilir olabileceğini" göstermektedir:

> "Çünkü içten içe gerçekten inanıyordum; karımdaki duygu ve düşünce, dadımdakinden çok fazladır ve bendeki bu utanma ve hayâ duygusunun kökeni de sadece şehvettir." (Hidâyet, 1936/2019).

Buradaki şehvet vurgusu, kahramanlar arası geçişkenliğe sahiptir: Dadı, anlatıcıya şehvet duymaktadır, anlatıcı ölü kadına ve karısı olan "kahpe" kadına, ayrıca karısının kardeşi olan erkek çocuğa da şehvet duymaktadır. Anlatıcının karısı, anlatıcıdan başka neredeyse herkese şehvet duymaktadır, ihtiyar hurdacı, bunlardan bir tanesidir. Bütün kahramanların aynı kişi olduğu düşünülürse, bu şehvet duygusunun kökeni ve geçişkenliği daha iyi anlaşılır.

Anlatıcı, sık sık kendini başkalarından büyük görme eğilimi taşır:

> "Ama ne bu kitap, ne de o aşağılık adamların elinden kafasından çıkmış başka kitaplar, yazılar, düşünceler giderdi derdimi. Onların o yalanlarına, o saçmalıklarına ne ihtiyacım vardı? Ben kendim geçmiş nesillerin bir toplamı değil miydim, onların tecrübeleri bana miras kalmamış mıydı? Geçmiş, bende benimle yaşamıyor mu?" (Hidâyet, 1936/2019).

Bu satırlar, anlatıcının kendini büyük görme eğilimini göstermekle birlikte metnin iç düzenine dair büyük ipuçları içermektedir. Önemli olan, geçmişin, anlatıcıda, onunla yaşamasıdır ve burada iç düzene dikkat çekildiği için anlatıcı tarafından üst-anlatı işlevi kullanılmış olur. Anlatıcının ideolojik işlevi de şu satırlarda göze çarpmaktadır:

> "Ama hiçbir vakit ne mescit, ne ezan, ne abdest, ne ağız çalkalamalar, ne de kendisiyle Arapça konuşmamız gerekli tek kudretli, yüce ve mutlak varlık karşısında dürüst ya da hilekâr olmak beni etkilemedi." (Hidâyet, 1936/2019).

Burada, Sâdık Hidâyet ile anlatıcı arasındaki mesafe kalkmış gibidir.

Anlatıcı, yüzü penceresinin karşısındaki kasaba benzeyen korkunç bir karaltı görür, onu daha önce de Nevruz'un 13. günü görmüştür ve bu gölgenin benzeri olduğunu, hayatına pek çok kez karıştığını ve hayatının sınırlı çemberi içinde onun da olduğunu söyler. Bu tasvir, açıkça siyah entarili kadının tasviridir ve anlatıcı, adeta "O benim." demek ister. Ayrıca burada karaltının kasaba ve kendine benzeyişi, anlatıcının kadının ölümündeki katilliğiyle kasap arasında bir ilişki kurduğunu göstermektedir. Burada, alt metinde vejetaryenlik düşüncesinin olduğunu söylemek mümkündür. Sâdık Hidâyet için hayvanları öldüren kasap da katildir. Bu açıdan, yazar ile anlatıcı arasındaki mesafe burada da azalmıştır, demek yanlış olmaz. Anlatıcı, komşu kasap dükkânının önünde bir adam görür, bu adam komşusu ihtiyar hurdacıya benzemektedir ve boynunda bir şal vardır, elinde de bir bıçak tutmaktadır. Anlatıcı, adamın bıçağını elinden almak istediği zaman, adamın başı kopup yere yuvarlanmıştır ve aynı şey, karısının oğlan kardeşine de olur. Burada rüyaların etkisi vardır, sanki bütün anlatı bir rüyadan ibarettir. Rüyalar, anlatıcının daha önce anlattığı olayların tam zıttıdır (öptüğü çocuğun başı kopar) ve gerçek, rüya hâli gibidir. Burada da anlatı karakterleri, birbirlerinin yerine geçerler. Şu ifade, anlatıcının anlatıda belirgin bir rol oynadığını ve bütün rüyaların onun yaşamsal gerçeği olduğunu kanıtlamaktadır:

> "Sanki rüyalarımı ben düzenliyor, yorumlarını önceden biliyordum." (Hidâyet, 1936/2019).

Anlatıcının öznel belirlemelerinde hep bir tezatlık göze çarpmaktadır. Acı, keyif vericidir; hava, korkunç ve keyiflidir. İçinde bulunduğu dünyanın tasvirini hep zıtlıklarla yapan anlatıcı, aslında birbirine zıt durumların –yukarıda olduğu gibi sevgi ve vahşet bağlamında- tamamının onun içinde yer aldığını duyurmak ister gibidir.

> "Ben ölmeyi, beden hücrelerimin çürümesini öyle çok düşündüm ki, korkmaz oldum ölümden; hayır, aksine, yok olmayı gerçekten ister oldum. Yalnız bir şey ürkütüyordu beni: Beden zerrelerimin o aşağılıkların zerrelerine karışabileceği düşüncesi. …Istırap, korku, dehşet ve yaşama arzusu, hepsi bitmişti bende. Bana telkin ettikleri dinî inançlardan kurtulmuş, huzura ermiştim. Tek tesellim, ölümden sonra hiçlik ümidiydi…" (Hidâyet, 1936/2019).

Burada anlatıcının Sâdık Hidâyet'le özdeşleşmesi ve karakterlerin özdeşliği dikkat çekicidir: Anlatıcı, siyah entarili kadının ölüsünün dünya varlıkları tarafından görülmemesini, onlara karışmamasını isterken aynı şeyi kendi vücudu için de istemektedir. Onun varlığı aslında gölgelerden ibarettir, hayatının hamam duvarındaki titrek gölgeler gibi anlamsızca geçip gittiğini hisseder. Gölge metaforu, anlatıcının gölgeleri olarak tezahür eden diğer bütün anlatı kahramanlarını kapsar. Örneğin, ihtiyarın karşısında raks eden uzun, siyah entarili genç kız, anlatıcının annesiyle özdeşleştirilmiştir. Aba, kitaptaki görünür anlatıcının sırtına geçer:

> "…fakat sırtımda aba, mangalımın başında hayallere dalarken nedendir bilmem, ihtiyar hurdacıyı hatırladım. Yaygısı önünde o da böyle bağdaş kuruyor, kamburu çıkmış, böyle benim gibi oturuyordu. …Yeryüzüne ve insana ilişkin bütün ağırlıklar, içimde erimişlerdi sanki." (Hidâyet, 1936/2019).

Anlatıcı, karısıyla evlendikten az bir zaman sonra, evlerinin karşısında ihtiyar bir adam peyda olmuştur, bu adam bir "testi"yi para istemeden anlatıcıya verir ve sinir bozucu bir gülüşle güler. Karısının dudaklarında kirli, sarı, çürük dişlerinin izlerini bırakan bu adam, kadını gömmesi için anlatıcıya yardım eden adamla aynı adamdır. Anlatıcı, iki adam karşısında da aynı davranışları sergiler: Onlara para vermeye çalışır. İlkinde kıran ve Abbasi vermeye çalışan anlatıcı, bu kez dirhem ve peşhiz vermeye çalışmaktadır. Buradaki dirhemlerin sayısının "iki" ve peşhizlerin sayısının "dört" olması, anlatıcının gördüğü siyah entarili kadını tam "iki" ay "dört" gün aramasını ve karısından "iki" ay "dört" gün uzakta yatmasını hatırlatır. Dirhem ve peşhiz, İran'ın Ortaçağ sikkeleridir, bugünkü kıran ve abbasi değerindedirler (Hidâyet, 1936/2019). Para birimleri ve bunların gösterdikleri zaman dilimi, anlatıcının tek bir çağ ve tek bir mekânda var olmadığını, bütün olayların bir zamansızlık içinde zuhur ettiğini, dolayısıyla anlatıcının kendisi dışında varmış gibi görünen diğer karakterlere bürünebileceğini kanıtlar. Karısıyla birlikte olduğunu düşündüğü ihtiyar adamın bir yarı tanrı görünüşü vermesi ve anlatıcının onu bir yaradılış simgesi olarak değerlendirmesi önemlidir. Anlatıcı, böylece, kendisini de tanrılaştırmış olur.

Anlatıcı, karısının, kendisi için öldüğünü bilmesini ister:

> "Fakat bilmek isterdim, kendisi için öldüğümü biliyor muydu? Bilse mutlu rahat ölürdüm, dünyanın en mutlu insanı ben olurdum." (Hidâyet, 1936/2019).

Burada ilk kısımda görünen siyah entarili kadın ile anlatıcının karısı arasında bir ilişki vardır. Bu karakterlerden biri anlatıcı tarafından olumlanmış, diğeri ise olumsuzlanmıştır. Anlatıcının yatağına gelip orada can veren kadın, anlatıcının hayalidir çünkü burada kadın, adam için ölmektedir. Anlatıcıyla karısı, yani olumsuzlanan karakter arasında ise tam tersi bir ilişki söz konusudur: Burada adam, kadın için ölmektedir. Kadınlardan biri anlatıcının olmasını istediği şeyi temsil ederken diğeri olmasını istemediği şeyi temsil eder. Burada bir hâkimiyet savaşı vardır ve anlatıcı, gölgesi olan bu iki kadına da yenik düşmüştür. Anlatıcı, karısı için şu sözleri söyler:

> "Şimdiye kadar farkına varmamıştım, şimdi gözlerimin önünden bir perde kalkmıştı sanki. Bilmiyorum niçin, kasap dükkânındaki koyunlar geldi aklıma; büyük bir parça etten farksızdı ve o eski çekiciliklerinin hepsini yitirmişti." (Hidâyet, 1936/2019).

Anlatıcının gözlerinin perdesinin kalkması, yani gerçeğe erişmesi; yatağında ölmüş olan kadınla karısı arasında hiçbir fark bulunmadığını, ikisinin de aynı kadın olduğunu anlamasındandır. Anlatıcı, kitaptaki iki farklı karakteri "ölüm" teması üzerinden birleştirmiştir. Kadının anlatıcı haricinde kendini herkese vermesi ve bu durum karşısında anlatıcının onun çocukluğunu –çocukken onu dere kıyısında görmüştür- belli belirsiz yaşayarak kendini teselli etmesi, anlatıcının çözümlenmesi bakımından önemlidir: Anlatıcının asıl arzuladığı, çocukluğunda gördüğü o siyah entarili genç kızdır ve onun ruhunu da bedenini de kendisine vermesini ister. Bu yüzden anlatıcının hayalî yönünü canlandıran siyah entarili kadın, anlatıcının yatağında ölerek ruhunu da bedenini de ona vermiştir.

Anlatıcı, metin boyunca belirtildiği gibi, tek bir karakterdir:

> "Kur'an okuyan ihtiyarın, kasabın, karımın maskelerini kendi yüzümde görüyordum. Sanki benim maskemin birer yansımasıydılar. Hepsi içimdeydi ya, hiçbiri benim değildi gerçekte. Benim mayam ve yüz ifadem, esrarlı bir içgüdüden, ataların günaha girmelerinden, sevişmeleri ve ümitsizliklerinden oluşmamış mıydı?" (Hidâyet, 1936/2019).

Anlatıcının sarı abaya sarınıp penceredeki ihtiyara ve hurdacıya dönüşerek karısını öldürmeye gitmesi, bu adamlardaki korkunç kahkahanın anlatıcının katilliğinin sembolü olduğunu gösterir. Anlatıcı, bu yüzden –siyah entarili kadın yatağına gelip kendisi öldüğü halde- polislerin gelip onu almalarını ve suçunu itiraf etmeyi bekler. Karısını öldürmeye giden anlatıcı, onu aksırık yüzünden öldüremez ve gövdesini parça parça edemez. İlk anlatıda siyah entarili kadının gövdesini parça parça etmesi, yapmayı istediği şeyin tezahürüdür. Anlatıcı, bıçağı alıp bitişik odadaki eski bir kutuya koyar, tıpkı ölü kadının gözlerinin resmini koyduğu gibi. Ardından bir kahkaha atar, bu kahkaha küçük hesaplara karşı atılan bir kahkahadır:

> "Şimdi anlıyorum, ben bir yarı-tanrı olmuştum, insanların küçük, âdi bütün ihtiyaçlarının ötesindeydim. İçimde ebediyetin aktığını hissediyordum." (Hidâyet, 1936/2019).

Anlatıcının gölgesi, artık siliklikten çıkmış, çok güçlü bir hâl almıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi, Kör Baykuş'un bütün karakterleri, anlatıcının gölgeleridirler. O, hepsini kapsayan ve en yüce olan gölgedir. Sanki bütün olay, tek bir odada geçmiş gibidir. Bozorg Alevî, anlatıcı hakkında şunları söyler:

> "Güzelliği ve gerçeği arama çabasından mahvolup giden yılgın adam, sonunda bizzat kötülük ifriti olup çıkar." (Hidâyet, 1936/2019).

Polisler, sokaktan geçerler, bunun sebebi anlatıcının karısını öldürmesidir. Polisler onu güdülerler. Anlatıcı, sarı abalı adam kılığında "kahpe" karısı ile birlikte olur:

> "Hayır, hayır, yırtıcı ve aç bir hayvan gibi atıldım üzerine; oysa bütün kalbimle de tiksiniyordum ondan, öyle sanıyordum ki aşk ve kin aynı şeydiler." (Hidâyet, 1936/2019).

"Kahpe" kadın, -tıpkı kobra yılanının annesi için savaşan babası ve amcasına yaptığı gibi- anlatıcının üzerine öldürücü zehrini akıtır. Dolayısıyla kobra yılanı, anlatıcının karısıdır, hurdacıya dönüşen anlatıcı da kendi babası/amcasıdır. Romanın son kısmında anlatıcı, ihtiyar, kambur ve şallı adamla –hurdacı ve deredeki adam- karşılaşır. Bu adam, testiyi, yani anlatıcının hayalini çalar. Anlatıcı ise sonrasında yatağında ölmüş olan kadına dönüşür. Yukarıda belirtildiği gibi, anlatıcının romanın başından beri göğsünde hissettiği ağırlık da, bu kadının aslında anlatıcı olmasının ağırlığıdır.

Sonuç

Ryan'ın işlev sınıflandırmasına göre Kör Baykuş'un anlatıcısı, hem yaratıcılık işlevini hem iletme/aktarma işlevini hem de tanıklık işlevini gerçekleştiren, tam bir anlatıcıdır ve anlatı metninin şekillenmesinde bariz bir rol oynayıp okuyucu tarafından kolaylıkla teşhis edilebilir. Anlatıcının, Genette'in işlev sınıflandırmasındaki beş sınıfa da (iletişim işlevi, üst-anlatı işlevi, tanıklık işlevi, açıklayıcı işlev, ideolojik işlev) uyduğu söylenebilir. Anlatıcı, okuyucuyu etkiler, metnin iç düzenine dikkat çeker, öyküyle olan mesafesini belirtip öykünün doğruluk derecesini gözler önüne serer, okuyucuya öykünün anlaşılması için gerekli olan bilgileri verir –bu, büyük oranda okuyucunun dikkatine bağlıdır- ve dünya, toplum ve insanlarla ilgili yargılarda bulunup şahsî yorumlar yapar. Öykudeki anlatıcı, Schmid'in tipolojisine göre sürekli görünür olduğu ve okur tarafından algılanabildiği için "açık"tır, öyküde –bütün öykülerde- yer aldığı için "diegetik"tir, hiyerarşik durumuna göre de bütün kahramanlar anlatıcı olduğu için hem "birincil" hem "ikincil" hem de "üçüncül"dür. Belirginlik derecesine göre "fazlasıyla belirgin" ve oldukça "şahsî"dir, dünyayı kendi bakışına göre yorumlar. Göstergelerin homojenliği "dağınık"tır ve anlatıcının değerlendirmeci konumu "öznel"dir. Anlatıcı, hikâyedeki bütün kahramanların kendisi olduğu için yetkinlik derecesinde "her şeyi bilen"dir ve mekânsal konumu da "her yerde olabilen" konumdur. Anlatıcıya bir yarı-tanrı vasfının verilmesi, bunun kanıtıdır. Anlatıcı, karakterlerin bilinçlerine nüfuz etmekten çok,

"varlık" olarak kendi bilincine nüfuz eder ve diğer kahramanların yaptıklarını ve söylediklerini anlatma görevini üstlenir çünkü zaten diğer kahramanlar da, anlatıcının kendisidirler. Schmid'in anlatıcı tipolojisinde anlatıcı –genel olarak- güvenilmezdir. Rimmon-Kenan'ın anlatı tipolojisine göre ise Kör Baykuş'un anlatıcısı anlatı düzeyine göre "hipo-hipodiegetik", öyküye dâhil olma derecesine göre öykünün içinde yer aldığı için "homodiegetik" ve içinde yer aldığı öykünün başkahramanı olduğu için "otodiegetik", algılanabilirlik derecesine göre "açık" ve güvenilirlik derecesine göre "güvenilmez"dir.

KAYNAKÇA

Baghanam, R. H. & Yılmaz, H. (2013). Kör baykuşun tanıklığında görünür çevirmenler. *Turkish Studies: International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume*, 8(10), 133-144.

Demiralp, O. (2001). *Kör okur.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dereli, T. (2019). Ölümün ve *yaşamın apaçıklığı: Sadık Hidayet'in eserlerinde uyumsuzun izini* sürmek. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilim'e giriş.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Fennibay, A. (2007). Modern İran öyküsünün kurucusu Muhammed Ali Cemalzâde hayatı, eserleri ve edebî üslubu. *Doğu Edebiyatı Kültür, Sanat ve Edebiyat Dergisi, 1*(1), 7-12.

Hidâyet, S. (2019). *Kör baykuş.* (B. Necatigil, Çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1936)

Karsan, Ç. (2004). *Sîmîn Dânişver'in Sevûşûn* ve *Cezîre-i Sergerdânî romanlarında üslup.* (Yayımlanmamış Y***üksek*** Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Savi, S. İ. (2008). Sâdık Hidâyet. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi* içinde (35, 394-395). İstanbul.

Sözen, M. (2008). Anlatı mesafesi-anlatı perspektifi kavramları, sinematografik anlatı ve örnek çözümlemeler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 4*(8), 123-145.

Sözen, M. (2008). Anlatıcı kavramı, sinematografide anlatıcı tipolojisi ve örnek çözümlemeler. *Selçuk İletişim, 5*(2), 167-182.

Şener, M. (2019). Şah döneminin Kör Baykuş adlı esere yansıması. *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi, 88*, 59-61.

Topçu, H. (2015). *Anlatıcı sorunsalı ışığında Türk romanına dair bir değerlendirme.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

EĞİTİM

Medrese Yapılarının İşlev Değişikliğine Siyasi Olay ve Kararların Etkisi: Üsküdar Medreseleri Örneği

Faik Gönül*

Öz: Medreseler, İslamiyetin ilk yıllarından itibaren süregelen tedris geleneğinin kurumsallaşmasıyla Osmanlı Medeniyetinin en önemli kurumu haline gelmiştir. Nizamülmülk'le başlayıp Fatih Sultan Mehmet ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde zirveyi gören kurumsallaşma sürecinde medresenin ayrılmaz bir parçası olan vakıf müessesinin hayati katkısı yadsınamaz. Vakfın sağladığı geniş imkânlarla medreseler hem sürdürülebilir hale gelmiş hem de mimari anlamda bir tipoloji ortaya koymuştur. Her kurumsal yapının insan yaşamı gibi inişleri çıkışlı dönemleri bulunmaktadır. Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinde medrese ve vakıf kurumu birtakım gelişmeler neticesinde ağır güç kayıplarına uğramış ve tahrip olmuştur. Kurumsal yapılar genelde yumuşak geçişler ve uzun yıllara yayılan süreçler sonunda ömürlerini tamamlarlar. Kurumların bir anda feshedilmesi tüm şubeleri bir anda işlevsiz kalmasına neden olmaktadır. Medreselerin kaderinde, dönemin zorlu koşullarının yanında siyasal bazı kararlar da etkili olmuştur. Medreselerin kanunen kapatılması ve vakıfların tasfiye sürecini girmesi medrese yapılarının bir anda işlevsiz kalmasına, harap olmasına, evsizler tarafından barınak olarak kullanılmasına, yıkılmasına ve hatta satılarak mülkiyet değiştirmesine neden olmuştur. Özellikle mülkiyet değiştiren medrese yapılarının neredeyse hiçbiri günümüze ulaşamamıştır. Medrese yapıları dönemin siyasi olay ve kararlarından doğrudan etkilenmiştir. Bu çalışma kapsamında Üsküdar'da bulunan medreselerin işlevsiz hale gelmesi ile dönemin koşulları arasında ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Bunun için her medresenin inşa edildiği günden günümüze kadar geçirdiği dönüşümler ve önemli gelişmeler grafikte işaretlenmiştir. Ülkemizin son 250 yılı medrese ve vakıf penceresinden değerlendirilmiş, bu gelişmeler karşısında Üsküdar Medreselerinin nasıl etkilendiği kronolojik karşılaştırma yoluyla tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Medrese, Vakıf, Tarihi Eser, Mimari Yapı, İşlev Değişikliği, Üsküdar Medreseleri.

* Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık, Yüksek Lisans Programı.
İletişim: faikgonull@gmail.com

Giriş

Medresenin Tarihsel Gelişimi

Medrese; Türk Dil Kurumu tarafından "İslam ülkelerinde, genellikle İslam dini kurallarına uygun bilimlerin okutulduğu yer" olarak tanımlanmaktadır. Tanımdaki "yer" kelimesi ile medresenin tarihsel gelişimi arasında bir bağ kurmak mümkündür. İslam eğitimi her zaman hususi bir mekânda değil; muhtelif yerlerde yapılmış, sosyal hayatın bir parçası olmuştur. Ayrıca medrese kavramı tarihsel olarak fiziki bir yapıdan ziyade İslam dinindeki maarif sürecini tanımlamak için kullanılmıştır. Zira İslam Ansiklopedisinde medrese "İslâm tarihinde eğitim ve öğretim kurumlarının genel adı" şeklinde tanımlanmıştır.

Tarihteki ilk medrese konusunda yaygın olarak kabul gören görüş; hicretten sonra Medine'de inşa edilen mescidin Suffe bölümünün İslam'ın ilk medresesi olduğu yönündedir (Baltacı, 2005, s.26). Bu görüş medresenin geçmişini muhteva açısından Asr-ı Saadete bağlar. İslam'ın ilk yıllarından medresenin bir kurum olarak teşekkülüne kadar ilim faaliyetleri genellikle camilerde ders halkaları şeklinde gerçekleştirilmiştir. İslam ilminin çeşitli seviyeleri ve İslam dünyasına dışarıdan giren ilimler, her yaştan Müslümanın katıldığı yaygın eğitim ve yakın yaştaki gençlerin takip ettiği örgün eğitim gibi farklı şekillerde camilerde tedris edilmiştir (Akgündüz, 1997, s.236).

Medrese Binalarının Ortaya Çıkışı

Camilerin köşelerinde ve sütunlarının etrafında süregelen tedris geleneği zamanla cami müştemilatına ve daha sonra da müstakil binalara geçmeye başlamıştır. Camide ibadetle birlikte eğitimin mekânsal ve işlevsel olarak birlikte yürütülmesinin zorlukları bu konuda belirleyici bir etken olmuştur (Gül, 1997, s.4). Bir başka belirleyici etken ise talebelerin barınma ihtiyacının giderilmesidir. Zamanla talebeler farklı ilimleri tedris etmek için seyahat etmek durumunda kalmış(Yılmaz, 2017, s.213), bu durum onların barınma ihtiyaçlarının karşılanması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu farklılaşma asırlar boyunca medrese kurumsallaştıkça daha da belirginleşmiş ve muhtelif seviyelerde ilim okutulan medreseler farklı birer merhale olarak varlık göstermiştir.

Asırlar boyunca farklı şehirlerde âlimler veya ilime önem veren varlıklı kimseler kendi çabalarıyla medreseler kurmuştur(Akgündüz, 2004, s.17). İsteyen herkesin inşaa ettirebildiği medreseler, genelde hükümdarlar, halifeler, idareciler ve bunların akrabaları tarafından yaptırılmıştır. Medresenin kurumsallaşması için bireysel çabalardan daha fazlası gerekliydi. Bu minvalde devlet eliyle medreselerin yaptırılıp, sorunsuz bir şekilde sürdürebilirliğinin sağlanması Selçuklular dönemine tekabül eder.

Selçuklu Dönemi

Selçuklu veziri Nizâmülmülk tarafından başta Bağdat olmak üzere birçok şehirde medreseler kurulmuştur. Bu kurumlar birçok Müslüman Faik Gönül İslam dünyasının ilk medreseleri olarak anılır. Ancak Nizamiye medreseleri, Horasan bölgesindeki Şafii okullarının doğrudan devamıdır. Nizamülmülk, bu okulları kurumsallaştırıp geliştirmiştir. Kat edilen bu aşama tarihsel bağlamda medreselerin devlet tarafından geliştirilmesi ve kontrol edilmesinin en göze çarpan örneği olması bakımından önemlidir (Sayılı, 2002, s.20). Nizâmülmülk dağınık bir eğitim müessesini muntazam ve sistemli bir devlet teşekkülü haline getirmiştir (Kuran, 1986, ss.5-6).

Bu atılımın en önemli sebebi Selçuklulardan önce Şiilerin İran ve Irak topraklarındaki hâkimiyeti nedeniyle Sünnilerin dini, yasal ve idari işlerini yapacak yetişmiş insan gücünün olmayışıydı. Nizâmülmülk, Sünniliğin kesin zaferi için devletin hayati görevlerine adam yetiştirmek üzere medreseleri kurmuştur(Sayılı, 2002, s.22). Bu amaçlar doğrultusunda Bağdat'ta Dicle nehri kenarında kurulan medrese, farklı işlevlerin yer aldığı bir kompleks olarak inşa edilmiştir. Bağdat'taki medresenin benzerleri Nişabur, İsfahan, Merv, Herat, Taberan, Belh gibi şehirlerde (Yakupoğlu, 2006, s.23) kurularak kurumsallaşmanın önemli bir göstergesi olan şubeleşme yoluna gidilmiştir.

Nizâmülmülk zamanında bu okullar Selçuklu devletinin yönetici, bakan, elçi, katip (sekreter), siyasi danışman, hakim ve dava vekili gibi bütün idari dallarında ihtiyaç duyduğu görevlileri yetiştirecek seviyeye ulaşmıştır. Yetişmiş kadro ihtiyacını karşılamada medresenin oynadığı rolü Bağdat Nizamiyesi'nin ilk müderrisi Ebu İshak el-Şirâzi'nin bir cümlesi çok iyi anlatmaktadır. Bir görev nedeniyle Bağdat'tan, yola çıkıp İran'dan geçerek Nişabur'a giden Şirâzi şöyle demiştir:"Geçtiğim hiçbir şehir, hiçbir köy olmadı ki, orada öğrencilerimden biri yargıç, katip veya vaiz olmasın." (Sayılı, 2002, s.23)

Daha sonra Anadolu'ya da yayılan Nizamiye Medreseleri, kendine has özellikleriyle bir çığır açmıştır. Medresenin geniş olanaklarla devlet eliyle kurulması, tahsilin ücretsiz olması, talebelerin barınma ve beslenme ihtiyaçlarının ücretsiz olarak karşılanması, talebelere şahsi ihtiyaçlarını giderebilmeleri için burs bağlanması, medrese teşkilatının farklı görev tanımlarını (idareci, müderris, hizmetli vb.) içerecek şekilde oluşturulması ve maaşlarının medreseye ait vakıflardan karşılanması gibi o zamana kadar ulaşılmamış bir seviyeyi anlatmaktadır (Hızlı, 2012, s.26).

Osmanlı Dönemi

Nizamiye medreseleriyle başlayan kurumsallaşma, Osmanlı'nın ilk dönemlerinde sistem olarak Selçuklu tipi medreselerle devam ettirilmiştir(Hızlı, 2012, s.9). Osmanlı'nın ilk medresesi İznik'te kurulmuş, önemli ilim adamları "İznik Orhaniyesi"nde ders vermiştir. Devrin en önemli ilim merkezi olma özelliği Osmanlı'nın yeni başkentlerini takip etmiştir. Sırasıyla Bursa, Edirne ve İstanbul'un başkent olmasıyla orada kurulan medreseler kendinden öncekileri itibar ve derece olarak geride bırakmıştır. Bu ilim merkezlerine İslam coğrafyasının farklı şehirlerin meşhur ilim adamları getirtilerek medreselerin itibari yükseltilmiş, eserleri yüzyıllarca okutulan âlimler yetiştirilmiştir (Sarıkaya, 1997, s.25).

Selçukluların başlattığı kurumsallaşma atılımının etkileri Fatih Sultan Mehmet dönemine kadar devam etmiştir. Fatih Sultan Mehmet dönemi ise medreseler açısından yeni bir dönüm noktası olarak kabul edilir (Nayır, 1980, s.4). Medresede eğitim farklı merhalelerde yapılmakta, Sahn-ı Seman medrese sisteminin en yüksek şubesini/merhalesini anlatmaktaydı. Ayrıca Fatih devrinde ilk defa akli (felsefi ve tabii) ve nakli ilimler (dini ve edebi) tasnifi yapılıp medrese müfredatında ikisine birden yer verilmiştir (Arabacı, 1998, s.20).

Medreseler tasnife tabi tutarak bir sisteme bağlanmıştır (Sarıkaya, 1997, s.27). Daha önce müderrislerin yetkinlik derecelerine göre talebe yetişirken Fatih Sultan Mehmet'in başlattığı uygulamalarla maarif süreci kademeli hale gelmiş, her kademe için gerekli asgari şartlar kayıt altına alınmıştır. Kanunnamelerle dereceleri tespit edilmiş medreselerde ilim tahsil edebilecek talebelere ve ders verecek müderrislere birtakım kriterler getirilmiştir (Baltacı, 1980, s.18). Fatih, bu düzenlemelerle ulema sınıfının hiyerarşisini ve bir düzen içinde ilerleme usulünü kurmuştur(Hammer,1997, s.288). Fatih Sultan Mehmet Han'ın tüm bu uygulamaları ve geliştirdiği standartlar medreselerin kurumsallaşma sürecinde önemli bir sıçrama noktasıdır. Onun geliştirdiği medrese sistemi uzun yıllar etkisini sürdürmüş; II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim dönemlerinde devam etmiştir (Hızlı, 2012, s.43).

Medreselerin kurumsallaşma serüveni açısından Süleymaniye Medreseleri de önemlidir. Kanuni Sultan Süleyman, eski saray olarak meşhur olup İstanbul'un yedi tepesinden birinin üzerinde yer alan mahâle; cami, medrese ve diğer tesisleri içeren bir külliye yaptırmıştır (Uzunçarşılı, 2014, s.39). Kanuni Sultan Süleyman medreselerde müsbet ilimlerin eksikliğini hissetmiş, ordunun tabip, cerrah ve mühendis ihtiyacını (Hızlı, 2012, s.44) göz önünde bulundurarak medrese müfredatında değişiklik yapmıştır (Kütükoğlu, 2000, s.4). Bunun yanı sıra yeni yaptırdığı külliyede Darultıp, Darüşşifa ve Darulhadis kurmuştur. Darulhadis mertebe olarak Sahn-ı Seman'ın üzerinde yer alarak devrin en yüksek mertebeli medresesi konumuna taşınmış; medrese kademelenmesine bu ve buna benzer eklemeler yapılmıştır (Hızlı, 2012, s.44). Kanuni döneminde belirlenen 12 medrese derecesi Osmanlı'nın son dönemlerine kadar esas alınmıştır (Nayır, 1980, s.4).

Vakıf ile Medrese İlişkisi

Vakfın geçmişi medrese gibi Asr-ı Saadete dayanır. İslam dünyasında Hz. Peygamber (s.a.v)'den başlayarak devam edegelen infak geleneği vardır. Ayrıca sadaka-i cariye İslam hukukçuları ve hadis alimleri tarafından vakıf olarak tercüme edilmiştir. Kaynağında Kur'an ve Hadis gibi İslam dininin en önemli iki kaynağı bulunduğundan dolayı vakıf Müslümanlar için dini bir müessese, vakıf kurmak ise ibadettir. Vakıf muamelesinde hayır niyeti bulunduğu için İslam Hukukçuları vakfın gayesinin kurbet olmasını yani sevap ve ibadet olan bir fiile vesile olmasını şart koşmuştur (Ertem, 2011, s.50). Ertem (2011, s.57), konuyu şöyle açıklamıştır:

> ...İslam Hukukçuları vakfın gayesinin kurbet kastı olmasını yani sevap ve ibadet olan bir fiile vesile olmasını şart koşmaktadırlar. Vakfın amacının hayırlı bir işe yönelik olması gerekir. Allah'a isyan veya bünyesinde kötülük vasfını taşıyan herhangi bir amaç "vakıf" adını alamaz. Hayırlı bir amaç için kurulan vakıf yoluyla vakfedenler Allah'ın rızasına kavuşmayı umarlar. Vakfetme-Allah rızası ilişkisi ister istemez vakıf muamelesine ibadet vasfı kazandırmaktadır. Zaten kişiler de yıllarca ibadet niyetiyle vakıf kurmuşlardır.

Müslümanların nezdinde ibadet olan bu müessese İslam dünyasında yaygınlaşmış, Osmanlı döneminde altın devrini yaşamış; bugün merkezi ve yerel yönetimlerin görevleri arasında yer alan pek çok ekonomik, sosyal ve kültürel görevleri üstlenerek toplum ve ferd hayatının her alanında etkili olmuştur (Özcan, 2017, s.116).

Vakıf müessesesi vakfiyesinde yazılan kurallar çerçevesinde ebedülebet var olma istidadı taşır. Uzunçarşılı (2014, s.3), vakıfların dokunulmazlığını şöyle tarif eder:

> …Şayet vakıf yaptırılan memleketler herhangi bir İslam devleti tarafından ele geçirilse bile yapılan vakıflar ve bunların hükümleri orayı elde etmiş olan hükümdarların tasdikiyle muteber olurdu. Bunun gibi Osmanlı beyliği Anadolu'ya yayılarak oradaki beylikleri elde ettikten sonra eskiden beri devam edip gelen bu tesisleri, gayrimüslimlerinkiler dâhil olmak üzere vakıf şartları mucibince tamamen tanımıştır…

Osmanlı döneminde fethedilen topraklarda var olan vakıflar korunduğu gibi vakıf eserleriyle de şehirler imar ve ihya edilmiştir. Bu bilinçle birçok cami, medrese, kervansaray, çeşme, imaret, bedesten, kütüphane, şifahane gibi müessesler teşkil edilmiştir (Özcan, 2017, s.135). Vakıf eserleri olarak anılan bu yapılar günümüzde birer kültürel miras olarak mevcudiyetini sürdürmektedir.

Vakıf ile medrese ilişkisinin detayları incelendiğinde vakıf kurumunun medresenin kurumsallaşması, sürdürülebilirliği ve medrese yapılarının günümüze ulaşmasında başat bir rol üstlendiği ortaya çıkmaktadır. Vakfın gayesi ile koruma konusu arasında ilginç detaylar barındıran bir paralellik söz konusudur.

Gelir getirici gayrimenkul vakfetmek medrese kurma sürecinin bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Osmanlı'nın kuruluş döneminden örnek vermek gerekirse; Bursa'da bir gönüllü, medrese kurmak istediğinde sırasıyla aşağıdaki süreç işlerdi (Hızlı, 2012, ss.37-38).

Gönüllü, şehrin mimarbaşısının izni ve yardımıyla sahibi olduğu arazinin üzerine binayı inşa ettirerek fiziki gerekliliği sağlardı.

Kendi malından medresenin her türlü giderini karşılayacak, bakım ve onarımlarını yaptırabilecek kadar gelir getirici vakıf kaynaklarını tespit eder; sürdürülebilir finansal kaynakları sağlamış olurdu.

Mütevelli için isim(leri) belirleyerek mahkemeye onay için başvururdu. Böylece medresenin yönetim ekibini planlamış olurdu.

İnşa edilen medresenin fiziki özelliklerini belirterek medrese personeli ve talebelere günlük ne kadar ücret ödeneceğini beyan eder; medresenin giderlerine dair planlama yapmış olurdu.

Medrese için vakfedilen yerler, ne kadar gelir getireceği, nelere harcama yapılabileceği, vakfın nasıl idare edileceği gibi detayları içeren vakfiyenin tescil edilmesini ister. Böylece yönetim ve finansal ilkeleri kayda geçirerek başvurusunu yapmış olurdu.

Şahitler huzurunda uygun görüldüğü takdirde mahkeme tarafından tescil edilen vakfiyenin bir nüshası vakfı kuran kişiye verilir; bir nüshası mahkeme siciline eklenir; bir nüshası da evkaf defterine işlenmek üzere İstanbul'a gönderilir. Böylece medresenin kuruluşu resmileşmiş olurdu.

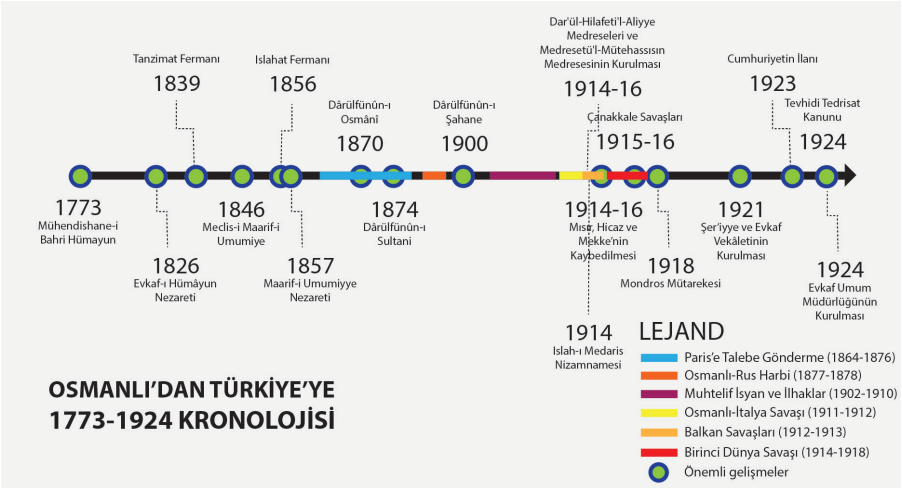
Bu süreçten anlaşılacağı üzere medrese, vakıftan ayrı düşünülemeyecek bir ilişkiyle gelişimini sürdürmüştür. İslam dünyasında medreselerin büyük bölümü vakıf olarak yapılmıştır. Vakıfla ilgili hukuki, idari ve finansal konular vakfiye denen belgeyle kurallara bağlanmıştır. Vakfiyede gelir, gider, okutulacak dersler, hangi mezhebe göre eğitim verileceği, müderrislerde bulunması gereken vasıflar, muid(müderris yardımcısı) sayısı gibi konular detaylı ve açık bir şekilde kaydedilmiştir (Kuran, 1969, ss.1-4).

Literatürde "akar" olarak anılan vakıf gelirleri medreselerin "finansal sürdürülebilirlik" bağlamında kurumsallaşmasına önemli bir katkı sunmuştur. Bu modelin ne kadar güçlü olduğunu Abbasi döneminde faaliyet gösteren Mustansırîyye Medresesi örneğiyle anlamak mümkündür. O dönem 400 müderris ve çalışanın bulunduğu medresenin tüm ihtiyaçları bir vakıf tarafından karşılanmaktaydı (Sezgin, 2007, s.65). Müderrislere dolgun maaş, talebelere ücretsiz yemek ve barınma imkânına ek olarak ayda 1 altın dinar veren (Sayılı, 2002, s.6) medresenin tüm giderlerinin vakıftan karşılanıyor olması medrese-vakıf ilişkisinin ne kadar sağlıklı kurgulandığını göstermektedir.

Eğitim kurumlarının tarih içerisindeki en önemlilerinden biri olan Nizamiye medreseleri de vakfa dayanmaktaydı. Nizâmülmülk, Bağdat'ta medreseyi kurduktan sonra finansal sıkıntı yaşanmasın diye bol ve sürekli bir gelir temin etmiştir (Sayılı, 2002, s.7). Medresenin giderleri için tarım arazisi ve emlaktan oluşan vakıfları tahsis etmiştir. Böylece müderris ve talebelerin geçim sıkıntısından uzak bir şekilde ilime odaklanmalarını tahkim etmiştir (Ocak, 2017, ss.125-126). Fatih Sultan Mehmet Han da kurduğu Sahnı Seman medreselerinin giderleri için gelir getirici gayrimenkuller vakfetmiştir (Kazıcı, 2012, s.23). Bu örnekler medrese için vakıf kurmanın imkânlarla ilgili bir durum olmadığını göstermektedir. Zira sultanın kurduğu bir müessesede finansal sıkıntının yaşanması beklenmez. Bu tercih medreseyi vakıf marifetiyle otonom ve sürdürülebilir bir yapıya kavuşturmaya yöneliktir. Medrese için vakıf kurma uygulaması sadece Bursa, İstanbul gibi başkentlik yapmış şehirlerde değil, taşrada da aynı şekilde gerçekleşmiştir. Örneğin Urfa Yusuf Paşa Mektebi için şehre 1 saat uzaklıktaki Sırrin Köyü'nün bütün arazisi vakfedilmiştir (Kazıcı, 2012, s.24). Balkanlardan örnek vermek gerekirse bugün Bosna Hersek sınırlarında kalan Gazi Hüsrev Bey Medresesi vakıf gelirleriyle 1859 yılında inşa edilmiştir(Eyice, 1996, s.458). Tunus'taki Sadıkiyye Medresesi'nin 1875 tarihli vakfiyesinde "Vakfedilen bu gayrimenkullerin gelirleri, hocaların maaşlarının ödenmesi ve medrese öğrencilerine harcanmak üzere tahsis edilmiştir." kaydının bulunması durumun Afrika coğrafyasında da farklı olmadığını göstermektedir (Mohamed, 2009, ss.114-119).

Ülkemizin Son 250 Yılında Medrese ve Vakıf Kurumlarını Etkileyen Önemli Gelişmeler

Yönetim, ordu ve sosyal kurumlarının üstünlüğü sayesinde büyük ilerleme kat eden ve Avrupa'nın ortalarına kadar fetihler gerçekleştiren Osmanlı Devleti, XVII. yüzyılın sonlarından itibaren bir duraklama dönemine girmiştir. Osmanlı Devleti'nin aldığı askeri yenilgiler, kaybettiği topraklar, buna bağlı olarak ekonomide baş gösteren sorunlar hem vakıf eserlerinin harap olmasına hem de bu alana ayrılan gelirlerin azalmasına neden olmuştur(Ertem, 2011, s.48). Zira vakfa ait akarlar bazen uzun mesafedeki bir toprak olabilmektedir. Dolayısıyla elden çıkan topraklar elde kalan topraklardaki vakıfları doğrudan etkilemiştir. Bu tablodan finansal kaynağı vakıf olan medreselerin olumsuz yönde etkilenmesi (Nayır, 1980, s.26) pek tabiidir. Zira söz konusu dönemde Osmanlı'nın birçok kurumu gibi medrese de batılı devletlerin gerçekleştirdiği atılım karşısında yetersiz kaldığına dair eleştirilere hedef olmuştur. XVII. yüzyılın sonlarından itibaren birçok kez medresede yapısal ve tedris biçimiyle ilgili düzenlemeler yapılmaya çalışılmıştır (Baltacı, 1980, s.26). Müfredat değişikliği, dönemlendirme vb. ıslah çalışmaları savaşlardan dolayı istenildiği şekilde uygulanamamıştır.



Şekil 1: Osmanlı'dan Türkiye'ye 1773-1924 kronolojisi (Faik Gönül, 2020)

Batılı devletler karşısında hissedilen eksiklik askeri alanda olduğu için öncelikle askeri alanda batı tarzı okullar açılmıştır. Bu okulların ilki günümüzden 250 yıl önce ortaya çıkan fikirlerin olgunlaşmasıyla 1773'te kurulan Mühendishane-i Bahri Hümayun'dur. Bu okulu ordu ihtiyacına paralel olarak mühendislik, denizcilik, tıp gibi alanlarda uzman yetiştiren okullar takip etmiştir (Kurt, 2013,27). Tanzimat'tan önce açılan bu askeri okullar temel gerektiren ihtisas okulları olduğu için zamanla orta düzey eğitim verecek okullara ihtiyaç duyulmuştur. 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı akabinde ilk ve orta derece olarak tanımlanabilecek sivil okullar Mekteb-i Rüşdiye ve Maarif-i Adliye ismiyle açılmıştır (Baltacı, 1980, s.26). Daha sonra sivil okullar farklı isimlerle yaygınlaşmıştır.

XIX. yüzyılın başlarında devlet, medreseyi kendi haline bırakarak tercihini yeni ve seküler okullar lehine kullanmıştır (Sarıkaya, 1997, s.192). Osmanlı Devleti'nin son döneminde ihtiyacı olan elemanları medreseden değil, açtığı meslek okullarından temin etmesi (Öcal, 2012, s.87) medresenin itibarının azalmasına neden olmuştur. Medresedeki verim ile devletin gösterdiği/gösterebildiği ihtimam arasında çift yönlü bir ilişki olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla medreseyle ilgili çok fazla tezvirat olmakla birlikte medrese performansıyla devletin yükselişi ve gerilemesi arasında bir doğru orantıdan söz edilebilir.

II. Mahmud'un tahta çıkmasıyla eğitim alanında yoğunlaşan farklı arayışlarla birlikte vakıf alanında da bir takım yenilikler başlamıştır. Sultan II. Mahmud babasının temelini attığı vakıfları merkezileştirme çalışmalarını sürdürmüştür. Yönetimi çeşitli mercilerde bulunan vakıfları Darbhane-i Amire Nezareti'nin emrine vermiştir. Daha sonra Ekim 1826'da Evkaf-ı Hümâyun Nezareti'ni kurmuştur (Öztürk, 1995, s.522). Kuruluşundan sonra vakıfların tümü

aynı anda nezarete bağlanmamıştır. 1834'ye kadar diğer vakıflar birer birer nezaretin bünyesine alınmış, artan işleri karşılamak üzere Nezaret'in teşkilatında da yenilikler yapılmıştır.

Vakıf yönetiminin merkezileştirilmesinin altında batılılaşmayla birlikte güçlenen "bütün devlet gelir ve giderlerinin tek elden kontrolü" düşüncesinin etkisi yadsınamaz. Bununla birlikte kaybedilen topraklardan dolayı gelirsiz kalan vakıflara kaynak sağlanması ve müessesenin ıslahının hedeflendiği değerlendirilmektedir. Lakin bu hedefe ne kadar ulaşıldığına dair soruya yanıt vermek oldukça zordur (Ertem, 2011, s.48). Vakıf hukukunda onarım esas iken Nezaret'le birlikte onarım masraflarına birtakım kısıtlamalar getirilmiş olması ve bürokratik engeller (Akar, 2011, s.3) vakıfların merkezileşmesinin onarıma olumsuz yansıdığını göstermektedir.

Medreselerde vakıf gelirleriyle doğrudan ilişkili sıkıntılar sürerken eğitimle ilgili yeni arayışlar devam etmiştir. 1846 yılında kurulan Meclis-i Maarif-i Umumiye; 1856 yılında ilan edilen Islahat Fermanı'ndan 1 yıl sonra Maarif-i Umumiyye Nezareti'ne dönüştürülmüştür. Böylece Osmanlı'da eğitim işleriyle vazifeli bir nazırlık(bakanlık) ilk defa kurulmuştur. Bu noktada medreselerin Meşihat'a bağlı olduğunu belirtmek gerekir. Bu nazırlık askeri ve sivil alanda açılan yeni okulları yönetmektedir. Daha önce gayri müslim tebaadan Avrupa'ya öğrenci gönderilirken 1864'ten itibaren 12 yıl boyunda Paris'e Müslüman talebe gönderilmiştir.

Medreselerin bir alternatifi olarak kurulan yükseköğretim kurumları ilk olarak 1870 yılında Dârülfünûn-ı Osmânî ismiyle kurulmuştur. Paris'ten sipariş edilen kitap listeleri arasında hümanizmin ve pozitivist felsefenin belli başlı eserlerin bulunması, Batı'ya benzer bir eğitim sistemi kurma çabalarını yansıtmaktadır. Açıldıktan 3 yıl sonra kapanan bu kurumdan sonra 1874 yılında açılan Dârülfünûn-ı Sultani'yle birlikte Hukuk Mektebi, Mülkiye Mühendis Mektebi ve Edebiyat Mektebi eğitim vermeye başlamıştır. Bir yıllık ara dışında eğitime aralıksız devam eden kurum 1881 yılında kapanmıştır. 1900'de bugünkü üniversitelerimizin temelini oluşturan Dârülfünûn-ı Şâhâne, II. Abdülhamid tarafından Edebiyat ve Hikmet (Felsefe), Ulûm-i Riyâziyye ve Tabîiyye (Fünun) ve Ulûm-i Âliye-i Dîniyye (İlâhiyat) adlı üç fakülteli bir üniversite olarak açılmıştır. Bu kurumun Birinci Dünya Savaşı'nda İstanbul'a gelen bilim adamlarıyla gelişme gösterdiği; savaştan sonra ülkelerine dönmeleriyle gerilediği belirtilmektedir. Kurum zaman içerisinden fakülteleri değişerek ve artarak 1933 yılına kadar varlık göstermiş, ilgili tarihte İstanbul Üniversite'sine dönüştürülmüştür (İhsanoğlu, 1993, ss.521-525).

1800lü yılların sonu ile 1900'lü yılların başları Osmanlı'nın ekonomik sebepler ve savaşlardan dolayı büyük sınamalardan geçtiği yıllardır. 1877-1878 yılları arasında Osmanlı-Rus Savaşı(93 Harbi), 1902 Yemen İsyanı, 1906 Akabe Krizi, 1908 Bosna Topraklarının İlhakı, 1910 Arnavutluk İsyanı, 1911-1912 Bingazi/Trablusgarp'ın İşgali ve Osmanlı-İtalya Savaşı,

1912-1913 Balkan Savaşları, 1914-1918 Birinci Dünya Savaşı, 1914 Mısır'ın Kaybedilmesi, 1916 Hicaz ve Mekke'nin Kaybedilmesi 1915-1916 Çanakkale Savaşları, 1918 Mondros Mütarekesinden sonra İtilaf Devleri'nin İstanbul'a Girişi gibi oldukça çetin hadiseler yaşanmıştır. Tüm bu gelişmeler karşısında son bölümde görüleceği gibi devletin tüm kurumları işlemeye devam etmiştir. 1914'te medreseler teftiş edilmiş, Islah-ı Medaris Nizamnamesi yayınlanmış, aynı yıl Dar'ül-Hilafeti'l-Aliyye Medreseleri'nin kurulmuştur. Bu medresenin kuruluşundan 2 yıl sonra bir üst merhale hüviyetinde Medresetü'l-Mütehassısın kurulmuştur. İstanbul'daki medreselerine yönelik teftiş ve tespit çalışmaları sürdürülmüştür. Bu tespitlerde bazı medreselerde tedrisatın devam ettiği bazılarının ise harab hale geldiğine dair kayıtlar düşülmüştür.

1900'lü yıllarında başlarında medresenin karşısına Darülfünun, meslek mektepleri, rüştiye, idadiye, sultaniyeler, azınlık okulları ve yabancı devletlerin açtığı okullar gibi pek çok eğitim kurumu çıkmıştır (Öcal, 2012, s.87). Medreselerin bazıları Evkaf'a; bazıları Meşihat'a bağlıyken batı tarzı okullar genelde Maarif Nezaretine bağlı bulunmaktadır. Batı tarzı okullar yönetim açısından kendi içinde birliğe sahip olmayıp Harbiye Nezareti, Ziraat Nezareti, Ticaret Nezareti vb. farklı kurumlara bağlı bulunmaktadır (Recai, 1999, s.229). Yönetimsel olarak farklılaşan durum aynı zamanda mektep-medrese ikiliği bağlamında tartışılmış, bir rekabet ve karşılıklı eleştiri ortamı yaratılmıştır. Söz konusu ortam Osmanlı'nın son dönemlerinde iki farklı ekolden iki farklı dünya görüşüne (Baltacı, 1980, s.27) sahip nesiller yetiştirilmesinden ileri gelmektedir. Dolayısıyla 1923 yılında ilan edilen Cumhuriyet'in ilk yıllarında "milli eğitim" yoğun bir biçimde tartışılırken eğitim kurumları böyle bir resim vermektedir.

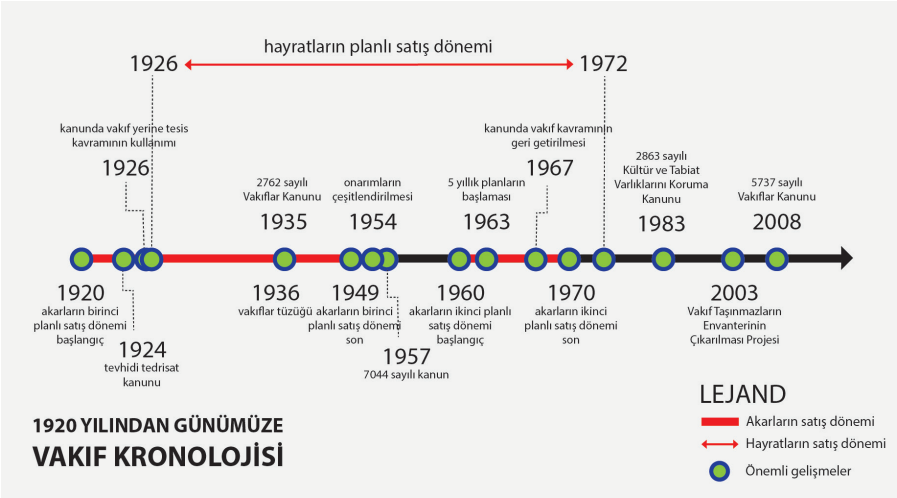
1923'te Muallime ve Muallimler Derneği'nin eğitim konulu konferansında konuşan eğitim bakanlarından Hamdullah Suphi; medrese taraftarlarını "mektep düşmanı" olarak nitelendirmiş ve "halkı yeni eğitim ve öğretmenlere karşı kışkırtmak"la suçlamıştır. Artık ailenin okul eğitimine karışamayacağını, çocuğun devletin istediği biçimde yetiştirilmesi ve eğitimin birleştirilmesi gerektiğini belirtmiştir (Recai, 1999, s.231). Bu beyanlar yeni yönetimin kendi dünya görüşü ve gelecek vizyonuna göre bir nesil yetiştirme kararlılığına işaret etmektedir.

Öte yandan Evkaf-ı Hümâyun Nezareti, 1921 tarihli Teşkîlât-ı Esâsiyye kanununa göre Şer'iyye ve Evkaf Vekâleti olarak değiştirilmiştir. Bu karar ve devamında süreçle birlikte vakıfların bakanlık düzeyinde yönetilmesinden vazgeçildiğini göstermektedir. Şer'iyye ve Evkaf Vekâleti, 3 yıl 10 aylık görev süreci boyunca İstiklal Savaşı'nın oluşturduğu zorlu ortam, merkez teşkilatta yapılan düzenlemelerin taşraya sirayet ettirilememesi gibi nedenlerden dolayı kayda değer bir varlık gösterememiştir (Ertem, 2011, s.52). Bu nedenle vekalet dönemi, vakıf müessesesi için bir geçiş dönemi olarak değerlendirilmektedir. 1924 yılında Şer'iyye ve Evkaf Vekâleti kaldırılarak yerine iki kurum ikame edilmiştir. Böylece Diyanet İşleri Reisliği ve Evkaf Umum Müdürlüğü kurulmuştur.

Bugün hala tartışılan Tevhidi Tedrisat Kanunu 3 Mart 1924 çıkarılmıştır. Kanunu'yla ülkedeki bütün eğitim ve öğretim kurumları, Şer'iyye ve Evkaf Vekâleti'ne bağlı olan veya vakıflarca yönetilen mektep ve medreseler Maarif Vekâleti'ne devredilmiştir. Kısa bir süre sonra Maarif Bakanı Vasıf Çınar kendisine devredilen medreseleri aynı kanuna dayanarak kapatmıştır (Sarıkaya, 1997, s.190). Bu gelişmeler medrese yapılarının aniden işlevsiz kalmasına neden olduğu için medreselerin korunma sorunu açısından kritiktir. Özellikle İstanbul'daki medreseler kapatıldıktan sonra bozulmalar hızlanmış, birçok medrese yıkılarak yerine ilk ve orta dereceli okullar inşa edilmiştir (Nayır, 1980, s.26).

Yeniden Yapılanma Sürecinde Vakıf Kurumu ve Medreseye Yansımaları

Medreseler özelinde 1924 yılına kadar olan süreç yukarıdaki gibi gerçeklemiştir. Medresenin kurumsallaşması ve sürdürülebilirliği için hayati önemi sahip vakıf kurumunun nasıl bir süreçten geçtiğini anlamak medreselerin günümüze erişen serüveni açısından önemlidir. Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze kadar uzanan vakıf kurumunu ilgilendiren süreç medreseyi etkileyen yönleri vurgulanarak incelenmiştir (Akar, 2011, s.3).



Şekil 2: 1920'den günümüze vakıf kronolojisi (Faik Gönül, 2020)

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte daha önce geliri merkezi yönetime aktarılan vakıfların mülkiyeti de merkezi yönetime aktarılmıştır. Avrupalı uzmanların destekleriyle (Ertem, 2011, s.53) alınan bu kararın topraktaki parçalı mülkiyeti ortadan kaldırarak merkezi yönetimin finansal gücünü artırmaya yönelik olduğu değerlendirilmektedir.

Hukukun Batılılaştırılması ve laikleştirilmesi, Osmanlı şeri hukuk sistemi yerine laik hukuk sisteminin kabul edilmesi, Osmanlının köklü müesseselerini derinden etkilemiştir (Ertem, 2011, s.54). Müesseselerin laikleştirilmesi aralıksız sürdürülmüş, vakıflar dini hizmet veren kurumlar olarak konumlandırılarak iktisadi ve sosyal hayattan el çektirilmiştir. Tüm bu gelişmeler vakfın toplum yararı yönünü giderek zayıflamıştır (Öztürk, 1983, s.117).

Tevhidi Tedrisattan sonra vakıflar tarafından idare olunan tüm medreseler akarlarla sağlanan gelirlerle birlikte Maarif Vekaletine devredilmiştir. Ayrıca merkezi vakıf idaresinin, mektep ve medrese için tahsis ettiği bütçenin Maarif Vekalatine aktarılması kararlaştırılmıştır. Hatta 12 yıl boyunca Evkaf Umum Müdürlüğü bütçesinden Maarif Vekaletine ödenmek üzere Maliye Vekaletine 140.000 lira ödeme yapılmıştır (Öztürk, 1995, s.382). Devri kararlaştırılan vakıf eğitim kurumlarına ait bina ve arsalardan işgalde olanların derhal boşaltılmasına karar verilmiştir. Evkaf Umum Müdürlüğüne ise istimlak bedeli ödemek koşuluyla kendi mülkünü kullanma hakkı lütfedilmiştir. Tüm bu uygulamalar ülkedeki eğitim-öğretim işlerinin Maarif Vekaletinin tek elinde yürütülmesi için yeni oluşturulan bu kurumun ekonomik ve siyasal anlamda domine edildiğini göstermektedir.

Kuruluşundan bir süre sonra Evkaf Umum Müdürlüğü bünyesinde "Tasfiye Komisyonu" oluşturulmuştur. Komisyon; vakıf mal varlığı ve hizmet alanlarını diğer kamu kurum ve kuruluşlarına devretmek, kendi teşkilat yapısını küçültmek ve personel sayısını azalmak için çalışmıştır (Ertem, 2011, s.54). Oysa Osmanlı'nın ekonomik ve kültürel en değerli mirası olarak Türkiye Cumhuriyetine aktarılan vakıfların etki alanı oldukça genişti. Devraldığı mirasın büyük bölümü harap olan Evkaf Umum Müdürlüğü bunları onarmak yerine, bu harap yapıları ülkenin çehresine yakıştırmayarak satmaya, gelirini artırarak yeni başkenti imar etmeye yönelmiştir (Akar, 2011, s.23). Bu yaklaşımla vakıflara ait taşımazların önemli bir kısmı XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başında devredilmiş veya satılarak elden çıkarılmıştır.

Vakfın dini vasıflarının yeni sistem çerçevesinde laikliğe aykırı olarak değerlendirildiği dönemin meclis konuşmalarından anlaşılmaktadır (Ertem, 2011, s.55). Bu bakış açısıyla vakıf yerine, laikleştirilmiş bir kavram olan "tesis" kavramı 1926'da yeni hukuk sisteminde yer almıştır. Medeni Kanun'daki tesis kavramının vakıf olarak düzeltildiği zamana kadar geçen 40 yıllık süre içerisinde sadece yaklaşık 100 yeni tesis(vakıf) kurulmuştur. Kavramın yerini "vakıf"a bıraktığı 1967 yılını izleyen 20 yıllık süreçte ise 1721 adet vakıf kurulmuştur (Ertem, 2011, ss.56-57). Bu durum ilk bakışta Allah rızası görünmeyen ve hukuki tanımlamanın ötesine geçemeyen tesis kavramının Müslüman halk nezdinde itibar görmediğini ispatlamaktadır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki onarım politikası, vakıf taşınmazlarının satışıyla elde edilen gelirle onarım yapılmasını hedeflemesi bakımından temel bir çelişki barındırmaktadır. Başvekalet, 1925'te tarihi ve bedi bir kıymeti olmayan binaların onarımları yapılarak mek-

tep, kütüphane ve konferans salonu haline getirilmesine; Maarif Vekaletinin hiçbir surette faydalanamadığı binaların nakt ile satılmasına karar vermiştir. Elde edilen gelirin okul yapımında kullanılması şart koşulmuştur. Programlı satışlar hayratlar için 1926-1972 yılları arasında; akarlar için ise 1920-1949 ve 1960-1970 yılları arasında gerçekleşmiştir (Öztürk, 1995, ss.335-46, s.543). 1958 yılında Evkaf Umum Müdürlüğünün restorasyon konusunda yaptığı atılım ile 10 yıllık programlı satış döneminin çakışması çelişkilerin uzun yıllar devam ettiğine işaret etmektedir. Evkaf Umum Müdürlüğü'nün kendi yayınında bu satışların idareyi bir yükten, yurdu ise harap görüntüsünden kurtardığına işaret edilmiş ve uygulama methedilmiştir (Akar, 2011, s.24).

1935 yılında çıkarılan 2762 sayılı kanun da vakıf eserlerinin korunması adına sorunlu kararlar barındırmaktadır. Uygulamada olduğu süre içerisinde çeşitli değişikliklerle 2008 yılına kadar yürürlükte kalan bu kanunla vakıflara ait gelir ve taşınmazların başka vakıflara devredilmesi, satılarak nakde dönüştürülmesinin kanunen de önü açılmıştır (Akar, 2011, s.4). Medreselerin satışı hakkında alınan kararın uygulandığı valilerin merkezi yönetimle yazışmalarından anlaşılmaktadır. Örneğin Sinop Valisi'nin Maarif Vekalatine ilettiği yazıda Boyabat'taki 6 medresenin satışı zikredilmiştir. Uygulama sırasında halktan bazı itirazların da meydana geldiği olmuştur. Örneğin Kırşehir Valisi, satışına karar verilen medreseler için hak iddia edip satışının iptali için mahkemeye başvurarak tapu ibraz eden kişilerin varlığından söz etmiş, bu tür durumlarda nasıl hareket edilmesi gerektiğini sormuştur. Bazı medreselerin tamir edilerek okula dönüştürüldüğü, bazılarının yıkılarak yerine okul inşa edildiği, bazılarının ise satışa çıkarıldığı Isparta Vilayeti'nin yazısından anlaşılmaktadır. Kastamonu örneğinde görüleceği üzere şahıslara satılan hiçbir medrese günümüze ulaşmadığı gibi herhangi bir kalıntısı da kalmamıştır. Mülkiyeti vakıflarda olan İsmailbey ve Ağaimaret medreseleri bugün hala varlığını sürdürmektedir. Bu durum tarihi eserlerin devamlılığı için vakıf mülkiyetinin önemini somut bir biçimde ortaya koymaktadır (Öztürk, 1995, ss.385-389).

Medrese ve bağlı akarların devri, satışı vb. uygulamalarla ilgili Evkaf Umum Müdürlüğü ile Maarif Vekaleti arasında görüş ayrılıkları meydana gelmiştir. Evkaf Umum Müdürlüğü ilk zamanlar bazı konularda direnç gösterse de daha sonra bu tutumunu değiştirmiştir. 1941 yılında Vakıflar Başmüdürlüğünün vilayet, belediye ve vakıfların iş birliğiyle İstanbul'daki medreselerin onarılarak öğrenci yurdu yapılmasına ilişkin teklifi Vakıflar Genel Müdürlüğünün en yetkili organı olan Vakıflar İdare Meclisi tarafından kabul edilmemiştir. Söz konusu durum medreselerin yeniden kullanımı için imkan arandığını göstermesinin yanında yasal düzenlemelerin medreseyi yeniden ihya edebilecek yegâne kurumu saf dışı bıraktığını dramatik olarak göstermektedir (Öztürk, 1995, s.387).

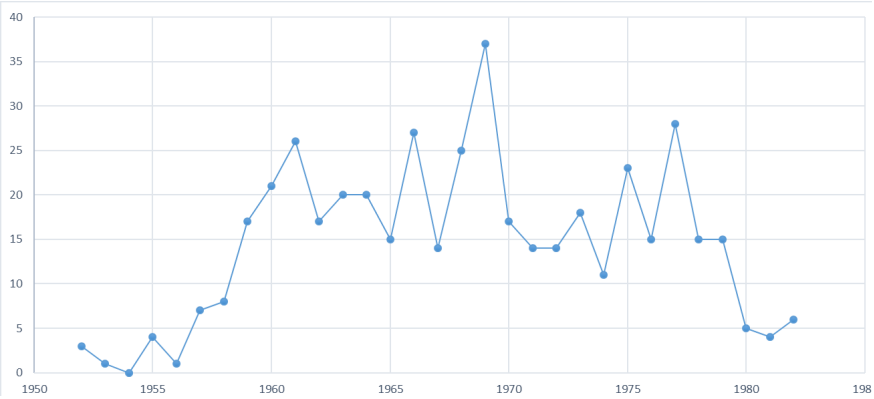
1957 yılına gelindiğinde kamu kurum ve kuruluşlarına devredilen vakıf taşınmazlarının korunamadığı anlaşılmış ve 7044 sayılı kanunla vakıf kökenli tarihi veya mimari değeri olan

taşınmaz mülkiyetlerinin VGM'ye iadesi kararlaştırılmıştır. Söz konusu kanun satılmış olan vakıf taşınmazlarını kapsamasa da yarım asır sonra VGM'nin eserlere yeniden sahip çıkmaya başlamış olması dikkate değer bulunmaktadır.

Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün Medrese Onarımları

Yaşanan travmatik süreçlerden sonra Türkiye'de koruma kavramının yeniden yorumlanması ve medreselere yönelik somut uygulamalara dönüşmesi uzun bir süreç almıştır. 1924-1952 yılları arasında Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün1 cami onarımından başka onarım gerçekleştirilmediği anlaşılmaktadır. Bu tutum dönemin tarihi eser ve kültür varlığı algısıyla doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla medresenin tarihi eser ve kültür varlığı olduğu gerçeğinin anlaşılmasının uzun yıllar aldığı söylenebilir.

Halit Çal'ın arşiv kayıtlarına göre Cumhuriyet sonrası VGM tarafından gerçekleştirilen ilk medrese onarımı 1952'de gerçekleştirilmiştir (Çal, 1990, ss.197-204). Çal, 1990 yılında yaptığı liste çalışmasında VGM tarafından yapılan onarımları yapı türüne göre tasnif etmiştir. Bu listeden derlenen bilgilerle oluşturulmuş grafikte medrese onarımlarının 1958 yılından sonra artış gösterdiği görülmektedir. 1952 yılına kadar hiç medrese onarımının yapılmamış olması medreselerin ihmal edildiğini ortaya koymaktadır. Medreselerin kanunen kapatılmasından 1952'ye kadar geçen sürede kaç medresenin yıkılıp yok olduğu bilinmemektedir.



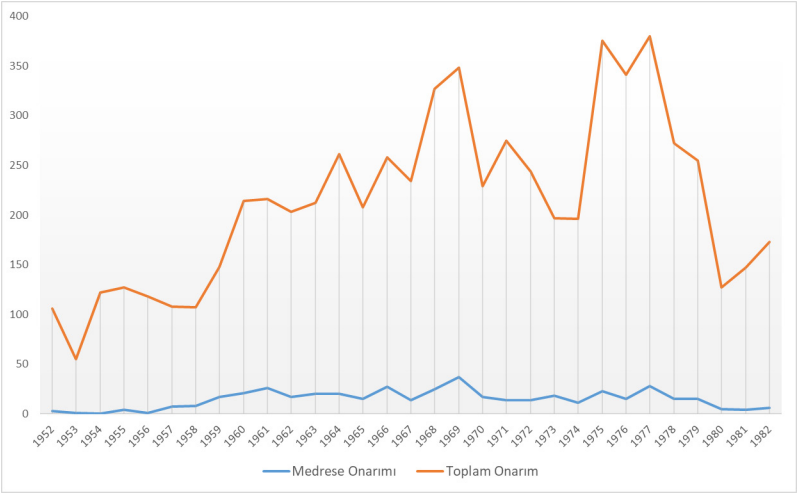
Şekil 3: 1952-1982 yılları arasında VGM tarafından onarılan medreselerin yıllara göre dağılımı (Faik Gönül, 2019)

Onarım ve restorasyon için VGM tek mercii değildir. Farklı kurum ve kuruluşların da onarım ve restorasyon çalışmaları olmuştur. Özellikle medreselerin korunması konusunda

1 1945 yılından itibaren resmi gazetede Evkaf Umum Müdürlüğü yerine Vakıflar Genel Müdürlüğü ismi kullanıldığı görülmektedir. Anlam olarak aynı olsa da bu aşamadan sonra kurum, Vakıflar Genel Müdürlüğü (VGM) olarak anılacaktır.

tarihsel olarak sorumluluk sahibi olan vakıf müessesinin performansı detaylı incelemeye değer bulunmuştur.

VGM tarafından 1952'den 1982'e kadar geçen 30 yılda 6583 onarım gerçekleştirilmiştir. Bu onarımların 448 adedi (%7'si) medrese onarımı olarak kayıtlara geçmiştir. Grafikten takip edilebileceği üzere 1980'e kadar toplam onarım adedi ve medrese onarım adedi arasında uyumlu bir artış-azalış seyri izlenirken 1980'den sonra onarım sayılarının artmasına rağmen bunun medrese onarımına yansımamış olması dikkat çekicidir.



Şekil 4: 1952-1982 yılları arasında VGM tarafından yapılan toplam onarım ile medrese onarımlarının sayısal karşılaştırması (Faik Gönül, 2019)

Korumada Planlı Dönem ve Problemler

1963 yılında devletin ilk defa hazırladığı 5 yıllık kalkınma planıyla birlikte VGM de Devlet Planlama Teşkilatı onaylı planlarıyla yeni bir döneme girmiştir. Yapılan ilk planlarda onarımı yapılacak eserler ve ne kadar harcama yapılacağı kayıt altına alınmıştır. Program çerçevesinde öncelikler de belirlenmiştir. Başlanmış işlerin bitirilmesi, mevcut durumu itibariyle acil onarıma ihtiyaç duyan eserlerin ele alınması ve turistik bölge yer alan, konumu bakımından önemli eserlerin onarılması öncelikler arasında sayılmıştır. Yapılan bu onarım planlarına rağmen VGM'nin yaptığı çalışmaların nitelik ve niceliksel yetersizliği birçok vakıf haftası toplantılarında tartışılmıştır. Bunun sebepleri arasında ayrılan ödeneğin yetersiz olması, VGM'nin teknik eleman sayısının ve uygulamayı gerçekleştirecek olan uzman müteahhitlerin sayısının azlığı, nitelikli onarım esnafının bulunmaması, korunması gerekli yapı sayısının fazlalığı gibi sebepler sayılabilir (Akar, 2011, s.25). Özellikle yetişmiş personel sayısının az olması en önemli sebep olarak ön plana çıkmaktadır. Örneğin 1960'lı yıllarda yılda yaklaşık

300 eser onarılırken bunları denetleyen nitelikli personel sayısının 20 civarında olması onarımların gereken nitelikte kontrol edilememesine neden olmuştur (Çal, 2010, s.270).

Vakıf eserlerinin korunması için önemli kanun olan 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu 1983 yılında yürürlüğe girmiştir. Bu kanun kültür varlıklarına zarar veren kişiye cezai yaptırım ve hapis cezasını öngörerek eserlerin yıkılması, bozulması, tahribi ve yok edilmesini caydırıcı hale getirmiştir. Lakin kişinin verdiği zararın miktarı hesaplanmamakta, zararın karşılanması veya eski haline getirme zorunluğu söz konusu olmamaktadır. Osmanlı zamanında vakıf eserlerine zarar verenlerin eseri eski haline getirme zorunluluğunun olması aradan geçen asırlara rağmen Osmanlı dönemi vakıf hukukunun bu anlamda daha üstün olduğunu göstermektedir.

Korumada tespit ve tescil işlemleri öncelikli işlemler olmasına rağmen Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün uzun yıllar etki alanındaki eserlerin niceliğine dahi yeterince hakim olmadığı verilerden anlaşılmaktadır. 1990 yılına kadar 7607 eser tespiti, 2.500 civarı yapı tescili yapılabilmiştir. Ayrıca 2003 yılında Coğrafi Bilgi Sistemleri vasıtasıyla başlatılan Vakıf Taşınmazların Envanterinin Çıkarılması Projesi neticesinde envanterdeki vakıf taşınmaz sayısının %7 oranında artması VGM'nin yakın zamana kadar bu konudaki eksikliğini gözler önüne sermiştir (Akar, 2011, s.11).

Günümüzde Vakıflar Genel Müdürlüğünün Koruma Yaklaşımı

Yaptığı dönemsel atılımların dışında 2003 yılına kadar vasat bir performans sergileyen Vakıflar Genel Müdürlüğü bu tarihten sonra yıllık bütçesinin %40'ına varan bir kısmını onarıma ayırarak çok sayıda restorasyon gerçekleştirmiştir. Bir yandan finans kaynaklarını çeşitlendirmiş, yeni modellerle korumaya kaynak oluşturmaya çalışmıştır. 2008 yılında bu çabalar 5737 sayılı Vakıflar Kanunu'yla ivme kazanmıştır.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren alınan karar ve mevzuatların neredeyse tamamı 2008 yılında yürürlüğe giren 5737 sayılı Vakıflar Kanunu'yla kaldırılmıştır. 2019 itibariyle halen uygulamada olan bu kanunla birlikte vakıf eserlerinin korunması için gerekli tüm madde ve uygulama öngörüleri bir araya toplanmıştır. Vakıflar Kanunu diye de isimlendirilen 5737 sayılı kanun vakıf eserlerinin korunması için önemli bir adımdır (Akar, 2011, ss.4-5).

Bu kanunun en dikkat çeken yanı bir asır önce yapılan düzenlemelerin tersi istikamette bir ufuk çizmesidir. Söz konusu yıllarda dönemin vakıflar yönetimi; satış ve devir gibi uygulamalarla kendisine miras kalan taşınmazın sayısını azaltmaya çalışırken, 2008 yılında çıkan kanunla kamulaştırma yetkisi almıştır. Bu yetkiyle mülkiyeti değişmiş eserlerin tekrar vakıf hüviyeti kazanması öngörülmüştür. Aradan geçen bir asırdan sonra VGM'nin yurtiçindeki vakıfların onarımında aktif sorumluluk almasının yanında, yurtdışındaki eserlere sahip çık-

maya başlaması dikkate değerdir. Vakıflar Kanunu, ülkemizdeki anıtsal nitelikli kültür varlığının %82'si sorumluluğu altında olan VGM'ye büyük bir misyon yüklemekte ve önünü açacak hükümler içermektedir. VGM, kendisine yüklenen misyona yönelik çalışmalar gerçekleştirmektedir.

Üsküdar Medreseleriyle İlgili Önemli Gelişmeler ve İşlev Değişiklikleri

Üsküdar'da bulunan 5 medrese haritada gösterilmiştir. Haritada gösterilen medreselerin dışında günümüze ulaşan medrese bulunmamaktadır. Tarih boyunca Üsküdar'a kaç medrese yapıldığına dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. 1977 yılında yayınlanan kitabında Konyalı, bugün varlığını sürdüren medreseler dışında Gülfem Hatun Medresesi, Minkarizade Yahya Efendi Medresesi, Rum Mehmed Paşa Medresesi ve Vani Efendi Medresesi olmak üzere 4 medrese hakkında bilgi verir. Lakin bu medreselerden hiçbiri o gün de ayakta değildir. Ahunbay ise doçentlik tezinde 19.yüzyılda mevcut medreseler haritasına yer vermiştir. Haritada 6 medrese işaretlidir (Nayır, 1980, s.171). Dolayısıyla net rakamlar verilemese de son iki asırdır Üsküdar'da mevcut medreselerin tamamına yakının günümüze ulaştığı söylenebilir.

Şekil 5: Üsküdar medreseleri haritası (Faik Gönül, 2019)

Medresenin konumu ve genel özellikleri hakkında kısaca bilgi verildikten sonra medreseyle ilgili önemli gelişmeler kronolojik olarak bir grafik üzerinden incelenmiştir.

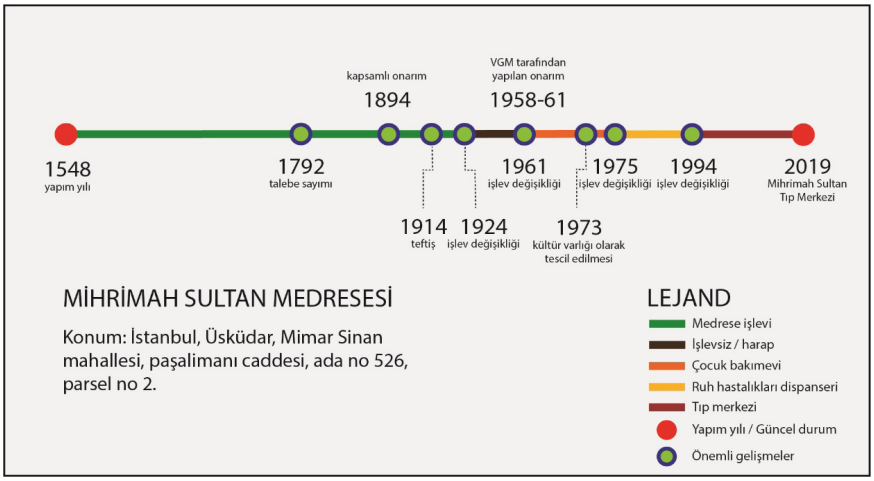
Mihrimah Sultan Medresesi

Şekil 6: Mihrimah Sultan Medresesi'nin konumu: 1.Pervititch(1933) haritasındaki gösterim, 2.Uydu fotoğrafından görünüm (Yandex Maps, 2019)

İstanbul'un Üsküdar ilçesi, Mimar Sinan mahallesi, Paşalimanı Caddesi, 526 ada, 2 parselde bulunan Mihrimah Sultan Medresesi; Kanuni Sultan Süleyman'ın kızı ve sadrazam Rüstem Paşa'nın hanımı olan Mihrimah Sultan tarafından 1540-1548 yılları arasında Mimar Sinan'a (Nayır, 1980, s.41) yaptırılmıştır. Sahile yakın, yaya ve araç trafiğinin yoğun olduğu merkezi bir noktada bulunmaktadır.

Şekil 7: Meydandan güney istikametine bakış (Faik Gönül, 2019)

Mihrimah Sultan Medresesi, bünyesinde cami, imaret, mektep, muvakkıthane, çeşme ve lojman bulunan külliyenin bir parçasıdır. U bir plan üzerine inşa edilen medresede 16 talebe odası ve 1 adet dershane yapılmıştır.



Şekil 8: Mihrimah Sultan Medresesi ve işleviyle ilgili önemli gelişmeler (Faik Gönül, 2019)

1792 yılında gerçekleştirilen sayıma göre odalarından biri boş olan medresede toplam 15 talebe eğitim görmektedir (Kütükoğlu, 2000, s.314). Evkaf-ı Hümayun Nezareti tarafından 1893 yılında keşif yapılarak bir sonraki yıl onarılmasına karar verilerek bütçeye eklenmiştir. 1894'te bazı ilave iş kalemlerini de içine alan bir onarım gerçekleştirilmiştir (Kütükoğlu, 2000, s.315). 1914 yılında yapılan teftişe göre medrese olarak işlevi devam etmektedir. Bu teftiş sırasında arka pencerelerin yarıya kadar toprakla kapandığına işaret edilerek talebelerin sağlığı için "bazı tadilat ve tamirat-ı fenniye ve sıhhiyeye muhtaç" olduğu kaydedilmiştir (Nayır, 1980, s.41).

Konyalı'ya göre 1924'te ilan edilen Tevhid-i Tedrisat kanunundan sonra boşaltılmış; uyuşturucu madde bağımlılarının meskeni haline gelmiştir. O yıllarda çöplüğü andırdığı belirtilen medresenin kubbeleri çökmeye başlamıştır (Konyalı, 1977, s.290). Konyalı'nın gazetedeki neşriyatları vasıtasıyla yaptığı uyarılar neticesinde 1958-61 yılları arasında VGM tarafından onarılarak "Üsküdar Süt ve Mektep Çocukları İçtimai Hıfzısıhha Bakımevi" olarak kullanılır hale gelmiştir (Nayır, 1980, s.41).

Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun (GEEAYK) 14.04.1973 tarihli toplantısının 7086 numaralı kararı doğrultusunda korunması gereken taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilen medrese 2 yıl sonra "Ruh Hastalıkları Dispanseri"ne tahsis (Kütükoğlu, 2000, s.315) edilmiştir. Medrese 1994'ten günümüze "Mihrimah Sultan Tıp Merkezi" isminde

(Kurşun, 2008, s.279) özel bir sağlık kuruluşu olarak hizmet vermektedir. Söz konusu işlev değişikliğine ait restorasyon projesi 1992 yılında hazırlanıp onaylanmıştır.

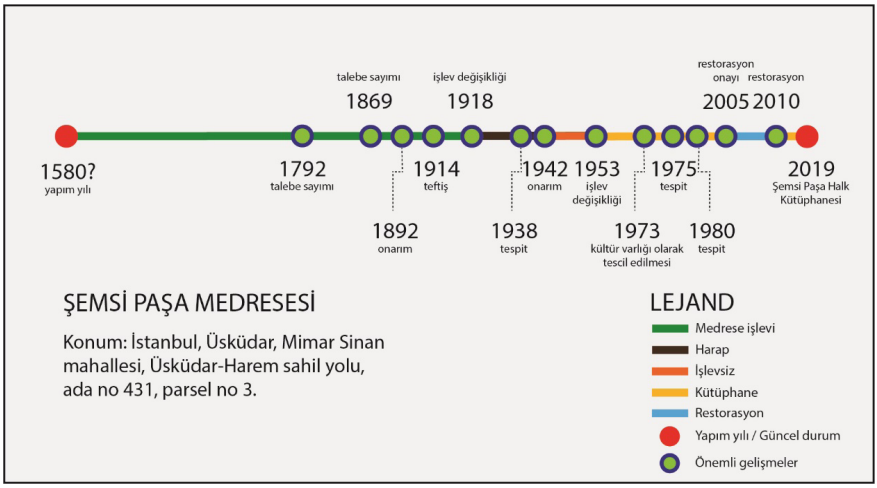
Şemsi Paşa Medresesi

Şekil 9: Şemsi Paşa Medresesi'nin konumu: 1.Pervititch(1933) haritasındaki gösterim, 2.Uydu fotoğrafından görünüm (Yandex Maps, 2019)

İstanbul'un Üsküdar ilçesi, Mimar Sinan mahallesi, 431 ada, 3 parselde bulunan Şemsi Paşa Medresesi, Üsküdar-Harem sahil yolu üzerinde konumlanmıştır. Üsküdar'ın önemli ulaşım akslarından birinde yer alan medresenin çevresinde hâkim işlevler donatı ve ticarettir. Külliyenin yapım yılı 1580 olmakla birlikte medresenin daha önce 1573 yılında inşa edildiği değerlendirilmektedir. Bu görüşün dayanağı medreseye külliyenin yapım yılından önce müderris atanmış olmasıdır (Nayır, 1980, s.59).

Şekil 10: Denizden Şemsi Paşa Külliyesine bakış

Medresenin banisi külliyede türbesi bulunan Şemsi Ahmet Paşa'dır. Mimar Sinan heybetli yapılarda gösterdiği hünerini bu kez farklı bir biçimde, "mücevher kutusu" şeklinde nitelendirilen (Kurşun, 2008, s.283) bu küçük külliye vasıtasıyla sergilemiştir. Külliye civardaki abidelerden denize en yakını olduğundan dolayı deniz yönünden bakıldığında perspektiften dolayı küçük ebatlarına rağmen arkasındaki yapılara galip gelen bir görünüş sunmaktadır. Medresenin camiye göre değil denize göre konumlanmış olması Mimar Sinan'ın yaptığı radikal bir tercihtir. Plan türü L olan medresenin 12 talebe odası ve 4 talebe odası büyüklüğünde, kare ve dışa taşmış bir dershanesi bulunmaktadır.



Şekil 6.11 Şemsi Paşa Medresesi ve işleviyle ilgili önemli gelişmeler (Faik Gönül, 2019)

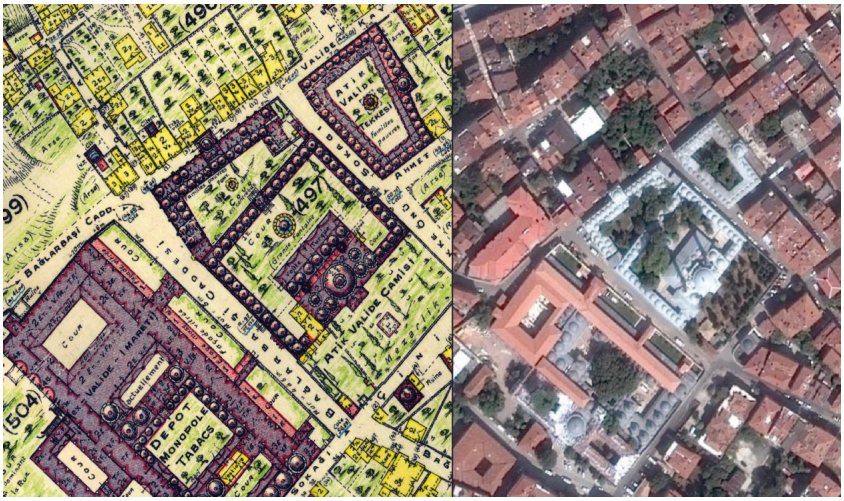
1792 yılındaki sayımda talebe odalarından birinin sahibi harpte esir düştüğünden yerine bir imamın kaldığı, haricen 11 talebenin olduğu kayıt edilmiştir. 1869 yılındaki sayıma göre medresede 2 mücaz, 2 talebe olmak üzere 4 kişi bulunmaktadır. 1892 yılında Evkafı Humayun Nezareti tarafından tamir edilmiştir. 1914 yılında yapılan tespitte Balkan Harbi(1912-1913)'nde olduğu gibi medresede muhacirlerin barındırıldığı, ayrıca 2 talebenin bulunduğu yazılmıştır. Bu talebelerle ilgili son kayıttır. 1918'de yapılan incelemeye göre sadece muhacirlerin barındığı düşünülürse medresenin 1914-1918 yılları arasında işlevini yitirdiği söylenebilir (Kütükoğlu, 2000, ss.316-317). İşlevsiz kalan medrese yapılarının hızla harap hale geldiği Şemsi Paşa Medresesi örneğinde görülebilmektedir. Zira 27 Şubat 1938 tarihinde medreseyi incelemeye giden Konyalı, medrese odalarının inek ve koyun ahırı olarak kullanıldığını, kubbenin delindiğini ve kurşunlarından eser kalmadığını tespit etmiştir. Sadece medresenin değil tüm külliyenin harap halde olduğunu gören Konyalı yapının satılması için arsa olarak kaydedildiğini öğrenir. Bunun üzerine yayınlarında bu konuya yer veren Konyalı ve arkadaşlarının çabalarıyla yetkililer onarıma karar verirler (Konyalı, 1977, s.291). Aradan 2 yıl geçtikten sonra onarım başlamış ve 1942 yılında tamamlanmıştır(Nayır,

1980, s.59). Onarımdan sonra işlevsiz kaldığı düşünülen medrese, 1953 yılında Hacı Selim Ağa Kütüphanesi'nden getirilen 5bin kitapla kütüphaneye çevrilmiştir (Kurşun, 2008, s.288).

GEEAYK'nın 14.04.1973 tarihli toplantısının 7086 numaralı kararı doğrultusunda korunması gereken taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilen medresenin 1975'te kütüphane işlevini sürdürdüğü Konyalı tarafından teyit edilmiştir (Konyalı, 1977, s.292). 1980 yılında medreseyi inceleyen Nayır(Ahunbay), kütüphane işlevinin devam ettiğini, kubbe kurşunlarında yer yer soyulmalar olduğunu ve zeminden gelen nem probleminin ivedilikle çözülmesi gerektiğini belirtir (Nayır, 1980, s.60).

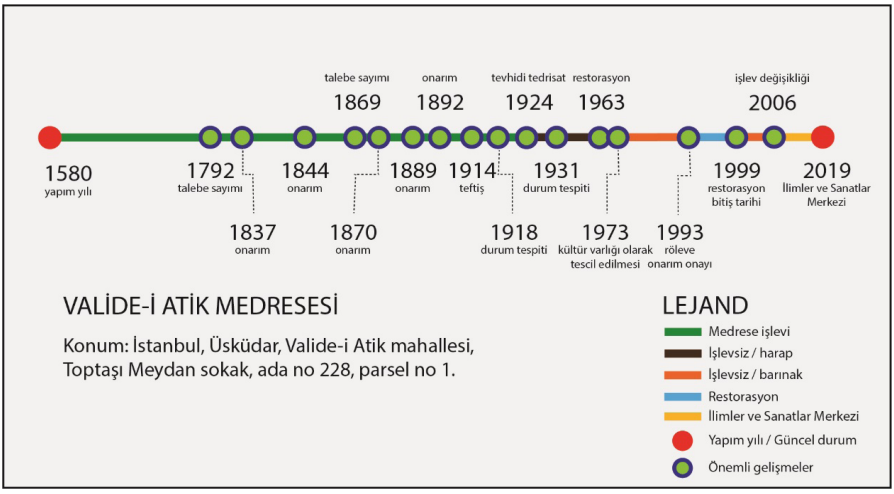
Marmaray kazılarından etkilenen medresenin restore edilmesine karar verilmiş ve hazırlanan proje 2005 yılında Koruma Kurulu'nun 1143 numaralı kararı doğrultusunda onaylanmıştır. 2008'da başlayıp 2010 yılında tamamlanan restorasyon kapsamında bitişiğindeki kafe ve WC birimleri kaldırılmış ve medreseye peyzajlı bir arka bahçe kazandırılmıştır. Restorasyondan sonra kütüphane olarak hizmet vermeye devam eden medrese günümüzde Şemsi Paşa Halk Kütüphanesi ismiyle kullanılmaktadır.

Valide-i Atik Medresesi


Atik Valide Mekteb
Atik Valide Camisi
Depot Monopole Tabacs
Valide Mekteb
Cour
Cadde
Sokak
Arkeş
Valide
Bağlarbaşı Cadd.
Atik Valide Camisi
Depot Monopole Tabacs
Valide - Mekteb
Cour
Cour
Cour

Şekil 13: Valide-i Atik Medresesinin drone kamerasından görünüşü (AA, 2019)

Caminin kuzeyindeki düşük kotta yer alan yamuk planlı bir arsa üzerine kesme taştan inşa edilen medresenin batı cephesi doğu cephesinden daha uzundur. Kolları eşit olmayan U plana sahip medresenin 4'ü batı cephesinde, 2'si doğu cephesinde 12'si kuzey cephesinde olmak üzere 18 talebe odası vardır. Kuzey cephesindeki 12 talebe odasının tam ortasında avluya göre yüksek bir kota yerleştirilmiş, dışarı çıkıntılı, kare planlı dershanesi bulunmaktadır.



Şekil 14: Valide-i Atik Medresesi ve işleviyle ilgili önemli gelişmeler (Faik Gönül, 2019)

1792 yılında yapılan sayımda 16 kişi kayıt edilmiştir. 1837 ve 1844 yıllarında onarım geçirdiğine dair belgeler bulunan medresenin 1869'de 2 müderrisi, 5 mücazı ve 14 talebesi

bulunmaktadır. 1870 yılında Evkafı Hümayun Nezareti tarafından onarılmıştır. 1889 bir onarım daha geçiren medresenin 1892 yılında çatısındaki kurşunlar yenilenmiştir. 1914 yılında yapılan teftişte fiziki yapısı "oldukça iyi" olarak kaydedilmiş, kapasitesinin 30 olmasına karşın 21 kişiye hizmet verdiği kayda geçmiştir. 1918 yılında gerçekleştirilen tespitte medresede talebe bulunduğu dolayısıyla medrese işlevinin sürdüğü anlaşılmaktadır (Kütükoğlu, 2000, ss.319-320).

Kaynaklarda 1918'den sonraki durumuyla ilgili net bir bilgi olmayıp 1924 yılında ilan edilen Tevhidi Tedrisat kanunuyla birlikte işlevsiz kalmış; 1931 yılında fakir ailelerin konakladığı tespit edilmiştir (Ekimci, 2011, s.66). Sonraki süreçte medrese bakımsız ve harap hale gelmiştir. VGM'nin devreye girmesiyle 3 yıl süren restorasyon 1963 yılında tamamlanmıştır. Restorasyondan sonra herhangi bir kuruma tahsis edilmediği için bir müddet sonra barınma amacıyla işgal edilmiştir (Tanman, 1994, s.410).

Atik Valide Külliyesi'ne bağlı tüm yapılar GEEAYK'nın 14.04.1973 tarih ve 7086 sayılı kararı korunması gereken taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilmiştir. Sözlü kaynaklardan 1977-1980 yılları arasında Milli Türk Talebe Birliği tarafından kullanıldığı öğrenilse de kayıtlarla doğrulanamamıştır. Bu yüzden söz konusu kullanım grafiğe işlenmemiştir. 1993 yılında işlevsizlikten bakımsız ve harap hale gelen medresenin durumunu VGM tespit etmiştir. İstanbul Vakıflar Bölge Müdürlüğü'nce Atik Valide Külliyesi'nün bütününe yönelik hazırlanan rölöve ve onarım projeleri 6115 sayılı koruma kararıyla uygun bulunmuş, 1994 yılı 7014 sayılı Koruma Kurulu kararı ile medresedeki bozulmaların "anıtsal yapı restorasyon kurallarına göre" giderilmesine karar verilmiştir. 1994 yılında onarıma başlandığında medresede işgalciler bulunmakta; yoğun bir çöp ve moloz birikmesi mevcuttur. Onarım 1999 yılına kadar sürmüştür (Ekimci, 2011, ss.66-67). Zira Kütükoğlu, 1998'de incelediği medresenin işlevsiz olduğunu ve tamir gördüğünü belirtmektedir (Kütükoğlu, 2000, s.321). İstanbul Vakıflar 2. Bölge Müdürlüğü'nden alınan bilgiye göre 2006 yılında İlim Yayma Cemiyetine tahsis edilmiştir.

Çinili Medrese

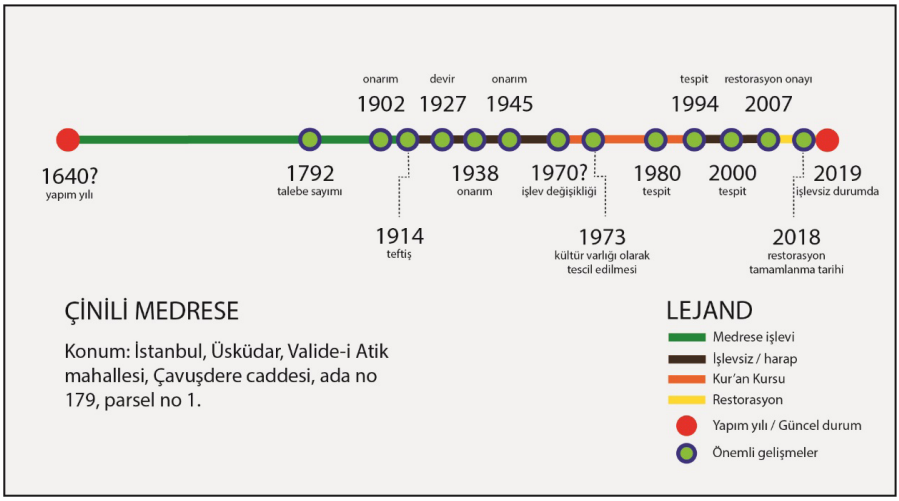
Şekil 15: Çinili Medrese'nin konumu: 1.Pervititch(1933) haritasındaki gösterim, 2.Uydu fotoğrafından görünüm (Yandex Maps, 2019)

İstanbul'un Üsküdar ilçesi, Valide-i Atik mahallesi, Çavuşdere Caddesi, 179 nolu ada, 1 nolu parselde bulunan medrese, caddenin Çinili Mescit sokak ile kesiştiği köşede konumlanmaktadır. Çinili Külliye olarak bilinen yapı grubunun içinde yer alan medrese, camiyle aynı avluyu paylaşmaktadır. Çevresindeki binalarda hâkim işlev konuttur.

Şekil 16: Çinili Medrese avludan panorama görünüş (Faik Gönül, 2019)

Külliye 1640 yılında Mahpeyker Sultan tarafından Mimar Kasım Ağa'ya yaptırılmıştır. Avlu kapısı üzerinde yer alan kitabede "Yaptı mektep, çeşme, hamam ve sebil" ibaresinin yer alması araştırmacıları medresenin daha sonra yapıldığına dair bir kanaate yöneltmiştir (Kütükoğlu, 2000, s.322). Evliya Çelebi'nin Üsküdar medreselerini sayarken Çinili Medreseden bahsetmemesi bu kanaati güçlendirmektedir (Nayır, 1980, s.71). Bu sebeple yapım tarihi net bir biçimde verilememektedir.

Cadde ve sokağın dar açıyla birleştiği yere oturtulan medrese arazi koşullarından dolayı kırık L plan ve yüksek kota oturacak şeklinde tasarlanmıştır. Merdivenle ulaşılan medresenin batı kolunda 3, kuzey kolunda 3 talebe odası bulunmaktadır. Kolların birleştikleri noktada daha büyük tasarlanmış dershanesi bulunmaktadır.



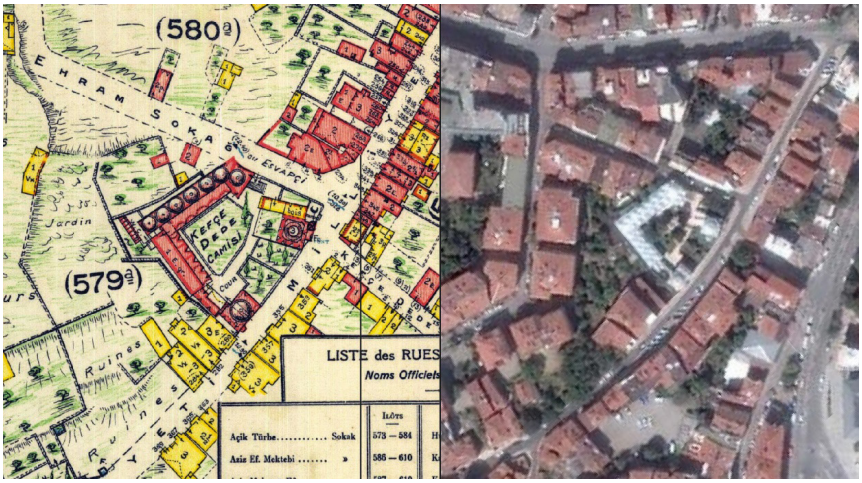
Şekil 17: Çinili Medrese ve işleviyle ilgili önemli gelişmeler (Faik Gönül, 2019)

1792 yılında gerçekleştirilen sayımda orada hazır bulunmayıp taşrada olan 6 talebe kayıt edilmiştir. Geçmiş dönem onarımlarına dair tespit edilebilen ilk kayıt 1902'ye aittir (Kütükoğlu, 2000, s.322). 1914 yılında yayınlanan bir raporda 1 talebesi olduğu yazmasına karşın aynı yıl yapılan teftişte fiziki olarak harap olduğu kayıt edilmiştir (Nayır, 1980, s.72). 8 Eylül 1927'de gelen emirle Evkaf Umum Müdürlüğü tarafından içerisinde Çinili Medrese'nin de bulunduğu Üsküdar'daki medreseleri genel idareye devretmiştir (Konyalı, 1977, s.293). 1938 ve 1945 yılında onarım geçirmiştir (Köşklü, 1999, s.74). Koruma kurulunun 14.04.1973 tarihli toplantısının 7086 numaralı kararı doğrultusunda korunması gereken taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilmiştir.

Medrese, 1914 itibariyle işlevsiz/harap bir hale gelmiştir. Nayır(Ahunbay), 1980 yılında yaptığı çalışmasında 1970'li yıllarda onarılarak Kur'an Kursu olarak hizmet vermeye başlayan medresenin aynı işlevle devam ettiğini belirtir (Nayır, 1980, s.72). 1994 tarihinde bakımsız olduğuna dair kayıt, Kur'an Kursu işlevinin 1980-1994 yılları arasında sonlandığına işaret etmektedir (Çobanoğlu, 1994, s.521). 1998 yılında medresenin kullanım durumunun işlevsiz olduğu Kütükoğlu tarafından teyit edilmektedir (Kütükoğlu, 2000, s.323).

Koruma kurulunun 11.07.2007 tarihli toplantısının 513 numaralı kararı doğrultusunda restorasyon için hazırlanan projeye onay verilmiştir. Geç başlayan ve uzun süren restorasyon 2018 yılında tamamlanmıştır. Halihazırda işlevsiz olan medrese depo olarak kullanılmaktadır.

Ahmediye Medresesi



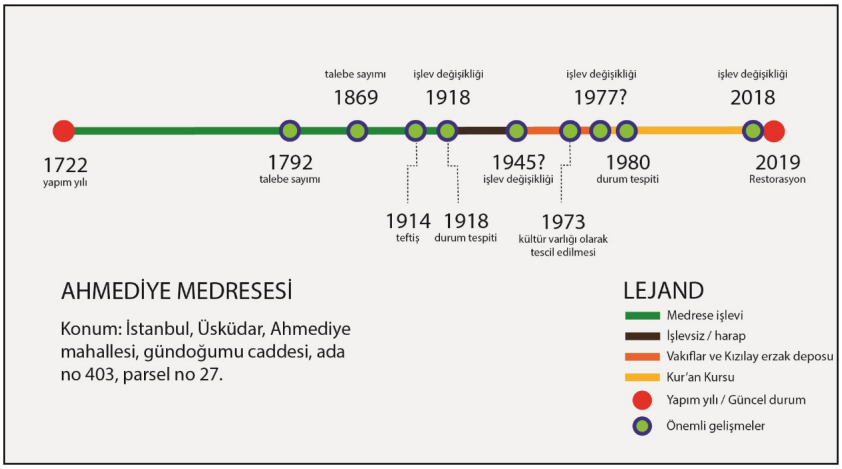
Şekil 18: Ahmediye Medresesi'nin konumu: 1.Pervititch(1933) haritasındaki gösterim, 2.Uydu fotoğrafından görünüm (Yandex Maps, 2019)

İstanbul'un Üsküdar ilçesi, Ahmediye mahallesi, Gündoğumu Caddesi, 403 nolu ada, 27 nolu parselde bulunan medrese; cadde ile Esvapçı Sokağı'nın kesiştiği köşede konumlanmaktadır. Çevresindeki binalarda hakim işlev konuttur.

Şekil 19: Ahmediye Medresesinin dershane ve odalarına avludan bakış (Faik Gönül, 2018)

1722 yılında Eminzade Hacı Ahmet Ağa (ö.1730) tarafından külliyenin bir parçası olarak inşa ettirilen medresenin mimarı Kayserili Mehmet Ağa'dır. Camiyle aynı avluyu paylaşan medrese daha düşük bir kotta konumlandırılmıştır. Birbirinden farklı kottaki iki platform-

dan oluşan avluya biri Gündoğumu Caddesi diğeri Esvapçı Sokak üzerindeki iki kapı açılmaktadır. Sekizgen planlı fevkani bir dershaneye sahip medresenin L biçiminde dizilmiş, revakla çevrili, kare planlı 11 adet talebe odası bulunmaktadır. Sebilin üzerinde yükseltilen dershane, tek kubbenin örttüğü ana bölüm ile üç açıklıklı revaktan oluşur.



Şekil 20: Ahmediye Medresesi ve işleviyle ilgili önemli gelişmeler (Faik Gönül, 2019)

1792 yılında gerçekleştirilen sayıma göre odalarından biri boş, biri müezzine tahsis edilmiş olan medresede toplam 11 talebe ilim okumaktadır. 1869 yılında yapılan sayımda talebe sayısı yine 11 olarak kaydedilmiştir (Kütükoğlu, 2000, s.318). 1914 yılında yapılan teftişte rutubet, odaların arkasının toprakla dolmuş olması, tuvaletlerin cami ve mekteple ortak kullanımı nedeniyle talebelere uygun olmadığı; en fazla 6 talebenin barınabileceği kayıt edilmiştir (Nayır, 1980, s.81). 1918 yılında yapılan tespitte bir odasında asker, iki odasında muhacir olduğu, diğer odalarının kullanılabilir olmasına rağmen boş olduğu belirtilmektedir (Kütükoğlu, 2000, s.318). Bu tarihten itibaren yapının, medrese işlevini yitirdiği anlaşılmaktadır.

Medresenin 1940'lı yıllara kadar işlevsiz ve harap kaldığı düşünülmektedir. Koçu, 1945 yılında medrese odalarının Evkaf ve Kızılay'a ait erzak deposu olduğunu, ihtiyaç sahiplerine yemek verildiğini, tuvaletlerin bazı uygunsuz durumlar ve rivayete göre işlenen bir cinayetten dolayı kilitli tutulduğunu yazmaktadır. Dershanenin o yıllarda güvercinliğe dönüştüğü ve çok kirli olduğu belirtilmektedir. Birçok kaynakta belirtildiği gibi bir zamanlar dershanenin Rifai tarikatına ait tekke olarak kullandığı, tekkeye ait bazı eşyaların dershanede bulunduğu belirtilse de tekkenin başlama ve bitiş tarihiyle ilgili herhangi bir bilgi verilmemektedir (Koçu, 1958, s.379). Kaynak taramasında bununla ilgili net tarih bilgisine ulaşılamadığı için grafikte tekke bir işlev olarak gösterilmemiştir. Yine kaynaklardan anlaşıldığına göre dershanenin tekke olarak kullanıldığı dönemde medrese işlevi de devam etmiştir.

Konyalı, 1977'de medresenin erzak deposu olduğunu teyit eder (Konyalı, 1977, s.288). Nayır(Ahunbay), 1980 yılında yaptığı çalışmada medresenin Kur'an Kursu olarak hizmet verdiğini belirtir (Nayır, 1980, s.81). Dolayısıyla medresenin 1977 ile 1980 yılları arasında bir tarihte Kur'an Kursu olarak hizmet vermeye başladığı sonucuna ulaşılmaktadır. Koruma kurulunun 14.04.1973 tarihli toplantısının 7086 numaralı kararı doğrultusunda korunması gereken taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilmiştir. Medrese 2018 yılına kadar Ahmediye Hafızlık Kur'an Kursu olarak hizmet vermiştir. 2018'de restorasyona giren medresede çalışmalar devam etmektedir.

Sonuç

Üsküdar Medreseleri açısından bakıldığında Osmanlı'nın toprak kaybettiği ve önemli savaşların yaşandığı 1900-1914 yılları arasında tedrisatın devam ettiği görülmektedir. Özellikle Balkan Savaşları'nın akabinde talebelerle birlikte göçmenlerin de medreseyi barınma amaçlı kullandığı bazı kayıtlarda geçmektedir. Çinili Medrese 1914 yılında; Şemsi Paşa ve Ahmediye medreseleri 1918 yılında işlevini yitirmiştir. Söz konusu tarih Birinci Dünya Savaşı'nın Osmanlı aleyhine sonuçlandığı, Mondros Mütarekesi'nin imzalandığı ve İtilaf Devletlerine ait işgalci güçlerin İstanbul'a girdiği yıllara tekabül etmektedir.

Üsküdar'da 2 medrese kapansa da tüm bu ağır şartlar altında dahi medreselerde tedrisat devam etmiş, komisyonlar çalışmış, tespitler yapılmıştır. 1914'teki teftiş ve 1918'deki talebe sayımı bunu göstermektedir. Valide-i Atik Medresesi ile Mihrimah Sultan Medresesi 1924'te ilan edilen Tehvidi Tedrisat Kanunu'yla birlikte işlevsiz kalmıştır. Zira yönetim, medreseleri kapatmış ve binalarını modern okullar için kullanmamıştır. Teftiş raporlarına göre bu medreseler harap halde değil ve fiziki yapıları oldukça iyidir. Buna rağmen atıl hale gelmesi bir tercih meselesi olarak değerlendirilebilir.

Medresenin fonksiyonunu yitirmesinden sonra toplam kaç yıl atıl vaziyette kaldıklarına bakmak gerekirse; Mihrimah Sultan 37 yıl, Şemsi Paşa 35 yıl, Valide-i Atik 82 yıl, Çinili Medrese 82 yıl, Ahmediye 59 yıl işlevsiz/harap olarak kalmıştır. Mevcut işlevlerin süresini hesaplamak da mümkündür. Mihrimah Sultan 26 yıldır özel tıp merkezi, Şemsi Paşa 67 yıldır kütüphane, Valide-i Atik 14 yıldır ilimler ve sanatlar merkezi, Çinili Medrese son 26 yıldır işlevsizdir. Ahmediye ise 41 yıl Kur'an Kursu olarak kullanıldıktan sonra son 2 yıldır restorasyondadır.

Bir tarihi yapının ayakta kalması içinde hayat olduğu sürece mümkündür. Bu açıdan bakınca medreselerin bir işlevle kullanılması koruma ve verimlilik açısından önemli görülmektedir. Lakin medreselerin müktesebatına ve fiziki yapısına uygun işlevlerle kullanılması gerekir. Özellikle ticaret işlevine konu olan medreselerin bu işlevlerden arındırılması önemli görülmektedir.

Medreselerin fiziki olarak neden harap hale geldiği sorusunun cevabı arandığında önemli bir husus ortaya çıkmaktadır. Ekonomik sebeplerden dolayı medreselerin fiziki yapısı git gide onarıma muhtaç hale gelmiştir. 1902'den itibaren neredeyse hiç onarım yapılamayan bir süreç başlamıştır. Söz konusu dönemde vakıfların idaresi merkezi olmasına ve keşifler yapılmasına rağmen bütçe sıkıntısından dolayı onarım yapılamamıştır. Bu ihmal yaklaşık yarım asır sürmüş, medrese onarımları 1952'den sonra önem ve hız kazanmıştır. Araya giren bu fasıla tarihi eserlerin için gerekli olan; taş ustası, kurşuncu vb geleneksel zanaatların varlığını olumsuz etkilenmiştir. 1952'den sonra VGM'nin nitelikli personel sıkıntısı çektiği, usta bulmakta zorlandığı anlaşılmaktadır.

Bu bilgiler ışığında Üsküdar Medreselerinin işlev değişikliğinde savaş, eğitim sistemindeki eksen değişikliği ve en önemlisi de Tevhidi Tedrisat Kanunu'nun belirleyici olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Üsküdar Medreseleri'nin fiziki olarak günümüze ulaşmış olması ise olumlu bir durum olarak değerlendirilmektedir. Bu durumda Üsküdar'ın imar hareketlerinden nispeten daha az etkilenmesi ve bazı nüfuzlu/münevver şahsiyetlerin kültür varlıklarının korunmasına katkıları belirleyici olmuştur. Bu talihe Anadolu'daki ve İstanbul muhtelif semtlerindeki birçok medrese sahip olmadığı için bugün yok olmuşlardır. Günümüze ulaşan medreselerin korunması ve devamlılığının sağlanması için güncel işlevlerinin irdelenmesi ve medreseye uygun hale getirilmesi önemli görülmektedir.

KAYNAKÇA

Akar, T. (2011). Vakıf Hukuku ve Vakıf Kültür Varlıklarının Korunması, *TAYKON 2011 Bildiriler Kitabı*, içinde. İstanbul.

Akar, T. (2011). Vakıflar Genel Müdürlüğü ve vakıf kültür varlıklarının korunması. *Erdem Dergisi*, 59.

Akgündüz, H. (1997). *Klasik dönem Osmanlı medrese sistemi: Amaç-yapı-işleyiş*. İstanbul: Ulusal Yayınları.

Akgündüz, M. (2004). *Osmanlı medreseleri*. İstanbul: Beyan Yayınları.

Arabacı, C. (1998). *Osmanlı dönemi konya medreseleri 1900-1924*. Konya: Konya Ticaret Odası Kültür ve Eğitim Yayınları.

Baltacı, C. (1980). *Maarif sistemimiz*. İstanbul: İslam Medeniyeti Vakfı Yayınları.

Baltacı, C. (1980). *Maarif sistemimiz*. İstanbul: İslam Medeniyeti Vakfı Yayınları.

Baltacı, C. (2005). *XV-XVI. Asırlarda Osmanlı medreseleri*. İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Çal, H. (1990). *Türkiye'nin Cumhuriyet Dönemi Eski Eser Politikası*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi.) Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Çal, H. (2010). Türkiye'nin kültürel mirası konusundaki tutumu. *Türk Yurdu Dergisi*, 30.

Çobanoğlu, A. V. (1994). Çinili Külliye, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*.

Doğan, R. (1999). Cumhuriyetin İlk Yıllarında Tevhidi Tedrisat Çerçevesinde Din Eğitimi-Öğretimi ve Yapılan Tartışmalar, *Türkiye'de Din Eğitim Ve Öğretimi Bildiriler Kitabı*, içinde. Ankara.

Ekimci, B. G. (2011). **Üsküdar'ın Vakıf Eser Kültür Mirası ve Korunması İçin Öneriler.** (Yayınlanmamış Doktora Tezi.) İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ertem, A. (2011). Osmanlı'dan günümüze vakıflar. *Vakıflar Dergisi*, 36.

Eyice, S. (1993). Mescid, *TDV İslâm Ansiklopedisi,7*.

Gül, A. (1997). *Osmanlı medreselerinde eğitim-öğretim ve bunları arasında Dâru'l-Hadîslerin yeri.* Ankara: TTK Yayınları.

Hammer, J. V. (1997). *Osmanlı tarihi.* (Ata, M., Çev.) İstanbul: MEB Yayınları.

Hızlı, M. (2012). *Mahkeme sicillerine göre Osmanlı klasik dönemi Bursa medreselerinde eğitim öğretim.* Bursa: Emin Yayınları.

İhsanoğlu, E. (1993). Dârülfünun. *TDV İslâm Ansiklopedisi, 8.*

Kazıcı, Z. (2012). Osmanlı'da vakıfların eğitime katkısı. (Kurtoğlu, M., Ed.) *Vakıf Medeniyeti 2011 Yılı Eğitim Sempozyum Kitabı*, içinde. Ankara.

Koçu, R. E. (1958). *İstanbul Ansiklopedisi.* İstanbul: Neşriyat Kollektif.

Konyalı, İ. H. (1977). *Abideleri ve kitabeleri ile Üsküdar tarihi.* İstanbul: Türkiye Yeşilay Cemiyeti Yayınları.

Köşklü, Z. (1999). *17. ve 18. yy Osmanlı Medreselerinin Tipolojisi.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi.). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Kuran, A**.** (1969). *Anadolu medreseleri.* Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Kuran, A. (1986). *Mimar Sinan.* İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Kurşun, Z. (2008). *Medaris-i İstanbul: Yaşayan İstanbul medreseleri.* İstanbul: İBB Yayınları.

Kurt, S. K. (2013). *Yabancı okullara karşı Osmanlı refleksi: Özel İslam mektepleri.* İstanbul: Hazine Yayınları.

Kütükoğlu, M. (2000). *XX. Asra erişen İstanbul medreseleri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Mohamed, L. (2009). *19. Yüzyıl ile 20. Yüzyılın ilk yarısında Tunus'ta vakıflar*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi.) Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Nayır, A. (1980). *İstanbul medreseleri: Koruma ve çağdaş kullanım açısından bir değerlendirme.* (Yayınlanmamış Doçentlik Tezi). İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Ocak, A. (2017). *Selçuklu Devri Üniversiteleri: Nizamiye medreseleri.* İstanbul: Nizamiye Akademi.

Öcal, M. (2012). Osmanlı Devletinin Son Döneminde Gerçekleştirilen Medrese Islahatları Üzerine Bir Değerlendirme, (Gedikli, F., Ed.) *Medrese Geleneği ve Modernleşme Sürecinde Medreseler Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, içinde. Muş.

Özcan, G. (2017). *Osmanlı şehirciliği ve vakıflar.* İstanbul: Yeditepe.

Öztürk, N. (1983). *Menşei ve tarihi gelişimi açısından vakıflar.* Ankara: VGM Yayınları.

Öztürk, N. (1995). Evkaf-ı Hümâyun nezareti. *TDV İslâm Ansiklopedisi.*

Öztürk, N. (1995). *Türk yenileşme tarihi çerçevesinde vakıf müessesesi.* Ankara: TDV.

Sarıkaya, Y. (1997). *Medreseler ve modernleşme.* İstanbul: İz Yayıncılık.

Sayılı, A. (2002). *Ortaçağ İslam dünyasında yüksek öğretim: Medrese.* **(**Duran, R., Çev.). Ankara: y.y.

Sezgin, F. (2007). *İslam'da bilim ve teknik.* Ankara: TÜBA Yayınları.

Tanman, M. Baha. (1994). Atik Valide Külliyesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi.*

Uzunçarşılı, İ. H. (2014). *Osmanlı Devletinin ilmiye teşkilatı.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yakuboğlu, K. (2006). *Osmanlı medrese eğitimi ve felsefesi.* İstanbul: Gökkubbe Yayınları.

Yılmaz, H. (2017). *Zengi ve Eyyubi Dımaşk'ında Ulema ve Medrese.* İstanbul: Klasik Yayınları.

Din Öğretiminin Ötekileştirme Eğilimini Önleme Açısından Rolü*

Rabia Yıldırım**

Öz: Birlik ve beraberliğe zarar veren, toplumsal barışı tehdit eden en önemli eğilimlerden biri ötekileştirmedir. Bu nedenle bireylerde oluşan ötekileştirme davranışları ve ötekileştirme eğilimlerinin önlenmesi için özellikle eğitim alanında bu konuda çalışmalar yapılması gereken bir durumdur. Bu eğitim alanlarından birisi de din eğitimi ve öğretimidir. Bu nedenle, çalışmanın amacı, din öğretiminin ötekileştirme eğilimini önlemede rolünün ne olduğunun araştırılmasıdır. Çalışmaya öncelikle "AİHL Meslek Derslerinin Ötekileştirme Eğilimini Önleme Düzeyi Ölçeği" hazırlanarak başlanmıştır. Bu konuda ölçek geliştirme çalışması yapılarak öğrencilere uygulanan 4 alt boyuta sahip ölçek hazırlanmıştır. Ayrıca çalışmada AİHL meslek dersleri ders kitapları da içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Ders kitapları içerik analizi sonucunda toplumsal düzenin oluşması, toplumsal birliğin oluşması, insanlar arası iletişim olarak 3 temaya ulaşılarak alt kategorilere ait bulgular belirlenmiştir. Ölçeğin uygulanması sonrasında, "Ölçeğin tamamı ve alt boyutları ötekileştirme eğilimlerini yüksek düzeyde önler." sonucuna ulaşılmış olup, ölçek ile bağımsız değişkenler (cinsiyet, sınıf, gelir düzeyi, anne-baba eğitim düzeyi gibi) arasındaki ilişkiler incelenmiştir. Bu ilişkilerin incelenmesi için yapılan bağımsız t testleri ve anova testleri sonucunda, cinsiyet, baba eğitim düzeyi, farklı yaşam biçimine sahip bireylere davranışta en etkili unsur değişkenleri arasında anlamlı farklılıklar bulunmuştur. Ayrıca ölçeğin alt boyutları arasında çıkan sonuçta en düşük seviyedeki maddeler "hoşgörü ve anlayış" alt boyutuna ait iken en yüksek düzeydeki maddeler "adalet" alt boyutunda bulunmuştur. Ders kitaplarında yapılan içerik analizi sonucunda, en yüksek düzeyde bulunan tema toplumsal düzenin oluşması iken en az bulunan tema ise toplumsal birliğin oluşmasıdır. Temaların alt kategorileri incelendiğinde en fazla bulgu adalet alt kategorisinde yer alırken en az hoşgörü alt kategorisinde bulunmuştur. Ayrıca sınıf düzeyleri arttıkça kitaplardaki ötekileştirmeyi önleme bulgularında artış olduğu görülmektedir. Bunun sonucunca kitaplardaki en büyük eksiklik iç ötekileştirme dediğimiz Müslümanlar arası ötekileştirmeyi önlemeye çok az yer verilmesidir. Yine ölçek sonuçlarında çıkan en düşük düzeydeki madde olan "Müslümanlar arası ilişkilerimde farklılıklardan çok ortak noktalara odaklanırım." maddesi de bu sonucu desteklemektedir. Sonuç olarak, ötekileştirme eğilimlerini önlemede AİHL ders kitapları ve program yeterli düzeyde olmasına rağmen özellikle din içi ötekileştirme eğilimini önlemede yetersiz kalmaktadır. Bu konuda iyileştirme çalışmaları yapılmalıdır. Bu çalışmalar, araştırma sonucunda öneri olarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Din Öğretimi, Ötekileştirme Eğilimi, Ölçek Geliştirme, Anadolu İmam Hatip Lisesi.

* Bu çalışma Rabia Yıldırım'ın "Ötekileştirme Eğilimi Açısından İmam Hatip Liseleri" adlı devam eden doktora tezinden üretilmiştir.

** Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri, Doktora Programı
İletişim: rabia.yildirim@dpu.edu.tr.

Giriş

20. yüzyıl insanlara, toplumların dünyadan soyutlanıp içe kapanamayacağı, birçok nedene dayalı olarak ötekilerle iç içe yaşama şartı getirmiştir. Ayrıca büyük çoğunluğu Müslüman olan fakat buna rağmen çeşitli farklılıkları içerisinde barındıran insanların bulunduğu ülkemizde de birlikte yaşama bir mecburiyettir. Ulusal birlik ve bütünlüğün kalıcılığı için barış ortamı gereklidir. Toplumsal barışı, dolayısıyla ulusal bütünlüğü tehdit eden en büyük tehlike, insanların bazı farklılıklarından dolayı birbirini ötekileştirmesi olduğunu söylemek mümkündür.

Ötekileştirme kavramını ilk kullanan Spivak, "Öteki" kavramının soyut ve genelleştirilmiş olsa da, sömürgecinin "ötekilerini" sembolik olarak temsil ettiğini belirtmektedir. Dolayısıyla ötekileştirmenin tutarlı çerçevesi emperyalist Batının öteki oluşturma sürecinin karakteristik özelliğinde yatmaktadır. Bu bağlamda ötekileştirme şu şekilde tanımlanabilir: Genellikle grup temelinde, adaletsiz bir hakim gücün yapmaya çalıştığı hak ihlalini gizlemek ve normal göstermek amacıyla, farklılıkları kategorize etmek, kendine ait olanı üstün ve norm göstererek, hayali önyargılar veya kalıpyargılar eşliğinde farklılıkları aşağılayıcı ve küçük düşürücü niteliklerle (anormallikle) damgalayıp kimliğinin dışına itme işi ve sürecidir (Ashcroft, Griffiths, ve Tiffin, 2009:155-157; Bullock vd. 1977: 620; Mountz, 2009: 328; Powell ve Menendian 2016:17; Said, 1998: 328). Ötekileştirme bu nitelikleri taşır dolayısıyla "öteki" oluşturma süreçlerini tanımlamak için üniter bir yaklaşım gerekir (Jodelet, 2005:25-26). Bu nedenle, ötekileştirme sürecindeki (küçük düşürme, ezme, mahcup etme, ona ait olanı alma, kendine benzetmeye zorlama, dışlama, kendini yüceltme gibi) adımlardan bir veya bir kaçını barındırma ötekileştirme değil ancak ötekileştirme eğilimi olduğu söylenebilir.

Jodelet'e göre, ötekileştirmenin iki çeşidi vardır. Bunlardan biri, uzak bir mekânda yer alan ülkeleri, halkları ve grupları ilgilendiren "dış öteki"; ikincisi ise belirli bir kültürün ve ulusal topluluğun içinde oluşturulan "iç öteki"dir. "İç öteki" bir farkın fiziksel ya da bedensel (renk, ırk, sakatlık, cinsiyet vb.) atıfta bulunularak damgalanması, görgü kuralları, yaşam biçimi veya ait olunan bir gruba bağlı (ulusal, etnik, topluluk, dini vb.), aynı sosyal veya kültürel grup içinde ayırt edilir ve bir rahatsızlık veya tehdit kaynağı olarak kabul edilir (Jodelet, 2005: 25-26).

Ötekileştirme eğiliminin birçok örneğini toplumumuzda Alevi-Sünni, Kürt-Türk, Ehl-i Sünnet-Şiî, Laik-antilaik, sağcı-solcu vb. olarak görmekteyiz. Ötekileştirme probleminin en fazla görüldüğü kesimlerden biri de Müslümanlar arasında olan iç grup ötekileştirmeleridir. Cemaat, mezhep, tarikatlar arasında ve hatta farklı düşüncelere sahip Müslümanlar arasında bile görülmektedir. Bazı Müslüman gruplar farklı yorum ve düşünceden dolayı birbirlerini ötekileştirmektedir. Hatta bazen ötekine gösterilen hoşgörü, kendi kimliğinden olan bu kişilerden esirgenmektedir. Bugün bunlar sadece ülkemizin değil İslam dünyasının da en büyük zaaflarından biridir.

Günay, sosyolojide birbirine bağlı ve birbirini tamamlayan her beşeri toplumsal eylemin temelinde toplum, kültür ve kişilik şeklinde üç faaliyet alanı olduğunu belirtmektedir (Günay 2012). Bu bağlamda ötekileştirmenin toplum, kültür ve kişilik alanında faaliyet gösterdiği söylenebilir. Bireysel ve kolektif kimlik açısından dinsel olaylar ve deneyimler, tarih boyunca bütün toplumlarda insanoğlunu motive etmiştir. Dış gruplarla gerilim, çatışma ve bazen şiddet üreten güç de buradan kaynaklanabilmektedir (Wellman, Tokuno, ve Çapcıoğlu, 2004:362). Kimlik rekabeti, ekonomik ve politik faktörlerde etkin olsa da gruplar arası çatışmanın başlangıcında ve yükselmesinde de merkezi bir rol oynamaktadır (Seul, 1999: 553).

Ötekileştirmeyi önleme, birlik, beraberlik ve barış içinde yaşamak, din, mezhep, ırk, fikir vb. farklılıklarını doğal kabul eden İslam dininin de amaçlarındandır. Çünkü İslam barış selamet dinidir. İnsanlar arası farklılıklara dayandırılan ötekileştirme eğilimlerinin önlenmesi için çaba gösterilmesi, inanan inanmayan her insan için bir sorumluluktur. Önemli olan sadece düşünce biçimlerini birbirine yaklaştırmak değil, yetişmekte olanları, farklı düşünce tarzlarına, farklı yaşam biçimlerine sahip insanlarla ilişki kurabilecek duruma getirmek, bu yeteneklerle donatmaktır (Bilgin, 2003: 209). Bu nedenle toplumda güven, birlik ve beraberlik için, farklı olana saygının bir değer olarak gelecek kuşağa kazandırılması eğitim sistemimizin sorumluluklarından birisidir. Bu sorumlulukta din eğitiminin payı da büyüktür.

Barış içinde yaşamanın bir ayağı din özgürlüğü ise diğer ayağı din içi çoğulculuktur. Ayet ve hadisler sınırlı olaylar üzerine belli sayıda hüküm getirilmiş, geri kalanı Müslümanların anlama ve yorum kabiliyetlerine bırakılması aynı dine mensup insanlar arasındaki bazı dini düşünce, algı ve davranış farklılığının bulunması kaçınılmaz hale getirmektedir. İşte bu gerçeklikten hareket edilirse, bu farklılıklar felaket değil, rahmet olur (Bardakoğlu 2017: 36).

Bireyin, içinde bulunduğu toplumda kişiliği, kimliği şekillenirken aldığı kültür denilen eğitimle toplumun değerleri, yetişme tarzı, yaşam biçimine vb. bağlı olarak ötekine karşı öfke, nefret, aşağılama ve kin gibi çeşitli duygular yüklenir.(Tap, 1988: 224). Farklılığa karşı hoşgörüye, anlayışa, saygıya eğitimle aşılanan toplumsal farklar, ırktan daha güçlü bir engel oluşturur (Schnapper, 2005: 89). Bireylerin güçlerini koruma biçimini, kültürleri tarafından aşılanan inançlar belirler (Volkan, 1993:8). Ötekine karşı oluşan korku, (Tarhan, 2010: 40) düşmanlık ve nefret, alınan eğitimle üretilir (Volkan, 1993: 26). Bazılarının cehalete dayalı oluşu da yine eğitimle bağlantılıdır. Bütün bunlar ötekileştirmenin büyük oranda bir eğitim işi olduğunu göstermektedir. İnsanların kendine ait olanı koruma ve saldırganlığı içgüdüsel bir eğilimdir (Freud, 1962: 61). Fakat bu eğilimi terbiye edecek veya azdıracak tek şeyin eğitim olacağı gerçekliği de düşünüldüğünde ötekileştirmenin, eğitime ve eğitim eksikliğine dayandığı söylenebilir. İşte bu nedenlerle din eğitimi ve öğretiminin bir amacı da inanç sahibi insanların inançlarını doğru bir şekilde öğrenmeleri ve yaşamaları için sağlam

kaynaklardan hareketle doğru bilgiler vererek bireylerin sağlam bir inanç ve doğru davranışlar sergilemelerine yardımcı olmaktır. Ayrıca pek çok kültür ve düşünce tarzının bir arada yaşayabildiği modern çoğulcu toplumlarda farklı inançtaki insanların düşüncelerini doğru bilgiler ışığında tanıtabilmektir (Bilgin, 2007). Birlikte yaşama ve kardeşlik bilinci din eğitimi ve öğretimi aracılığı ile aktarılmalıdır. Bu ise; ötekine yaşam alanı oluşturma, mezhepsel çatışmacı, ötekileştirici benmerkezci söylemlerine karşı sağduyunun kazandırılması, mezhep, cemaat ve tarikatların beslendikleri kutsal metne referansları çoğaltıcı tefekkür ortamını oluşturulması ile mümkündür. (Evkuran, 2016). Ayrıca " Özellikle din içi ötekileştirmenin önlenmesi için din eğitimi ve öğretimi yoluyla Müslüman toplulukların etnik aidiyetlerini ve mezhep farklılıklarını gölgede bırakacak şekilde ortak paydalarının güçlendirilmesi gerekmektedir. Bireye, aynı coğrafyada bir arada yaşayan farklı etnik kimliklerin ve mezheplerin zenginleştirici olumlu unsurlar olduğu bilinci daima verilmelidir." (Bardakoğlu, 2017: 37). Dolayısıyla din eğitim ve öğretiminin toplumda ötekileştirmeyi önleyici davranışları bireylere kazandırma hedefi bulunmaktadır. Bu nedenle hukuk korkusuyla değil, gerçek anlamda toplumsal barışın tesisi için ötekileştirme eğilimlerinin önlenmesine yönelik, din eğitimi ve öğretiminin sorumluluğu büyüktür. Din öğretimi yapılan yerlerde uygulanan programlar ve ders kitaplarında bu hedef doğrultusunda içerik zenginliği, ağırlığı gerektirmektedir. Bu nedenle çalışmada din öğretiminin ötekileştirme eğilimini önleme düzeyini ölçen ölçek geliştirilmiş ve bu ölçeğin sonuçları bazı değişkenler ile analiz edilmiştir. Ayrıca bu ölçeğin geliştirildiği ve din öğretimi yapılan bir yer olan AİHL meslek dersleri kitapları ötekileştirmeyi önleyici bağlamda içerik analizine tabi tutulmuştur.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmadaki amacımız, AİHL örneği özelinde ötekileştirme eğilimlerini önleme bağlamında meslek dersleri ders kitaplarının durumu incelenerek, din öğretiminin ötekileştirme eğilimlerini önleme düzeyinin belirlenmesidir. Araştırma sürecinde, ötekileştirme eğilimlerinin önlenmesi açısından AİHL meslek dersi kitapları ve öğrenci tutumları özellikle inceleme konusu yapılacaktır. Bu amaçla cinsiyet, yaş, sosyoekonomik durum, ailenin eğitim düzeyi gibi değişkenler dikkate alınacaktır.

Çalışmamızda AİHL incelememizdeki neden ise, bu okullardan mezun olan bireylerin toplumun önemli bir kesimini temsil etmesidir. AİHL ülkemizde farklılığından dolayı çok tartışılan, kimilerince tehdit olarak algılanan, kimilerince sahiplenilerek toplumsal ötekileştirmeye neden olabilecek kadar önemsenen okullar olması, din ve din eğitimi alanında görev alan elemanların ekseri burada yetişmiş olması, toplumsal dini yapıyı, dini düşünce ve hareketlerin içerisinde önemli bir rol üstlendikleri yadsınamaz bir hakikattir. Dolayısıyla buradaki eğitim ülke geleceği için özellikle de dini alanda büyük önem arz etmektedir.

Bu nedenlerle, ülkede oluşan veya oluşabilecek ötekileştirmeleri önlemede önemli bir rol oynayabilecekleri düşünülmektedir. Bu araştırma, günümüzde giderek artan ve adeta toplumsal bir hastalığa dönüşen ötekileştirme eğilimlerine karşı en azından AİHL din öğretiminde bir farkındalık oluşturması açısından da önemlidir.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, nitel ve nicel araştırma yöntemlerinin uygulandığı karma araştırma niteliğindedir. Karma araştırma modeli, araştırmacının araştırma problemlerini anlamak için hem nicel hem de nitel topladığı iki veri setini birbiriyle bütünleştirdiği ve daha sonra bu iki veri setini bütünleştirmenin avantajlarını kullanarak sonuçlar çıkardığı, sağlık, sosyal ve davranış bilimleri alanında kullanılan bir araştırma yaklaşımı olarak tanımlanmaktadır. Karma araştırma desenlerinden ise "çeşitleme deseni" kullanılmıştır. Çalışmamızın probleminin en iyi biçimde anlamlandırılması ve yorumlanması için bu desen tercih edilmiştir. Çeşitleme deseninde eşit öneme sahip olan nicel ve nitel veriler eş zamanlı olarak toplanır, ayrı ayrı analiz edilir ve son aşamada nicel ve nitel bulgular aralarındaki benzerlik ve farklılıklar açısından kıyaslanıp yorumlanarak araştırmanın ana amacı doğrultusunda daha iyi bir kavrayışa ulaşmaya çalışılır (Creswell, 2017: 2). Nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi yapılırken, nicel araştırma yöntemlerinden tarama modeline başvurulmuştur.

Doküman incelemesi, araştırması amaçlanan olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analiz edilmesini içermektedir. (Karasar, 2014: 183) Bu kapsamda öğretim programları, ders kitapları eğitimle ilgili resmi belgeler vb. dokümanlar önemli veri kaynakları olarak değerlendirilebilir. İçerik analizi ise birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirip bunları okuyucunun anlayabileceği bir şekilde düzenleyerek yorumlamaktır (Şimşek & Yıldırım, 2018: 190). Tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırılmak istenen konu ya da olay, doğal ortamında ve olduğu gibi tanımlanır (Karasar, 2014: 77).

Verilerin Toplanması

Araştırma da öncelikle AİHL meslek derslerinde ötekileştirme eğilimini önleyici ilke ve değerlerin tespiti amacıyla 2018-2019 yılında hazırlanmış olan AİHL Meslek Dersleri Öğretim Programları ile bu programlara göre yazılan ders kitapları (Kur'ân-ı Kerîm ve Arapça ders kitabı hariç) doküman incelemesi yöntemiyle incelenmiştir.

Betimsel çalışmalarda elde edilecek veriler, araştırmanın evreni kabul edilen birey ya da objelerden çeşitli araçlar kullanılarak toplanır. Anket ve mülakat bu araçlardandır ve be-

timsel araştırmalarda en çok kullanılan veri toplama tekniklerindendir (Kaptan, 1998: 61). Araştırmada nicel verileri elde etmek için ise alan araştırması yapılmıştır. Bu aşamada anket tekniğinden faydalanılarak AİHL öğrencilerine yönelik olarak konumuza uygun ve alanında uzman kişilerden yardım alınarak daha önceden hazırlanan "Kişisel Bilgi Formu ve AİHL Meslek Derslerinin Ötekileştirme Eğilimini Önleme Ölçeği" uygulanmıştır.

AİHL Meslek Derslerinin Ötekileştirme Eğilimini Önleme Düzeyi Ölçeği Geçerlik Güvenirlik Çalışmaları

"AİHL Meslek Derslerinin Ötekileştirme Eğilimini Önleme Düzeyi Ölçeği" (2019) geliştirilmiştir. Ölçek 2018-2019 yılları arasında AİHL 10, 11, 12. sınıf öğrencilerinden elde edilen veriler ile geçerlik ve güvenirlik çalışması yapılmıştır. 5'li likert tipi olarak hazırlanan ölçek, ölçek 623 AİHL öğrencisi üzerinde uygulanmış ve elde edilen veriler geçerlik ve güvenirlik analizine tabi tutulmuştur. Yapılan faktör analizine göre 27 madde ve 4 faktörden oluşan yapısı, toplam varyansın 57'sini açıklamaktadır. Ayrıca ölçeğin faktör yapısı doğrulayıcı faktör analizi ile de sınanmış ve elde edilen sonuçlar 4 faktörlü yapıyı doğrulamıştır. Elde edilen uyum indeksleri RMSEA= 0,063, SRMR=0,056, NFI=0,950, NNFI=0,970, CFI=0,970, IFI=0,970, RFI=0,950 olarak çıkmıştır. Ölçeğin cal alfa iç tutarlılık kat sayısı 0,935 olarak hesaplanmıştır. Bununla birlikte ölçekte yer alan boyutların kendileriyle ve ölçek toplam puanıyla korelasyon içinde oldukları görülmektedir. Bütün bu sonuçlar ölçeğin geçerli ve güvenilir bir ölçme aracı olduğunu göstermektedir.

Verilerin Analizi

Araştırmamızda nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi yoluyla toplanan veriler temel düzeyde bir içerik analizine tabi tutulmuştur. AİHL güncel meslek dersleri programı ve ders kitapları tespit edildikten sonra, bu veri kaynaklarında çalışmanın problemi ile ilgili olan verilerin elde edilmesinde nitel araştırma programı NVİVO 11 kullanılmıştır. Araştırma kapsamında program ve ders kitapları sistematik bir şekilde okunacak ve belirlenen temada alt tema ve kodlar doğrultusunda tasnif işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda, öncelikle AİHL meslek dersleri öğretim programları gözden geçirilmiş, ardından ders kitapları tek tek okunarak ötekileştirmeyi engelleyen ilke ve değerler ile ilgili olan konular ve geçtiği paragraf ile cümleler belirlenmiştir. Bu konuların şu üç temada değerlendirilebileceği görülmüştür: Toplumsal düzenin oluşması, toplumsal birliğin oluşması, insanlar arası iletişim. Bu tasnifin ardından alt kategoriler oluşturularak her bir kategoriyle ilgili bulgular tek tek sayılmıştır. Ortak kategoriye sahip bulgular tek kategoriye eklenip diğer kategori içerisinde sayılmamıştır. Bulguları sunarken ders kitaplarından doğrudan alıntılara yer verilmiştir.

Araştırmanın nicel boyutunu oluşturan öğrenci ve öğretmenlere uygulanan anketlerden elde edilen veriler SPSS 25 istatistik paket programına aktarılmıştır. Öğrencilere uygu-

ladığımız ölçek verilerine uygun analizleri belirlemek için verilerin dağılım testlerinin yapılması gerekmektedir. Verilerin normallik test sonuçları aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo 1: Verilerin dağılımının normallik testleri sonucu

	Kolmogoroy-simirnov				Medyan	Skewnes	Kurtosis
Ölçek	**statistic**	**df**	**p**				
	0,072	1900	0,000	111,2305	113,00	-,680	-,024

Verilerin dağılımının incelenmesi için katılımcıların sayısı 50'nin üzerinde olduğundan normal dağılım analizinden Kolmogoroy-Simirnova analizine bakılmıştır. Normal dağılım analizi sonucunda verilerin dağılımının normal olmadığı belirlenmiştir.($p<0,5$) Normal dağılımın diğer varsayımları olan ortalama medyanın birbirine yakınlığı basıklık ve çarpıklığın 1 arasında olması gerekliliği (Şencan, 2005: 199) incelendiğinde değişkenlere göre bu değerlerin de normal dağılıma uyduğu belirlenmiştir. Bu sebeple çalışma için normal dağılım analizinin uygulanmasına karar verilmiştir.

Bulgular

AİHL programda belirtildiği gibi, öğretim programlarında kazandırılması gereken değerler, ayrı bir program veya öğrenme alanı, ünite, konu vb. olarak görülmemiştir. Bu değerler öğretim programlarının her birinde ve her bir biriminde yer almıştır (Komisyon, 2018). Dolayısıyla bu değerler başlıklar ve üniteler şeklinde incelenemeyeceği için bütün ders kitaplarında ötekileştirmeyi önleyici değerleri içerik analizi yöntemi ile tek tek bulunması ve temalara kategorilere ayrılması ile çalışma sonuçlanmıştır. AİHL meslek dersleri ders kitapları içerik analizi sonucunda oluşturulmuş tema ve alt kategoriler aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo 3.1: İçerik Analizi Sonucunda Ulaşılan Temalar ve Alt Kategoriler

Temalar	Alt Kategoriler
Toplumsal Düzenin Oluşması	Toplumsal Adalet
	Toplumsal Barış
	Toplumsal Dayanışma Ve Yardımlaşma
Toplumsal Birliğin Oluşması	Müslümanlar Arası Kardeşlik Bilinci
	İnsanlar Arası Birlik Ve Beraberlik
	İnsanlar Arası Muhabbet
İnsanlar Arası İletişim	İnsan İlişkilerinde Merhamet
	İnsan İlişkilerinde Hoşgörülü Davranmak
	İnsan İlişkilerinde Saygı
	İnsan İlişkilerinde Selam

Meslek dersleri kitaplarında toplumsal düzenin oluşması temasında toplumsal barış, toplumsal adalet, toplumsal dayanışma ve yardımlaşma şeklinde sadece üç alt kategori tespit edilmiştir. Toplumsal düzenin oluşması adlı üst temamız ile alakalı toplamda 75 bulguya rastlanmıştır. Bunlardan 31'i toplumsal adalet kategorisine, 17'si toplumsal barış kategorisine, 25'i toplumsal dayanışma ve yardımlaşma kategorisine aittir. Durum böyle iken en az bulgu toplumsal barış kategorisine aitken en fazla bulgu ise toplumsal adalet kategorisine aittir.

Toplumsal adalet; kategorisine ilişkin İslam Kültür ve Medeniyeti ders kitabında 10, İslam Ahlakı ders kitabında 6, Fıkıh ders kitabında 5, Temel Dini Bilgiler ders kitabında 4, Dinler Tarihi ve Akaid ders kitabında 2, Tefsir ve Hadis ders kitabında 1 bulguya rastlanmıştır. Toplumsal adalet konusunda toplamda 31 bulguya rastlanmıştır. En fazla bulgu İslam Kültür ve Medeniyeti dersinde bulunmaktadır. Yine bu konunun Temel Dini Bilgiler dersinde az rastlanması 9. Sınıfta yeni başlayan öğrenciler için bir eksikliktir. Ayrıca en fazla bulunan İslam Kültür ve Medeniyeti dersi İslam medeniyet örneklerinden bahsettiği için toplumsal adalettin daha fazla yer alması doğaldır. Fakat bu konunun önemine binaen diğer kitaplarda daha fazla yer verilmesi ötekileştirme eğilimini önleme açısından daha iyi olacaktır. Bulgular ise aşağıdaki gibidir.

"Adalet, karşılıklı saygı ve sevginin gözetilmesi, hak dağıtımı ve paylaşımında insaflı bir yolun izlenmesidir. Buna binaen devlet yöneticisi vatandaşa, anne-baba çocuğuna, öğretmen öğrencisine, eşlerin birbirlerine, bir kimsenin arkadaş, dost ve akrabasına gereken ilgiyi, sevgiyi, saygıyı göstermesi; patronun işçisine hak ettiği ücreti vermesi adil olmanın gereğidir. İnsanî ve toplumsal düzen, adalet olmadan sağlanamaz." "Adaletin yokluğunda sevgi, saygı gibi ahlaki bir anlam ifade etmezler. Dolayısıyla sevgide adil olmamak da adaletsizliktir. Adil olmayan insan, eksik ve noksan sayılır. Böyle insanda bencillik ve kibir gibi kötü huylar kendini gösterir.""...Allah insanlar arasında hüküm verdiğiniz zaman, adaletle hükmetmenizi emreder..." (Dr. Gülsüm Pehlivan Ağırakça vd., 2018: 96)

"İnsan onurunun korunması ihtiyacından hukuki düzenlemeler ortaya çıkmıştır. İnsanlık, adaletle yönetilme arayışı içinde olmuş ve adalet, mülkün temeli kabul edilmiştir. Toplumda adaletin sağlanması için peygamberler gönderilmiştir. Allah (c.c.), insanların adalete uygun davranmasını istemişti." "Ey iman edenler, Allah için hakkı ayakta tutan (hakimler, insanlar), adaletle şahitlik eden kimseler olun. Bir kavme olan kininiz sizi adaletsizliğe sevk etmesin,..."(Enver Çakmak vd., 2018: 32)

"Tebliğ ettikleri ilahi kitaplarla; insanlar arasında sevgi, kardeşlik, barış ve adalete dayalı bir düzenin kurulmasını sağlamışlardır." "Peygamberlere tabi olan toplumlar adalet ve hakkaniyet ilkelerini koruyarak her türlü sınıfsal farklılıkları ortadan kaldırmışlar ve sosyal barışın önderliğini yapmışlardır." (Yrd. Doç. Dr. U. Murat Kılavuz vd., 2018: 101)

Toplumsal barış kategorisine ilişkin bulgular, İslam Kültür Ve Medeniyeti ders kitabında 8, Akaid ve Fıkıh ders kitaplarında 3, Temel Dini Bilgiler de 2, Hadis ve Dinler tarihi ders kitaplarında 1 olmak üzere toplamda 18 defa yer almaktadır. Bu konu ile alakalı bulgulardan bazı örnekler aşağıda verilmiştir.

"Zekât ve sadaka; zengin ve fakir arasında dayanışma ve paylaşmayı kuvvetlendirmekte, toplumda barış ve kardeşliğe katkı sağlamakta, gelir paylaşımındaki dengesizliği gidermekte, cimrilik ve bencillikten kurtulmaya yardım etmektedir."(Dr. Ahmet Özdemir vd., 2018: 58)

Hadis kitabında; "Hadis uydurmak ve uydurulan sözlerin peşinden gitmek toplumsal olarak bölünmek demektir. Çünkü bu sözleri uyduranlar, Resulullah'ın ağzından kendi grup, ırk ve mezheplerini överken, kendilerinden olmayanları en ağır ifadelerle kötülemişlerdir. Karşı taraftakiler bu uydurmalara aynı şekilde cevap verince toplumsal barış kaybolmuş, birbirlerine kâfir diyen insanlar türemiştir." (Prof. Dr. İsmail Lütfi Çakan vd., 2018: 107) şeklinde yer alan bu kısım ile din içi ötekileştirmeye değinilerek onun yanlış olduğu ve barışın önemi üzerinde durulmuştur. Hadis kitabında tek bir yerde geçen ve önemi vurgulanan bu konuya diğer kitaplarda da bu şekilde yer verilmesi konunun önemi açısından gereklidir.

Toplumsal barışı sağlama konusunda ibadetlerin de yeri büyük öneme sahip olduğu için kitaplarda ibadetler ile birlikte yer almakta ve ayrıca adalet konusu ile bağlantılı olan yerlerde barış konusuna da değinilmiştir. Ayrıca peygamberlerin toplumsal barış konusuna önem verdiği de kitaplarda belirtilmiştir.

Toplumsal dayanışma ve yardımlaşma kategorisine ilişkin İslam Kültür Ve Medeniyeti ders kitabında 9, İslam Ahlakı ve Fıkıh ders kitaplarında 5, Hitabet ve Temel Dini Bilgiler ders kitabında 2, Kelam ve Siyer ders kitabında 1 olmak üzere toplam 25 defa yer almaktadır. Bu doğrultuda söz konusu ders kitaplarında öne çıkan satırlardan bazıları şunlardır:

"İslam toplumu, ortak ilke ve ideallere sahip dengeli bir toplumdur. Fertler arasındaki ilişkilerde karşılıklı anlayış, paylaşma ve fedakârlık gibi tutumlar esas alınır. Varlığını korunması ve geliştirmesine güven, kardeşlik, yardımlaşma ve dayanışma, iyiliği emredip kötülükten sakındırma, hak ve adaleti gözetme ilkeleri yön verir." (Enver Çakmak vd., 2018: 40)

"Toplumsal dayanışma: Birlikte yaşamanın getirdiği sevinçlerin paylaşılması ve sıkıntıların giderilmesindeki iş birliğine toplumsal dayanışma denir. Din görevlileri toplum içerisinde bunu teşvik etmeli, kendileri de bu dayanışmada yer almalıdır." (Yaşaroğlu, 2018: 17)

Sosyal dayanışma konusu genel itibariyle birlik ve beraberlik konusu ile birlikte yer almaktadır. Böylece sosyal dayanışmanın toplumdaki birlik ve beraberlik açısından önemi vurgulanmış olup kitaplarda yeterli miktarda geçmektedir. Ayrıca toplumsal dayanışmayı gerçekleştiren ibadetlere vurgu yapılarak konunun önemi ders kitaplarında vurgulanmıştır.

Meslek dersleri kitaplarında toplumsal birliğin oluşması kategorisinde Müslümanlar arası kardeşlik bilinci, insanlar arası birlik ve beraberlik, insanlar arası muhabbet şeklinde sadece üç alt kategori tespit edilmiştir. Toplumsal birliğin oluşması adlı üst tema ile alakalı toplamda 24 bulguya rastlanmıştır. Bunlardan 10'u Müslümanlar arası kardeşlik bilinci kategorisine, 8'i insanlar arası birlik ve beraberlik kategorisine, 6'sı insanlar arası muhabbet kategorisine aittir. Durum böyle iken en az bulgu insanlar arası muhabbet kategorisine aitken en fazla bulgu ise Müslümanlar arası kardeşlik bilinci kategorisine aittir.

Müslümanlar arası kardeşlik bilinci kategorisine ilişkin, Akaid 3, İslam kültür ve medeniyeti ve tefsir 2, Temel Dini Bilgiler, Kelam ve Hitabet 1 olmak üzere toplamda 10 bulguya rastlanmıştır. Bu konu ile alakalı bulgulardan bazı örnekler aşağıda verilmiştir.

"Bir kimse için, bir Müslüman kardeşini hakir görmek kadar büyük bir kötülük yoktur." Buradaki alay etmek sözüyle, sadece sözle yapılan alay değil, bir kimsenin rahatsız edici bir şekilde taklidini yapmak; sözleri, davranışları, tipi, giyimi ile eğlenmek veya bunlarda bir kusur, ayıp bulup başkalarının dikkatini çekmek şeklindeki tüm davranışlar kastedilmektedir."(Prof. Dr. Yakup Çiçek vd., 2018: 54)

"Müslüman, Müslüman'ın kardeşidir. Ona zulmetmez, onu yardımsız bırakmaz."(Dr. Ahmet Özdemir vd., 2018: 115)

Özellikle din içi ötekileştirmeyi önleyici Müslümanlar arası kardeşlik bilinci derslerin içeriği göz önüne alındığında en fazla Akaid ve Kelam kitabında geçmesi gerekmektedir. Fakat Akaid kitabında da yeterli miktarda vurgu yapılmamıştır. Bu da konunun önemi açısından yetersiz kalmaktadır. Yine kelam dersinde ise, tek bir yerde geçmekte olup bu ders kitabı için de yetersizdir. Nitekim din içi ötekileştirmeyi önleyici en önemli konu olan Müslümanlar arası kardeşlik bilinci günümüzde Müslümanlar arasında en fazla ihtiyaç duyulan değerlerden biridir. Tüm bunlar göz önüne alındığında, ders kitaplarının hepsinin incelenmesi sonucunda sadece 10 bulguya rastlanması ise konuya yeterince önem ve hassasiyetin verilmediğini göstermektedir.

İnsanlar arası birlik ve beraberlik kategorisine ilişkin Hitabet ders kitabında 3, Temel Dini Bilgiler ders kitabında 2, Kelam, İslam Kültür Medeniyet ve Fıkıh ders kitabında 1 olmak üzere toplamda 8 bulguya rastlanmıştır. Bu doğrultuda söz konusu ders kitaplarında öne çıkan satırlardan bazıları şunlardır: "Müslüman kimliğimizle görev ve sorumluluklarımızı yerine getirmeliyiz. Allah Resûlü'nün (s.a.v.) bizden istediği saygın ve erdemli davranış budur. Allah ve Resûlü'nün bizden istediği cemaat, yani birlik ve beraberlik, sosyolojik manada mikro yapılardan oluşan cemaat ve gruplar değil, ortak inanç, düşünce ve hissiyatıyla bütün bir İslam ümmetini içine alan ve karşılaşılan sıkıntı ve problemlerde bir beden gibi kendiliğinden harekete geçen kolektif bir yapıdır."(Kılavuz vd., 2018: 66)

"Millî birlik ve bütünlüğü zedeleyici, kişi veya grupları küçük düşürücü, ön yargılı ve politik ifadelerden kaçınmalıdır."(Yaşaroğlu, 2018: 52)

İnsanlar arası birlik ve beraberlik konusunda örneklere en fazla hitabet ders kitabında rastlanmıştır. Kitaplarda genel olarak ibadetlerin birlik ve beraberliğe katkısı üzerinde durularak birlik ve beraberliğin önemine değinilmiştir.

İnsanlar arası muhabbet kategorisine ilişkin, İslam ahlakı ders kitabında 3, Temel Dini Bilgiler, Hitabet ve Fıkıh ders kitaplarında 1 olmak üzere toplamda 6 bulguya rastlanmıştır. Bu doğrultuda söz konusu ders kitaplarında çıkan satırlar ise aşağıdaki gibidir.

> "Muhabbetin, paylaşma ve dayanışmanın artması ve devamı için selamı yaymamız gerekmektedir.".... "Bu ziyaretler sayesinde aralarındaki sevgi bağları güçlenir, kırgınlıklar muhabbete dönüşür." (Dr. Gülsüm Pehlivan Ağırakça vd., 2018: 145,161)

Muhabbet insanlar arsı birlik ve beraberliği artırıcı ötekileştirmeyi ise önleyen bir davranıştır. Bu nedenle ötekileştirmenin önlenmesi açısından önemli yere sahiptir. Meslek dersleri ders kitaplarından 6 yerde muhabbet konusuna yer verilmesi konunun önemi açısından yetersiz kalmaktadır. Özellikle toplumda kişiler arası ötekileştirmeyi önleyen bu davranışa ve önemine kitaplarda daha fazla vurgu yapılabilirdi.

Ötekileştirmenin önlenmesi açısından özellikle insanlar arası ilişkilerin belli değerler üzerine kurulu olması gerekmektedir. Bu değerler bağlamında son tema olan insanlar arası iletişim 4 alt kategoride incelenmiştir. Bunlar, insan ilişkilerinde merhamet, insan ilişkilerinde hoşgörü, insan ilişkilerinde saygı, insan ilişkilerinde selam, (insan ilişkilerinde yumuşak huylu davranmak). İnsanlar arası iletişim adlı üst teması ile alakalı toplamda 40 bulguya rastlanmıştır. Bunlardan 17'si insan ilişkilerinde merhamet kategorisine, 6'sı insan ilişkilerinde hoşgörü kategorisine, 9'u insan ilişkilerinde saygı, 8'i insan ilişkilerinde selam kategorisine aittir. Durum böyle iken en az bulgu insan ilişkilerinde hoşgörü kategorisine aitken en fazla bulgu ise insan ilişkilerinde merhamet kategorisine aittir.

İnsan ilişkilerinde merhamet kategorisinde İslam Ahlakı 6, İslam Kültür Medeniyeti, Hitabet, Hadis ve Akaid ders kitaplarında 2, Dinler Tarihi, Kelam Ve Temel Dini Bilgiler ders kitaplarında 1 bulguya rastlanmıştır. Bu konuda toplamda 17 bulgu arasından dikkat çekilen satırlar aşağıdaki gibidir.

> "Allah Resûlü (s.a.v.) şöyle buyurmuştur: "Birbirlerine merhamette, sevgi, yardımlaşma ve ilgi göstermede müminleri, rahatsızlanan bir organın ızdırabına, diğer kısmı, uykusuzluk ve ateşle ortak olan bir beden gibi görürsün." (Buhârî, Edeb, 27)(Kılavuz vd., 2018: 66)

İnsanların içlerine yerleştirilen merhamet duygusu her türlü ötekileştirme davranışını önler ve merhametli bireyler yetişen toplumlar sağlıklı bir yapıda birlik ve beraberlik içeri-

sinde yaşarlar. Merhamet konusuna ders kitaplarında yeterince yer verilmiştir. Bu ötekileştirmeyi önleyici bir davranışı kazandırmak açısından önemlidir.

İnsan ilişkilerinde hoşgörü kategorisinde hitabet 3, dinler tarihi, İslam kültür ve medeniyeti ve tefsir ders kitaplarında 1 olmak üzere toplamda 6 bulguya rastlanmıştır. Konu ile alakalı dikkat çeken satırlar aşağıdaki gibidir.

> "Merhametli insan, affedici, yardımsever, hoşgörülü, sabırlı ve nazik olur. Hiçbir canlıyı incitmemeye çalışır; onların haklarına ve yaşam alanlarına saygılı olur. Şefkat ve merhamet, katı kalpleri yumuşatır, insanları sevgiyle birbirine yaklaştırır. İnsanlar arasında, sevgi, güven, birlik ve dayanışmayı artırır"(Dr. Ahmet Özdemir vd., 2018: 103).

> "İslam medeniyeti insan merkezli ve hoşgörü merkezlidir"(Enver Çakmak vd., 2018: 35).

İnsan ilişkilerinde saygı kategorisinde, Hitabet 4, Temel Dini Bilgiler ve İslam Ahlakı 2, Dinler Tarihi 1 olmak üzere 9 bulguya rastlanmaktadır. İnsanlar arası davranışlarda saygı konusunda bulgulardan bazı alıntılar aşağıda verilmiştir.

> "Sevgi, tek başına yeterli bir duygu değildir. Kişi, sevdiği insanlara karşı saygı duymuyorsa zamanla muhabbet azalır ve değerini yitirir. Saygı; değeri, üstünlüğü, yaşlılığı, yararlılığı, kutsallığı dolayısıyla bir kimseye, bir şeye karşı dikkatli, özenli, ölçülü davranmaya sebep olan sevgi ve hürmet duygusudur. Saygılı olmak, iyi bir insanın taşıması gereken temel özelliklerden birisidir" (Dr. Gülsüm Pehlivan Ağırakça vd., 2018: 42).

Ötekileştirme eğilim ve davranışlarının önlenmesi için ilk başta gelen ve kazandırılması en gerekli olan davranış saygıdır. İnsanların birbirlerinin düşüncesine, ırkına, mezhebine, yaşam tarzına saygı göstermesi ile ötekileştirme önlenebilir. Yani bu eğilimi önlemede en temel değer saygıdır. Fakat ne yazık ki meslek dersleri ders kitaplarında, sadece 9 yerde ötekileştirmeyi önleyici saygı ifadelerine rastlanması bu konuya gereken önemin verilmediğini göstermektedir. Belki de en fazla yer verilmesi gereken bir değer olarak saygı karşımıza çıkmaktadır. Bu davranışın öğrencilere kazandırılması ile her türlü ötekileştirme davranışı bertaraf edilebilir.

İnsan ilişkilerinde selam kategorisinde, Temel Dini Bilgiler 5 İslam Ahlakı 3 olmak üzere toplam 8 bulguya rastlanmıştır. Selam konusunda dikkat çeken bazı satırlar ise şu şekildedir:

> "Selam insanlar arasında huzur, mutluluk, barış ve esenliğin gerçekleşmesi için yapılan bir davranış ve birbirlerinin farkında olduklarını anlatan ifadelerdir. İslam toplumunda bütün Müslümanlarla sevgi, saygı ve samimiyet duygularının geliştirilebilmesi için selamlaşmak gereklidir" (Dr. Ahmet Özdemir vd., 2018: 124).

> "Netice olarak selamlaşmak, toplumsal düzenin selameti için büyük önem taşımaktadır. İnsanlar arasındaki iletişim sorunlarının çözümünde, arkadaşlar arasındaki kızgın-

> lık ve küskünlüklerin giderilmesinde selamın etkisi büyüktür. Muhabbetin, paylaşma ve dayanışmanın artması ve devamı için selamı yaymamız gerekmektedir"(Dr. Gülsüm Pehlivan Ağırakça vd., 2018: 145).

Selam, insanlar arsı ilişkilerde ötekileştirme eğilimlerini önleyen bir başka davranıştır. İnsanlar arası barış ve huzurun oluşması ve insanların birbirlerine karşı kalplerinin yumuşaması için selam önemlidir. Bu konuda ders kitaplarının hepsi incelendiğinde yeterli bulguya rastlanmamıştır. Özellikle etkinlik yapılabilecek konulardan biri olması nedeniyle öğrencilere etkinlik kısımlarında kazandırılmaya çalışılabilir.

Aihl Meslek Dersleri Kitaplarında Ötekileştirme Eğilimini Önleyici İlkelere İlişkin Bulguların Yorumları

İHL meslek dersleri ders kitaplarının incelenmesinde en fazla bulgu bulunandan en aza doğru sıralandığında şu değerler ve sıralaması ortaya çıkmaktadır. Sosyal adalet, sosyal yardımlaşma, sosyal barış, merhamet, kardeşlik bilinci, hoşgörü, saygı, birlik ve beraberlik, selam, muhabbet. Bu bulguların en fazla bulunan kitaplardan en az bulgu bulunan kitaplara doğru sıralaması ise şu şekildedir. İslam Kültür Ve Medeniyeti, İslam Ahlakı, Temel Dini Bilgiler, Hitabet, Kelam, Fıkıh, Tefsir, Hadis, Akaid, Dinler Tarihi ve Siyer.

Ötekileştirmeyi önleme açısından en önemli dikkat çeken konu bireyler arası farklılıklara saygıya kitaplarda az yer verilmesidir. Özellikle mezhep, din ve inançların anlatıldığı ders kitapları olan Kelam, Dinler Tarihi ve Akaid kitaplarında yetersiz kalmaktadır. Kitapları tek tek incelediğimizde çıkan tablo ise aşağıdaki gibidir.

Tablo 3.1.1: Aihl Meslek Dersleri Kitaplarında Ötekileştirme Eğilimini Önleyici İlkelere İlişkin Bulgular

TEMALAR	ALT KATEGORİLER	TDB-9	SYR-10	HDS-10	FKH-10	TFSR -11	HTBT-11	AKD-11	İ.K.M-12	D.T-12	KLM-12	İ.A-(S)	TPLM
TOPLUMSAL DÜZENİN OLUŞMASI	ADALET	4	-	1	5	1	-	2	**10**	2	-	6	**31**
	BARIŞ	2	-	1	3	-	-	3	**8**	1	-	-	18
	YARDIMLAŞMA DAYANIŞMA	2	1	-	5	-	2	-	**9**	-	1	5	25
TOPLUMSAL BİRLİĞİN OLUŞMASI	KARDEŞLİK BİLİNCİ	1	-	-	-	2	1	**3**	2	-	1	-	10
	BİRLİK VE BERABERLİK	**2**	-	-	1	-	3	-	1	-	1	-	8
	MUHABBET	1	-	-	1	-	1	-	-	-	-	**3**	6
İNSANLAR ARASI İLETİŞİM	MERHAMET	1	-	2	-	-	2	2	2	1	1	**6**	17
	HOŞGÖRÜ	-	-	-	-	1	**3**	-	1	1	-	-	6
	SAYGI	2	-	-	-	-	**4**	-	-	1	-	2	9
	SELAM	**5**	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	8
	TOPLAM	20	1	4	15	4	16	10	**33**	6	4	25	138

Tablo incelendiğinde ötekileştirmeyi önleyici değer ve ilkelere ait 3 temaya özgü bulgulara 9.,10.,11.,12. Sınıf meslek dersleri ders kitaplarında (Temel Dini Bilgiler, Siyer, Hadis, Fıkıh, Tefsir, Hitabet, Akaid, İslam Kültür ve Medeniyeti, Dinler Tarihi, Kelam, İslam Ahlakı) 138 kere yer verilmiştir. Bunlardan en yüksek düzeyde bulunan tema toplumsal düzenin oluşması iken en az bulunan tema ise toplumsal birliğin oluşmasıdır. Temaların alt kategorileri incelendiğinde en fazla adalet alt kategorisi yer alırken en az hoşgörü alt kategorisinde bulguya rastlanmıştır. 9. ,10.,11.,12., sınıfların meslek dersleri kitaplarına sınıf açısından baktığımızda toplamda 9. Sınıf kitaplarında 20, 10. Sınıf kitaplarında 20, 11. Sınıf der kitaplarında 30, 12. Sınıf ders kitaplarında ise 43 bulguya rastlanmıştır. Dolayısıyla sınıf düzeyleri arttıkça kitaplardaki bulgularda artmakta olduğu görülmektedir.

Farklı yorumların çıkma nedenleri açıklanarak doğal bir durum olduğu ders kitabında belirtilmiştir. Mezhep, fırka kavramlarına değinilmiş ve mezheplerin sunumunda nesnel bir dil kullanılmaya özen gösterilmiştir. Farklı yorumların İslam ortak değerine sahip oldukları aşağıdaki bulgu ile belirtilmiştir.

"İslam dünyasında din anlayışında ortaya çıkan farklı yorumları bir kusur olarak değil aksine bir zenginlik olarak görmek gerekir. Çünkü yorum farklılıkları dinin düşünce alanında bir dinamizm ve canlılığa vesile olur. İslam toplumlarında ortaya çıkan farklı anlayışlar hayatı kolaylaştıran düşünce zenginlikleridir. Yorumlar, dini anlama ve uygulamada Müslümanların yararlandıkları bir alandır. Özellikle, farklı kültürler ve milletlerin İslam'ı kolayca benimsemesinde yorum farklılıkları etkili olmuştur" (Kılavuz vd., 2018: 55).

Din Öğretiminin Ötekileştirme Eğilimini Önleme Düzeyi Ölçeği Faktör Sonuçlarına Ait Betimsel İstatistikler ve Yorumları

Öğrencilere uygulanan ölçeğin faktörlerine ait betimsel istatistikleri tek tek tablolar halinde aşağıda verilerek yorumları yapılmıştır. Ölçek alt boyutları adalet, birlik ve beraberlik, hoşgörü ve anlayış, farklılıklara saygı faktörlerinden oluşmaktadır.

Tablo 3.2.1 Adalet Faktörüne Ait Betimsel İstatistikler

MADDELER	**n**		**s.s**
Farklı dinden olanlar yardıma ihtiyacı olduğunda elimden geleni yaparım.	1900	3,9753	1,08749
İnsanların zengin ya da fakir olmaları onlara karşı davranışlarımı etkilemez.	1900	4,3226	1,10797
İnsanlara sosyal sınıflarına göre davranmam.	1900	4,1768	1,08961
Başkalarının seçkin bir aileye mensup olması onlara karşı davranışlarımı etkilemez.	1900	4,2011	1,05589
Farklı dinlere mensup bireyleri aşağılamam.	1900	4,2316	1,02730
Farklı ırka mensup bireyleri dışlamam.	1900	4,2321	1,02795
Herhangi bir konuda insanların farklı bakış açılarının olmasına değer veririm.	1900	4,1505	1,00157
İnsanların din ve vicdan özgürlüklerine engel olmam.	1900	4,3074	,94963
Haksızlığa uğrayan bir kişi farklı kimlikten de olsa onu savunurum.	1900	4,2674	,99556
Aynı dine sahip bireylerin farklı fikirlerini rahatlıkla söyleyebilmeleri gerektiğine inanırım.	1900	4,1726	,99535
Diğer dini gruplara karşı temel prensibim saygı ve hoşgörüdür.	1900	4,0921	1,02288
Farklı mezheplere mensup bireyleri küçümsemem.	1900	4,2374	,97357

Tablo da öğrencilerin adalet faktörüne ait betimsel istatistikler incelendiğinde en yüksek düzeye sahip maddenin 4,32 ortalama ile "İnsanların zengin ya da fakir olmaları onlara karşı davranışlarımı etkilemez." maddesi olduğu, en düşük düzeye sahip maddenin 3,97 ortalama ile "Farklı dinden olanlar yardıma ihtiyacı olduğunda elimden geleni yaparım." Maddesi olduğu belirlenmiştir.

Adalet faktörünün ortalama düzeyi yüksek çıkmıştır. En düşük düzeye sahip olan madde öğrencilerin farklı dini kimliğe sahip kişilere de adalet ve merhamet ile yaklaşıp yaklaşmadığını ölçmek için sorulmuştur. Bu maddenin ölçek puanı yüksek çıkmasına rağmen

maddeler arsında en düşük çıkanı bu olmuştur. Dolayısıyla adalet değeri tıpkı ders kitaplarında içerik analizi sonucunda en yüksek çıkan değer olduğu gibi ölçek sonucunda da en yüksek çıkan faktör olmuştur. Bu yüzden iki sonucun birbirini desteklediği görülmekte ve bu konuda hem ders kitaplarının hem programın yeterli olduğu yorumu yapılabilir.

Tablo 3.2.2 Birlik ve Beraberlik Faktörüne Ait Betimsel İstatistikler

MADDELER	**n**		**s.s**
Farklı dini yaşantıya sahip bireyleri aşağılamam.	1900	4,2047	1,02145
Müslümanların aynı bedenin farklı organları gibi olduğunu düşünürüm.	1900	4,0358	1,09947
Müslümanlar arası birlik ve beraberlik olması için çalışırım.	1900	4,2537	,93488
İnsanların herhangi bir sebepten dolayı ayrımcılık yapıldığında bunun yanlış olduğunu her durum ve şartta ifade ederim.	1900	4,1374	,98679
Müslümanlar arası ilişkilerimde farklılıklardan çok ortak noktalara odaklanırım.	1900	3,8900	1,02111
İslam'a ve Müslümanlara ihanet edenlere hoşgörülü olmam.	1900	4,1642	1,19565

Tablo 7 de ölçeğin adalet faktörüne ait betimsel istatistikler incelendiğinde en yüksek düzeye sahip maddenin 4,25 ortalama ile "Müslümanlar arası birlik ve beraberlik olması için çalışırım." maddesi olduğu, en düşük düzeye sahip maddenin 3,89 ortalama ile "Müslümanlar arası ilişkilerimde farklılıklardan çok ortak noktalara odaklanırım." Maddesi olduğu belirlenmiştir. İki madde de Müslümanlar arası birlik ve beraberlik ile alakalıdır. Yani din içi ötekileştirmeyi önlemeye uygun olan maddelerdendir. Müslümanlar arası birlik ve beraberlik için çalışan bir öğrenci Müslümanlar arası ilişkilerinde farklılıklarından çok ortak noktalara odaklanmalıdır. Çünkü devamlı farklılıkları gündeme getiren birey ötekileştirmeye eğilimli hale gelerek onu davranış haline getirebilir. Bu nedenle bu faktör için sonuçlar tutarsız görünmektedir. Ders kitaplarında İslam kardeşlik bilincinin az olması sonucu da bir nevi buradaki sonuç ile paralel çıkmıştır. Dolayısıyla özellikle din içi ötekileştirmeyi önleyici bağlamda program ve ders kitaplarının yeterli olmadığı yorumuna ulaşılabilir.

Tablo 3.2.3 Hoşgörü ve Anlayış Faktörüne Ait Betimsel İstatistikler

MADDELER	n		s.s
Farklı din mensubu bireylerin ibadetleriyle dalga geçmem.	1900	4,0747	1,10516
İnsanları olduğu gibi kabul ederim.	1900	3,9184	1,12709
Arkadaşlarımın düşünceleri benden farklı olsa bile onlara içten davranırım.	1900	3,9705	1,07642
Hiçbir konuda kendimi başkalarından üstün görmem.	1900	4,0516	1,06625
Hiç kimseye aşağılayıcı lakap takmam.	1900	3,9911	1,15261

Tablo 7 de ölçeğin adalet faktörüne ait betimsel istatistikler incelendiğinde en yüksek düzeye sahip maddenin 4,07 ortalama ile "Farklı din mensubu bireylerin ibadetleriyle dalga geçmem." maddesi olduğu, en düşük düzeye sahip maddenin 3,91 ortalama ile "insanları olduğu gibi kabul ederim." Maddesi olduğu belirlenmiştir. En düşük madde insanları olduğu gibi kabul ederim bu faktördeki en önemli madde olarak belirlenebilir çünkü hoşgörü ve anlayışı tek başına yansıtan bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca ölçek geneline bakıldığı zaman ortalaması en düşük faktör de hoşgörü ve anlayış faktörüdür.

Tablo 3.2.4 Farklılıklara Saygı Faktörüne Ait Betimsel İstatistikler

MADDELER	n		s.s
Farklı dini gruptan olanlara saygı duyarım.	1900	4,1116	1,05817
Farklı mezheplerin inançla ilgili yorum farklılıklarına saygı duyarım.	1900	4,0000	1,04506
Farklı mezheplerin ibadetlerle ilgili farklı uygulamalarına saygı duyarım.	1900	4,0168	1,02148
İnsanların giyim şeklinin benden farklı olması onlara karşı davranışlarımı olumsuz etkilemez.	1900	4,0432	1,13873

Tablo 7 de ölçeğin adalet faktörüne ait betimsel istatistikler incelendiğinde en yüksek düzeye sahip maddenin 4,11 ortalama ile "Farklı dini gruptan olanlara saygı duyarım." maddesi olduğu, en düşük düzeye sahip maddenin 4,00 ortalama ile "Farklı mezheplerin inançla ilgili yorum farklılıklarına saygı duyarım." Maddesi olduğu belirlenmiştir. Farklılıklara saygı faktör analiz sonuçları incelendiğinde ortalamaların hepsinin 4 ve üzerinde olduğu görülmektedir. Dolayısıyla farklılıklara saygı konusunda ölçek sonuçlarına göre din öğretimin yeterli olduğu sonucuna ulaşılabilirken özellikle ders kitaplarında saygı konusunda daha az bulguya rastlanması da dikkat çekicidir. Çünkü bu konu da kitaplarda yetersiz kalmaktadır.

Tablo:3.2.5

Ölçeğin Alt Boyutları	Cinsiyet	N	Alınan Puan Ortalaması	Düzey	Alınabilecek Azami Puan
Adalet	Kız	1054	51,38	Yüksek	60
	Erkek	846	49,09	Yüksek	
	Toplam	1900	50,36	Yüksek	
Birlik ve Beraberlik	Kız	1054	24,79	Yüksek	30
	Erkek	846	24,54	Yüksek	
	Toplam	1900	24,68	Yüksek	
Hoşgörü ve Anlayış	Kız	1054	20,21	Yüksek	25
	Erkek	846	19,74	Yüksek	
	Toplam	1900	20.00	Yüksek	
Farklılıklara Saygı	Kız	1054	16,35	Yüksek	20
	Erkek	846	15,93	Yüksek	
	Toplam	1900	16.17	Yüksek	
Tüm Ölçek	Kız	1054	112,75	Yüksek	135
	Erkek	846	109,32	Yüksek	
	Toplam	1900	111,23	Yüksek	

AİHL Meslek derslerinin ötekileştirme eğilimini önleme düzeyi yüksek düzeyde çıkmıştır.

27 maddeden oluşan AİHL meslek derslerinin ötekileştirme eğilimini önleme düzeyi ölçeğinin en düşük düzeye sahip maddesi 3,87 ile "Müslümanlar arası ilişkilerimde farklılıklardan çok ortak noktalara odaklanırım." en yüksek maddesi ise 4,32 ile "İnsanların zengin ya da fakir olmaları onlara karşı davranışlarımı etkilemez." Bu ise iç ötekileştirme eğiliminin öğrencilerde oluşabileceği yorumunu yaptırmaktadır.

Araştırmada, "AİHL Meslek derslerinin ötekileştirme eğilimini önleme düzeyi cinsiyet, anne- baba eğitim durumu, ekonomik durumu ve sınıf değişkenlerine göre farklılaşmakta mıdır?" sorusuna ilişkin elde edilen veriler aşağıdaki tablolarda verilmiştir.

Tablo 3.2.6 AİHL Meslek Derslerinin Ötekileştirme Eğilimini Önleme Düzeyi Cinsiyetlerine Göre Farklılığına Ait Bağımsız Örneklem T Testi Analiz Sonuçları

	Cinsiyet	N		s.s	Levene test		t	p
					F	p		
Ölçek	Kız	1054	112,7590	15,45231	14,638	0,00	4,603	0,00*
	Erkek	846	109,3262	16,99210				

*P<0,01

Öğrencilerin ölçeğe katılma düzeylerinin cinsiyetlerine göre farklılık gösterip göstermediğini belirlemek için bağımsız örneklem t testi yapılmıştır. Yapılan bağımsız örneklem t testi sonucuna göre öğrencilerin "AİHL Meslek Derslerinin Ötekileştirme Eğilimini Önleme" düzeylerinin cinsiyete göre farklılığı %95 güven düzeyinde anlamlı olduğu belirlenmiştir. (t=4,60, p=0,00, p<0,05). Cinsiyeti kız (=112,7590) olanların "AİHL Meslek Derslerinin Ötekileştirme Eğilimini Önleme" düzeylerinin erkeklere (=109,3262) göre daha yüksek olduğu belirlenmiştir. AİHL Meslek derslerinin ötekileştirme eğilimini önleme düzeyi cinsiyet değişkenine göre farklılaşmaktadır hipotezimiz doğrulanmıştır. Ayrıca, konumuz ile ilgisi olan başka bir araştırma sonucu da "Öğrencilerin insani değerler toplam puan ve "dostluk/arkadaşlık, saygı ve dürüstlük" alt boyutlarının cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık gösterdiği ve bu farklılığın kız öğrencilerin lehine olduğu tespit edilmiştir." (Erden & Yılmaz, 2016: 129) şeklinde bu çalışmanın bulgusunu destekler niteliktedir. Dolayısıyla burada meslek derslerini kız öğrencilerin erkek öğrencilere göre daha dikkatle dinledikleri veya kız öğrencilerinin saygı, sevgi ve adalet duygularının daha yüksek olabileceği yorumuna ulaşılabilir.

Tablo 3.2.8 Adalet Alt Faktörünün Düzeyi İle Cinsiyetlerine Göre Farklılığına Ait Bağımsız Örneklem T Testi Analiz Sonuçları

	Cinsiyet	N		s.s	Levene test		t	p
					F	p		
Adalet	Kız	1054	51,3880	7,58543	16,887	0,00	6,226	0,00*
	Erkek	846	49,0946	8,44743				

*P<0,01

Ölçeğin alt boyutları ile cinsiyet arasında anlamlı farklılık olup olmadığını tespit etmek için de bağımsız t testi yapılmıştır. Tabloda görüldüğü gibi sadece adalet alt faktörü ile anlamlı farklılık tespit edilmiş olup kız öğrencilerin adalet faktörüne ait puan ortalamaları erkek öğrencilere göre daha yüksek olarak belirlenmiştir. Burada da kızların puanının erkeklere göre daha yüksek çıkması üsteki bulgu ile paralellik ifade etmektedir. Sonuçlar birbirlerini desteklemektedir. Fakat diğer alt boyutlar ile cinsiyet arasında anlamlı farklılık bulunmamıştır.

Tablo 3.2.9 AİHL Meslek Derslerinin Ötekileştirme Eğilimini Önleme Düzeyinin Sınıf Değişkenine Göre Farklılıklarına Ait ANOVA Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Sınıf Düzeyi	n		ss.	F	p	Scheffe
	10. Sınıf [1]	845	111,1325	16,19048			
	11. Sınıf [2]	569	109,7206	16,40941			
	12. Sınıf [3]	486	113,1687	15,96531	5,966	0,003*	2-3

1. grup=10. Sınıf, 2. Grup=11.sınıf, 3. Grup=12. Sınıf

Öğrencilere uygulanan ölçek düzeylerinin sınıf değişkenine göre farklılık gösterip göstermediğini belirlemek için yapılan tek yönlü anova testi sonucuna göre ölçek düzeylerinin sınıf düzeylerine göre farklılığı %95 güven düzeyinde anlamlı olduğu belirlenmiştir. (F=14,638, p=0,003, p<0,05). Anlamlı farklılığın hangi gruptan kaynaklandığını belirlemek için post hoc testlerinden varyansların homojen olması sonucu sceheffe testi yapılmıştır. Yapılan sceheffe testi sonucuna göre ölçek düzeyinin 2. Grup ile 3. Grup arasında anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir Din öğretimin 12. Sınıf (= 113,1687) olan öğrencilerde ötekileştirme eğilimini önleme düzeyi 11. Sınıfta olan öğrencilere (= 109,7206) göre daha yüksektir. Dolayısıyla AİHL Meslek derslerinin ötekileştirme eğilimini önleme düzeyi sınıf değişkenine göre farklılaşmaktadır. Bu da yine ders kitaplarında ötekileştirmeyi önleyici bulguların sınıf arttıkça artmaktadır sonucu ile doğru orantılıdır.

Tablo 3.2.10 AİHL Meslek Derslerinin Ötekileştirme Eğilimini Önleme Düzeyi İle Babanın Eğitim Durumu Değişkenine Göre Farklılıklarına Ait Anova Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Baba Eğitim Düzeyi	n		ss.	F	p	Scheffe
	Okur yazar değil [1]	23	118,1304	15,48989			2-3
	Okur yazar [2]	34	100,6471	20,57489			
	İlkokul mezunu[3]	444	110,8941	16,31145			2-3
	Ortaokul mezunu [4]	462	111,5606	15,77786			
	Lise mezunu [5]	556	111,6529	15,80079			2-4
	Üniversite mezunu [6]	312	110,8205	16,82996			2-5
	Lisansüstü mezunu [7]	69	112,5507	15,87223	3,358	0,003	2-6 2-7

1. grup=10. Sınıf, 2. Grup=11.sınıf, 3. Grup=12. Sınıf

Din öğretiminin ötekileştirme eğilimini önleme düzeylerinin öğrencilerin baba eğitim durumu değişkenine göre farklılık gösterip göstermediğini belirlemek için yapılan tek

yönlü anova testi sonucuna göre; %95 güven düzeyinde anlamlı olduğu belirlenmiştir. (F=14,638, p=0,003, p<0,05). Anlamlı farklılığın hangi gruptan kaynaklandığını belirlemek için post hoc testlerinden varyansların homojen olması sonucu Sceheffe testi yapılmıştır. Yapılan Sceheffe testi sonucuna göre din öğretiminin ötekileştirme eğilimini önleme düzeylerinin 2. Grup ile (baba sadece okuryazar) (=113,1687) diğer gruplar arasında anlamlı farklılık olduğu belirlenmiştir. 2. grup olan baba eğitim durumu sadece okuryazar olan öğrencilerin ötekileştirmenin önlenme düzeyi diğer gruptaki öğrencilere göre daha düşüktür. 2. Grup ile diğer gruplar karşılaştırıldığında en düşük düzeye sahip 2 grup olarak çıkmaktadır. Yani öğrencilerin baba eğitim düzeyi arttıkça din öğretiminin ötekileştirme eğilimini önleme düzeyi de artmaktadır. Dolayısıyla AİHL meslek derslerinin ötekileştirme eğilimini önleme düzeyi babanın eğitim durumu değişkenine göre farklılaşmaktadır. Bu da ötekileştirme davranışlarında ailenin eğitim durumunun etkisini göstermektedir.

Tablo 3.2.11 AİHL Meslek Derslerinin Ötekileştirme Eğilimini Önleme Düzeyi İle Annenin Eğitim Durumu Değişkenine Göre Farklılıklarına Ait Anova Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Anne Eğitim Düzeyi	n		ss.	F	p
	Okur yazar değil [1]	96	108,9896	16,00361		
	Okur yazar [2]	93	111,6989	18,85689		
	İlkokul mezunu[3]	854	111,0222	15,98015		
	Ortaokul mezunu [4]	465	111,9613	16,31792		
	Lise mezunu [5]	274	111,8029	15,32999		
	Üniversite mezunu [6]	104	111,5	17,41219	1,951	0,069
	Lisansüstü mezunu [7]	14	98,7143	17,65232		

1. grup=10. Sınıf, 2. Grup=11.sınıf, 3. Grup=12. sınıf

AİHL Meslek derslerinin ötekileştirme eğilimini önleme düzeylerinin anne eğitim durumu değişkenine göre farklılık gösterip göstermediğini belirlemek için yapılan tek yönlü anova testi sonucuna göre; anne eğitim değişkenine göre anlamlı farklılığın olmadığı belirlenmiştir. (P=0,069, p<0,05). Dolayısıyla AİHL Meslek derslerinin ötekileştirme eğilimini önleme düzeyi annenin eğitim durumu değişkenine göre farklılaşmamaktadır.

Tablo 3.2.12 AİHL Meslek Derslerinin Ötekileştirme Eğilimini Önleme Düzeyi İle Ailenin Gelir Düzeyi Değişkenine Göre Farklılıklarına Ait Anova Testi Analiz Sonuçları

Ölçek	Gelir düzeyi	n		ss.	F	p
	1000-2500	725	110,8483	16,43383		
	2500-3500	587	111,2453	15,53861		
	3500-5500	437	112,3387	16,08035		
	5500 ve üzeri	151	109,8013	18,29864	1,202	0,307

AİHL Meslek derslerinin ötekileştirme eğilimini önleme düzeylerinin gelir düzeyi değişkenine göre farklılık gösterip göstermediğini belirlemek için yapılan tek yönlü anova testi sonucuna göre; aile gelir düzeyi değişkenine anlamlı farklılığın olmadığı belirlenmiştir (P=0,069, p<0,05). Öğrencilerin ailenin gelir düzeyi ile din öğretiminin ötekileştirme eğilimini önlenme düzeyi arasında anlamlı bir ilişki bulunmamıştır.

Sonuçlar ve Öneriler

Din öğretiminin ötekileştirme eğilimini önleme açısından rolü üzerinde araştırma yapılan bu çalışma AİHL öğrencileri ve ders kitapları üzerinedir. Bu bağlamda araştırma bulgularından çıkan sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Ötekileştirme önleyen ilkelere yer verme açısından kitapların sınıf düzeyleri artıkça daha fazla bulguya rastlanmıştır. Ölçek analizi sonucunda da din öğretiminin ötekileştirmeyi önleme düzeyi sınıf seviyeleri artıkça artmaktadır. Yani hem içerik analizi hem ölçek analizi sonuçları birbirini desteklemektedir. Dolayısıyla AİHL öğrencilerinde sınıf düzeyleri artıkça ötekileştirme eğilimleri azalmaktadır sonucuna ulaşılabilir. Bu da programın ve ders kitaplarının öğrenciler üzerinde etkili olduklarını göstermektedir.

"AİHL Meslek derslerinin ötekileştirme eğilimini önleme" düzeylerinin cinsiyete göre farklılığı %95 güven düzeyinde anlamlı olduğu belirlenmiştir. Bu ise din öğretimi kız öğrencilerde ötekileştirme eğilimini önlemede erkek öğrencilere göre daha başarılıdır.

"AİHL Meslek derslerinin ötekileştirme eğilimini önleme" düzeyleri ile baba eğitim durumu arasında anlamlı farklılık çıkarken anne eğitim durumu arasında anlamlı farklılık çıkmamıştır. Dolayısıyla eğitim durumu ötekileştirme davranışı üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Aile bu konuda önemli bir yere sahiptir.

"Adalet" değeri tıpkı ders kitaplarında yapılan içerik analizi sonucunda en yüksek çıkan değer olduğu gibi ölçek sonucunda da en yüksek çıkan faktör olmuştur. Bu yüzden iki sonucun birbirini desteklediği görülmekte ve bu konuda hem ders kitaplarının hem programın yeterli olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

"Hoşgörü ve Anlayış" alt boyutu en düşük düzeye sahip olması, bunun öğrencelere kazandırılması konusunda meslek derslerinin yeteli olmadığını göstermektedir.

Ötekileştirmeyi önleyici bağlamda "saygı" değerine ders kitaplarında sadece 9 yerde rastlanarak yetersiz kalırken, ölçek sonuçlarında "farklılıklara saygı" konusunda din öğretiminin yeterli düzeyde çıktığı sonucuna ulaşılmıştır.

"Selam" konusunda ders kitaplarının hepsi incelendiğinde yeterli bulguya rastlanmamıştır.

AİHL Meslek derslerinin ötekileştirme eğilimini önleme düzeyi genel manada yüksek çıkmıştır. Fakat Müslümanalar arası ötekileştirme yani iç grup ötekileştirmesini önleme açısından yetersizlikler bulunmaktadır. Çünkü din öğretimi genel ötekileştirme eğilimlerini önlemede yeterli bulunmaktadır. Fakat iç ötekileştirme dediğimiz din içi ötekileştirme konusu araştırmaya açıktır. Ayrıca, ölçek sonuçlarında en düşük çıkan maddenin "Müslümanlar arası ilişkilerimde farklılıklardan çok ortak noktalara odaklanırım." olması da bu sonucu desteklemektedir.

Ders kitaplarında toplumsal birliğin oluşması temasında en az bulguya rastlanması doğal olarak bu temanın alt kategorileri olan kardeşlik bilinci, birlik ve beraberlik, muhabbet konuları için de az yer verildiği görülmektedir. Ayrıca bu konular içinde müstakil konu olarak bahsedilen çok az konu bulunmaktadır.

Çalışmada çıkan sonuçlardan hareketle verilebilecek öneriler ise şunlardır;

Ötekileştirmenin toplumda ortaya çıkarttığı sorunlar kitaplarda belirtilmeli ve programda birlik ve beraberlik vurgusu yapılması gerekmektedir. Özellikle programda birlik ve beraberlik vurgusunun az yapılması önemli bir eksikliktir.

Özellikle din içi ötekileştirmenin önlenmesi açısından Kelam, Akaid, İslam Ahlakı kitaplarında Müslümanlar arası iletişim, saygı, kardeşlik konularına daha fazla yer verilmesi gerekmektedir.

Öğrencilere saygı davranışın kazandırılması ile her türlü ötekileştirme davranışı bertaraf edilebilir.

"Selam" özellikle etkinlik yapılabilecek konulardan biri olması nedeniyle öğrencilere etkinlik kısımlarında kazandırılmaya çalışılabilir.

Ders kitaplarında, İslam düşüncesindeki farklı düşünce ve yorumlar anlatılırken dikkat edilmesi gereken husus öğrenciye aynı dine sahip insanlardaki yorum farklılığından doğan davranışlarına saygı gösterilmesi gerektiği ve Müslümanların kardeş olduğu bilinci daha çok vurgulanmalıdır. Buna dikkat çeken herhangi bir kazanıma da rastlanmamıştır. Bu konuda, " Yorum farklılıklarından doğan düşünce ve hayat tarzlarına saygı duyar." şeklinde bir kazanım din içi ötekileştirmeyi engelleme açısından önemlidir. Özellikle Kelam, Akaid derslerinde buna daha fazla yer verilerek hassasiyet oluşturulması gerekmektedir. Böylelikle Müslümanlar arasındaki din içi ötekileştirme davranış ve düşünceleri önlenmeye çalışılır. Din içi ötekileştirme konusunda AİHL Müfredatında, ders kitaplarında aşağıdaki önerilere dikkat edilebilir;

Herkesin mezhepli, cemaatli, tarikatlı olabilir ama mezhepçiliğin, cemaatçiliğin, tarikatçılığın yanlış olduğu ve ötekileştirmeyi doğurduğu bilinci verilmelidir.

Her kulun, Allah'a hesap vereceği, dünyada "Ben Müslüman'ım" diyenleri kulların tekfir edemeyeceği verilirken, tekfirciliğin ötekileştirmenin ilk basamağı olduğu hassasiyetle öğretilmelidir.

Ötekileştirmelerin önlenmesi açısından din eğitimi ve öğretimi alanında yapılacak araştırmalarda özellikle din içi ötekileştirme konusuna yoğunlaşılması gerekmektedir. Bu konuda daha fazla araştırmaya ihtiyaç duyulmaktadır.

KAYNAKÇA

Ağırakça, G.P, Yiğit, H., Aydın, S., Akkaya, V. & Erkul, İ. (2018). *İslam ahlakı ders kitabı* (M. H. Ağırakça, Ed.; 5. baskı). MEB.

Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2009). Transculturation. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, 213-214.

Bardakoğlu, A. (2017). *İslam ışığında Müslümanlığımızla yüzleşme* (3. baskı). Kuramer / Kur'an Araştırmaları Merkezi.

Bilgin, B. (2003). Küreselleşme, din ve eğitim. *Dini Araştırmalar*, *6*(17), 203-214.

Bilgin, B. (2007). *Eğitim bilimi ve din eğitimi*. Gün Yayıncılık.

Bullock, Alan, Oliver Stallybrass, Stephen Trombley, ve Bruce Eadie. 1977. *The Fontana dictionary of modern thought*. Collins London.

Chibber, V. (2016). *Post-Kolonyal teori ve kapitalizmin hayaleti* (A. Y. Yılmaz, Çev.; 1. baskı). İletişim Yayınları.

Creswell, J. W. (2017). *Karma yöntem araştırmalarına giriş* (M. Sözbilir, Çev.). Pegem Akademi Yayıncılık.

Çakan, İ.L., Küçük, R., Güler, Z., Şahyar, E., Kuzudişli, B. & Efendioğlu, M. (2018). Hadis ders kitabı (Kandemir, M. Y., Ed.; 1. baskı). MEB.

Çakmak, E., Abalı, N., Işık, V., Akbaba, Ş., Aytekin, M. & Ancın, M. C. (2018). İslam kültür ve medeniyeti ders kitabı (İşleyen, A., Ed.; 4. baskı). MEB.

Çiçek, Y., Demirci, M. & Çalışkan, İ. (2018). Tefsir ders kitabı (İ. Çalışkan, Ed.; 1. baskı). MEB.

Jodelet, D. 2005. Formes et figures de l'altérité. London: J.-M. Tremblay.

Özdemir, A., Ağırakça, G.P, Özdirek, R. & Akkaya, V. (2018). *Temel dini bilgiler ders kitabı* (S. Akkurt, Ed.; 1. baskı). MEB.

Erden, S., & Yılmaz, S. (2016). İmam hatip lisesi öğrencilerinin akran ilişkilerinin insanî değerler ve öznel iyi oluş düzeyleri açısından incelenmesi. *Kalem Eğitim ve İnsan Bilimleri Dergisi*, *6*(2), 387-414.

Evkuran, M. (2016). *İslam'ın hakikati ve mezhep sorunu*. Anadolu İlahiyat Akademisi.

Kaptan, S. (1998). *Bilimsel araştırma ve istatistik teknikleri* (11. baskı). Kişisel Yayınlar.

Karasar, N. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemi kavramlar İlkeler Teknikler* (34. baskı). Nobel Yayın Dağıtım.

Kılavuz, U. M., Yaşaroğlu, E. M., Morgül, N. & Karataş, V. (2018). *Kelam ders kitabı* (V. Karataş, Ed.; 1. baskı). MEB.

Kılavuz, U. M., Karataş, V., Morgül, N., & Yaşaroğlu, E.M (2018). Akaid ders kitabı (N. Durna, Ed.; 1. baskı). MEB.

Komisyon. (2018). *AİHL meslek dersleri öğretim programları*. MEB.

Mountz, A. (2009). The other. *Key concepts in political geography*, 328-339.

Powell, J. A., & Menendian, S. (2016). The problem of othering: Towards ınclusiveness and belonging. *Othering and Belonging: Expanding the Circle of Human Concern*, *1*(1), 14-39.

Said, E. W. (1998). *Oryantalizm* (N. Uzel, Çev.; 4. baskı). İrfan Yayınevi.

Schnapper, Dominique. 2005. *Sosyoloji düşüncesinin özünde öteki ile ilişki.* 1. baskı İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Seul, Jeffrey R. 1999. 'Ours is the way of god': Religion, identity, and intergroup conflict. *Journal of Peace Research* 36(5): 553-69.

Şencan, H. (Ed.). (2005). *Güvenilirlik ve geçerlilik/sosyal ve davranışsal ölçümlerde* (1. baskı). Seçkin Yayıncılık.

Şimşek, H., & Yıldırım, A. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri (Hasan Şimşek-Ali Yıldırım)* (11. baskı). Seçkin Yayıncılık.

Tap, Pierre. 1988. La societe pygmalion. Paris: Dunod.

Tarhan, Nevzat. 2010. Toplum psikolojisi ve empati. 2. baskı Istanbul: Timaş Yayınları.

Volkan, Vamık D. 1993. Politik psikoloji. 1. baskı Ankara: Ankara Üniversitesi Rektörlüğü yayınları.

Yaşaroğlu, K. (2018). *Hitabet ve mesleki uygulama ders kitabı* (H. Özarslan, Ed.; 1. baskı). MEB.

Wellman, J. K, Kyoto T., & Çapcıoğlu, İ. 2004. Dinsel Şiddet Kaçınılmaz mıdır? *Dini Araştırmalar* 7(20): 361-68.

Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi (TLÇK), Sosyal Bilimler alanında disiplinler arası çalışmaları teşvik etmek, nitelikli ve özgün akademik üretime katkı sağlamak amacıyla düzenlenen ulusal bir kongredir. TLÇK, genç akademisyenlere çok yönlü iletişim ve tecrübe aktarımı imkânı sunarak lisansüstü çalışmaların niteliğini artırmayı ve bilim dünyasına kazandırılmasını amaçlamaktadır. Türkiye'de yaşanan özgün akademik üretim sorununu aşmak için disiplinler arası yaklaşımları teşvik ederek ortak dil ve yöntem geliştirilmesine imkân sağlamaktadır. 9. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi, 15-17 Nisan 2021 tarihleri arasında Kocaeli Büyükşehir Belediyesi'nin destekleriyle İlmi Etüdler Derneği, Kocaeli Üniversitesi iş birliğinde gerçekleşmesi planlandı. O dönemde ortaya çıkan küresel salgın nedeniyle kongre yüz yüze gerçekleştirilemedi. Katılımcılar tarafından ortaya konulan emeğin kalıcı hale dönüşmesi amacıyla bu kitap yayınlanmıştır. 9. TLÇK Bildiriler Kitabı, kongreye kabul edilen tebliğlerden hazırlanmış kapsamlı bir derlemedir. Kongre'de sunulan 117 bildiri kongre sonrasında hakemlik ve editörlük süreçlerinden geçirilerek 4 ciltlik bir kitapta toplanmıştır. Elinizdeki bu cilt, kongre kapsamında Bilim Tarihi, Edebiyat ve Eğitim alanlarında sunulan 22 bildiriden oluşmaktadır.

ilem
ilmi etüdler derneği

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ 1992

KOCAELİ BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
ÇALIŞINCA OLUYOR

9 786057 824189