

Zemir

#03
HAZİRAN 2022

EDEBİYAT DİL VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI LITERATURE LANGUAGE AND CULTURAL STUDIES

Genel Yayın Yönetmeni • Editor in Chief

Hatice Aynur (İstanbul Şehir Üniversitesi)

Yayın Kurulu • Editorial Board

Fatma M. Şen (Yalova Üniversitesi)

Halil İskender (Kırklareli Üniversitesi)

Abdullah Uğur (Marmara Üniversitesi)

Esra Nur Akbulak (Samsun Üniversitesi)

Mustafa Sökmen (Dergâh Yayınları)

Kitabiyat • Book Review Editor

N. İpek Hüner Cora (Boğaziçi Üniversitesi)

Araştırma Notları • Research Notes Editor

Abdullah Uğur (Marmara Üniversitesi)

Belgeler • Documents Editor

İsa Uğurlu (Sabancı Üniversitesi)

İngilizce Editörü • English Editor

Monica Kâtiboğlu (İstanbul Bilgi Üniversitesi)

Yayıncı • Publisher

Dergâh Yayınları AŞ adına/

on behalf of Dergah Publishing Inc.

Asım Onur Erverdi

Kapak Tasarımı • Cover Design

Ayşe Nurgül Kabasakal

Sayfa Tasarımı • Page Design

K. Yusuf Ünal

Sayfa Uygulama • Page Application

E. Gökçe Aksoy

Baskı • Printing

Kitapyurdu Doğrudan Dağıtım

Yenibosna Merkez Mah. Cemal Ulusoy Cad.

No: 43 Bahçelievler/İstanbul

kdd.kitapyurdu.com • Sertifika No: 40675

İletişim • Contact

Mimar Sinan Mah. Selamiali Efendi Cad.

No: 13/A 34672 Üsküdar/İstanbul

+90 (216) 391 63 91-93 • editor@zemindergi.com

Zemin: Edebiyat Dil ve Kültür Araştırmaları dergisi, 2010-2020 yılları arasında 22 sayı *Yeni Türk Edebiyatı* (ISSN: 1309-565X) adıyla yayımlanmıştır / *Zemin: Literature Language and Cultural Studies* journal published 22 issues between 2010 and 2020 under the name *Yeni Türk Edebiyatı = Modern Turkish Literature* (ISSN: 1309-565X) *Zemin*, haziran ve aralık aylarında olmak üzere yılda iki sayı yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir. ULAKBİM TR Dizin ve MLA International Bibliography tarafından dizinlenmektedir / *Zemin* is an international, peer-reviewed journal that is published semi-annually (June, December). It is indexed in ULAKBİM TR Index and MLA International Bibliography.

Danışma Kurulu • Advisory Committee

Yavuz Akpınar (İzmir, Türkiye)

Olcaç Akyıldız (Boğaziçi Üniversitesi)

Fatih Altuğ (Boğaziçi Üniversitesi)

Edith Gülçin Ambros (University of Vienna)

Helga Anetshofer (The University of Chicago)

Didem Ardali-Büyükarman (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Hülya Argunşah (Erciyes Üniversitesi)

Yalçın Armağan (Mimar Sinan G. S. Üniversitesi)

Tülay Artan (Sabancı Üniversitesi)

Evrin Binbaş (University of Bonn)

Christiane Czygan (University of Bonn)

Sabahattin Çağın (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Şerife Çağın (Ege Üniversitesi)

Müjgân Çakır (Mimar Sinan G. S. Üniversitesi)

Bahar Dervişcemaloğlu (Ege Üniversitesi)

Harika Durgun (Celal Bayar Üniversitesi)

İnci Enginün (İstanbul, Türkiye)

Bilge Ercilasun (Hacettepe Üniversitesi)

Ersen Ersoy (Dumlupınar Üniversitesi)

Kerima Filan (University of Sarajevo)

Fazıl Gökçek (Ege Üniversitesi)

Tooru Hayasi (Open University of Japan)

Ömer Faruk Huyugüzel (Ege Üniversitesi)

Mücahit Kaçar (İstanbul Üniversitesi)

Cemal Kafadar (Harvard University)

Nicole S. Kançal (Marmara Üniversitesi)

İsmail Kara (İstanbul, Türkiye)

Hakan T. Karateke (The University of Chicago)

Zeynep Kerman (İstanbul, Türkiye)

Hanife Koncu (Mimar Sinan G. S. Üniversitesi)

Fatma S. Kutlar (Hacettepe Üniversitesi)

Özlem Nemutlu (Celal Bayar Üniversitesi)

Zeynep Oktay (Boğaziçi Üniversitesi)

Ertuğrul Ökten (İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi)

Ali Emre Özyıldırım (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Ersu Pekin (İstanbul, Türkiye)

Benedek Péri (Eötvös Loránd University)

Gisela Procházka-Eisl (University of Vienna)

Irvin Cemil Schick (Boston, ABD)

Alev Sınar-Uğurlu (Uludağ Üniversitesi)

Bahadır Sürelli (Sabancı Üniversitesi)

A. Tunç Şen (Columbia University)

Yoichi Takamatsu (Tokyo University of Foreign Studies)

Nuran Tezcan (Kadıköy Üniversitesi)

Abdullah Uçman (İstanbul, Türkiye)

Zeynep Uysal (Boğaziçi Üniversitesi)

Sadık Yazar (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER

MAKALELER / RESEARCH ARTICLES

6 • ESRA NUR AKBULAK

Felâton Bey ve Râkım Efendi'de Sömürgeci Pratiklerin İkili İnşası

The Dual Construction of Colonial Practices in *Felâton Bey ve Râkım Efendi*

24 • HELGA ANETSHOFER

How are Turkish ‹yapağ› “raw wool,” ‹yapalak› “owl,” and ‹lapa lapa kar yağ› “to snow in thick flakes” related?

Türkçe *yapağ*, *yapalak*, ve *lapa lapa* (*kar yağmak*) sözcükleri nasıl ortak bir kökene dayanıyor?

48 • ATABERK HACIMALE

Yeni Bir Poetikaya Doğru: Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Takdîr-i Elhân*'da ve *Pejmürde*'de Dile Getirdiği Edebiyat Görüşleri

Toward a New Poetics: Literary Perspectives Articulated in Rezaizade Mahmut Ekrem's *Takdîr-i Elhân* and *Pejmürde*

72 • MUZAFFER KILIÇ

Aşkın Tezahüründe Belirleyici Bir Unsur Olarak Hüsn'deki “Ân”

The “Ân” in Beauty as a Decisive Element in the Manifestation of Love

94 • SEDA KURT

Meşâyih-i Uşşâkiyye'den Mahmûd Bedreddîn Efendi ve Şiirleri

Mahmûd Bedreddîn of the Sheikhs of Ushshakiyya and His Poems

128 • AHMED NURİ

Can the Tragic Also Be Feminist? An Essay on the Poetics of Crisis Narratives in the 1960s and 1970s

Trajik Olan Feminist de Olabilir mi? 1960 ve 1970'lerdeki Kriz Anlatılarının Poetikası Üzerine Bir Deneme

162 • ERTUĞRUL ÖKTEN

Câmî ve Meclis: Timurlu Ortamında Bir İnceleme

Jâmî and Majlis: A Study in the Timurid Environment

186 • ALİ SERDAR - REYHAN TUTUMLU

Tefrika Romanlarla Osmanlı/Türk Romanına Kanonun Ötesinden Bakmak

Looking at the Ottoman/Turkish Novel from Beyond the Canon with Serial Novels

ARAŞTIRMA NOTLARI / RESEARCH NOTES

214 • ABDULLAH UĞUR

Emir Sultan ve Menâkıbnâmelerine Dair Birkaç Not

232 • İSA UĞURLU

Halil İnalçık'ın Tarih yazımı Metodolojisine Bir Eleştiri: Ahmedî

“Gazâvâtnâme” Telif Etti mi?

KİTABİYAT / BOOK REVIEWS

242 • ERCAN AKYOL

Helen Pfeifer. *Empire of Salons: Conquest and Community in Early Modern Ottoman Lands*

250 • İNCİ ENGİNÜN

Özlem Nemutlu. *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi: Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi*

258 • DURSUN ÖZYÜREK

Olca Kocatürk. *Şairin İlimle İmtihanı: Nev'î'nin Şiiri Üzerine Metinlerarası Bir İnceleme*

BELGELER / DOCUMENTS

266 • ABDULLAH UÇMAN

Muhtasar Bir *Menâkıb-ı Eşrefzâde*

276 • İSA UĞURLU

Süheyl Ünver'in Gaznevî Mahmûd ve Mecmûası Hakkındaki Notları

291 • Etik İlkeler ve Yayın İlkeleri

296 • Kaynak Gösterme İlkeleri

Makaleler

***Felâtun Bey ve Râkım Efendi*'de Sömürgeci Pratiklerin İkili İnşası**

The Dual Construction of Colonial Practices in *Felâtun Bey ve Râkım Efendi*

ESRA NUR AKBULAK

Samsun Üniversitesi
(akbulakesranur@gmail.com), ORCID: 0000-0001-5658-3581.
Geliş Tarihi: 15.04.2021. Kabul Tarihi: 11.05.2021

“ ” Akbulak, Esra Nur. “*Felâtun Bey ve Râkım Efendi*'de Sömürgeci Pratiklerin İkili İnşası.”
Zemin, s. 3 (2022): 6-22.

Özet: On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı edebiyatı, Batılılaşma pratikleri ve imparatorluk deneyiminin iç içe geçtiği zemini sömürgeci faaliyetler odağında tartışmaya imkân tanımaktadır. Batı'dan devraldığı düzeni yeniden tesis eden Batılılaşan özne, sömürge pratiklerini de çift yönlü biçimde dolaşıma sokmaktadır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâtuñ Bey ve Râkım Efendi* romanı, sömürgeci pratiklerin geçirgenliği ve çift yönlülüğüne dair işaretler barındırır. İzlenen ve gözlem nesnesi öznenin kendi hâkimiyeti altındaki özneyi aynı bakış ve tahakkümle medenileştirme teşebbüsü, romanda somutlanır. Bu yazıda, özneler arası yer değiştiren sömürge pratikleri "dışarı" ve "içeri" ayrımı merkeze alınarak çözümlenmeye çalışılacaktır. Batılı öznenin devralınan deneyim ve tahakkümün "içeri", yani ev içi düzene taşınarak medenileştirme pratiği olarak işlerliği, Osmanlı çatısı altındaki diğer ulusların romandaki temsil edilme biçimleri üzerinden irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Mithat Efendi, *Felâtuñ Bey ve Râkım Efendi*, sömürgecilik, Homi Bhabha, Edward Said

Abstract: 19th-century Ottoman literature enables discussions of the ground on which Westernization practices and imperial experience are intertwined with the focus of colonial activities. The Westernized subject who re-establishes the order inherited from the West puts colonial practices into circulation bidirectionally. Ahmet Mithat Efendi's novel *Felâtuñ Bey ve Râkım Efendi* contains signs of the permeability and duality of colonial practices. The novel embodies the attempt of the subject being watched and the object of observation to civilize the subject under domination with the same gaze and domination. This article analyzes colonial practices that shift between subjects by focusing on the distinction between the "outside" and the "inside." It examines the functioning of the experience and domination inherited from the Western subject as a civilizing practice by moving it to the "inside," that is, to the domestic order, through the representation of other nations under the Ottoman roof in the novel.

Keywords: Ahmet Mithat Efendi, *Felâtuñ Bey ve Râkım Efendi*, colonialism, Homi Bhabha, Edward Said

Kolonyal faaliyetler söz konusu olduğunda Osmanlı İmparatorluğu'nu Batı'nın sahip olduğu güç üzerinden tek taraflı bir tahakküm modeli ve "etkileyen-etkilenen" ikiliğine tâbi tutmak, imparatorluğun bizzat kendi maiyetindeki topluluklara yönelik geliştirdiği emperyal söylemi ve icraat alanını gözden kaçırmaya neden olmaktadır. Bu bağlamda Edward Said'in Avrupa'nın karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği ve deneyimi olarak tanımladığı, hükümran özneye tâbi olan ve tümüyle bilgi nesnesine dönüşen Doğu tanımı, tek taraflı tahakküm ilişki modeline dayandığı için tartışmaya açık hâle gelmektedir.¹ Nitekim medenileştirme ve nizama kavuşturma projesiyle yürürlüğe giren kolonyal faaliyetler, salt Avrupa'nın Osmanlı'ya uyguladığı cebri güçle sınırlandırılmaz; imparatorluğun nüfuz ve hâkimiyet alanında bulunan grupların da karşı karşıya kaldığı, herhangi bir coğrafyaya hapsedilemeyecek güç odaklı akışkan deneyimlere dönüşür. Osmanlı toplumunun çok uluslu, çok kültürlü yapısının görünürlük kazandığı on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı edebiyatı, hâkim ve mutlak güç odağı olarak tahayyül edilen Batı'ya tâbi olan, yekpare Doğu imgesini yerinden eden örnekler sunmaktadır. İmparatorluk deneyiminin unsurlarını ve yansımalarını içeren Osmanlı edebiyatı, emperyal ilişkilerin ve tahakküm işaretlerinin öznel arasında yer değiştirdiğini çözümlenmeye imkân tanımaktadır. Fatih Altuğ, Batı'dan temellük edilen sömürgeci söylem ve pratiklerin on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı edebiyatındaki yankısına odaklandığı çalışmada, "kültürel çoğulculuk ve tahakküm" arasındaki gerilimli ilişkiyi vurgulamaktadır. Tek bir merkez ve tek bir taşra içermeyen Osmanlı toplumunda Batı'dan temellük edilen sömürgeci pratikler, "medenileştirme" projesi kapsamında "yerli bağlama" tercüme edilmektedir, dolayısıyla "hâkim ve mahkûm özne diyalektiğiyle" kurulan güç ilişkileri ve bu ilişkilerin öznel arasındaki seyri söz konusudur.²

Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri, söz konusu sömürge ve güç ilişkileri ve söylemlerine dair çoğul ve girift yönleri, metinlerin sunduğu işaretlerle tartışmayı mümkün kılar. Şahıs kadrosunun kurulumu ve şahıslara atfedilen belli temsiliyet rolleri göz önünde bulundurulduğunda Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri üzerin-

¹ Edward W. Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, çev. Berna Yıldırım (İstanbul: Metis, 2016), 11.

² Fatih Altuğ, "19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yabancılık ve Din," *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebî Kültür*, haz. Fatih Altuğ ve Mehmet Fatih Uslu (İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2014), 68-71.

den emperyal ilişkilerin güç odaklı farklı çevrimlerini tahlil etmek mümkündür. Doğu-Batı ikiliğine ilişkin belli sembolik okumaların yürürlüğe girmesi bakımından Tanzimat edebiyatını temsil eden başat metinlerden *Felâton Bey ve Râkım Efendi*, Batı'nın taşrasında kalan mahkûm öznenin pozisyonunu tipik bir şekilde sunmasına rağmen romanın sunduğu işaretler, bu mutlaklığı bulanıklaştırmaktadır. Ortak alanları paylaşan, benzer pratikleri farklı şekillerde icra eden roman kişilerinden Felâton Bey ve Râkım Efendi arasında kurulan karşıtlıkta Râkım Efendi, romanın ideal kişisi olarak sunulur. Ancak söz konusu ideal kişi tanımı kendi başına diyalektik bir içeriğe sahiptir. Dolayısıyla Râkım Efendi'yi değerlerine bağlı olduğu nispette Batı'nın meziyet ve bilgisiyyle donatılmış tek boyutlu bir ideal tip olarak ele almak, metnin ve karakterlerin hem çok boyutlu hem de ikircimli kurulumuna halel getirmektedir. Nitekim Râkım Efendi merkezde olmak üzere, Batı'nın Doğu'yla kurduğu ilişkide kendisini bir kontrol mekanizması ve erki, Doğu'yu ise bir inceleme nesnesi olarak inşa ettiği, Şarkiyatçılık tanımını tümüyle karşılayacak konumlardan söz etmek mümkün değildir. Vafı, donanımı ve yaşantısıyla aydın bir personayı temsil eden Râkım Efendi, aile ve ev düzeni içindeki ilişkilerle dışarıda kurduğu ilişkiler arasında bir denge tutursa dahi, her iki alanda üstlendiği roller arasında farklar söz konusudur. Evde mutlak otoritenin sahibi Râkım Efendi, dışarıda dile getirilmemiş bir kurallar dizgesine tâbi olarak hareket etmekte, kendisine yönelen bakışın beklediği performansı sergilemektedir. Bu noktada Frantz Fanon'un "sömürge aydını" tipolojisinden hareketle Râkım Efendi'nin temsil ettiği değerlerle ne noktada örtüşüğünü ve ayrıştığını irdelemek, ev içi ve ev dışı deneyimin içerdiği anlam örüntüsünü çözümlemeye imkân tanımaktadır. Fanon'a göre sömürge aydını kendini "baştankara" Batı kültürünün içine atmakta, ona dair her şeyle özdeşleşme konusunda öngörülemez bir sevk göstermektedir. Uyum sağlama konusunda gerekli psikolojik eşiği geçtikten sonraysa "aile ortamını sorgulamaktan vazgeçen evlatlık çocuk gibi" sömürge aydını da Avrupa kültürünü benimsemeye çalışmaktadır.³ Fanon, sömürge aydını için net bir "içeri-dışarı" modeli sunmaktadır. İçinde bulunduğu kültürden "acı ve zorlu bir kopuş"⁴la ayrılmak zorunda hisseden sömürge aydını, dışında kaldığı ve parçası olmaya çalıştığı kültürü de bir yerden sonra "evlatlık bir çocuk gibi" olsa dahi ailesi kılmaya çalışmaktadır. Oysa Râkım Efendi, her ne kadar Avrupa

3 Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*, çev. Şen Süer (İstanbul: Versus, 2011), 213.

4 Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*, 212.

kültürünü benimsemeye çalışan ve onun uyumlu bir parçası olmak için hesaplı hareket eden bir noktada konumlansa da kurtulunması gereken bir “içeri”, dâhil olunması gereken bir “dışarı” fikriyle hareket etmez. Geleneğin yürütücüsü ev içi ve Avrupa kültürünün odağı ev dışı, Râkım Efendi için farklı deneyim alanlarına tekabül etse de Râkım Efendi için bu iki alanın bilgisi iç içe geçmekte, dışarıda edinilen bilgi ev içine taşınmaktadır. Dolayısıyla Râkım Efendi, birini ötekinden ayırıp Fanon’un ima ettiği üzere “içeri”den tümüyle kurtulup diğerine, “dışarı”da olana bağlanma motivasyonu içinde değildir. Halkla, ailesiyle temas ettiği rutinine ve ananelerine sarılan, en nihayetinde gününü ev içinde tamamlayan Râkım Efendi,⁵ “dışarı”da edindiği ya da şahidi olduğu meziyet ve vasıfların “zararsız” bulduklarını eve taşımaya; nizama sokma ve ehlileştirme ve bu doğrultuda terbiye etme geleneğini ev içinde, kendi Çerkes cariyesi üzerinden tatbik etmeye çalışmaktadır. Aynı şekilde Yozefino’nun ve Ziklas ailesinin de zaman zaman farklı merak ve ilgilerle ev içinde boy göstermesi, Râkım Efendi’nin, hatta Çerkes cariyesinin hayatında kimi zaman belirleyici roller üstlenmeleri, bu iki alan arasında deneyim akışının gerçekleşmesine ya da aynı deneyimi icra eden öznelerin zaman zaman yer değiştirmelerine neden olmaktadır. Dolayısıyla, Batı’yı muntazamlaştırma projesinin tek yürütücüsü olarak tayin etmek ve gücü elinde tutan tek erk olarak okumak, “mahkûm ve hâkim” öznenin temsilcisi Râkım Efendi’nin paydaşı olduğu tahakküm ilişkisini ve imparatorluk bakiyesiyle donatılmış Osmanlı toplumunda geçerli olan ehlileştirme politikalarını görmezden gelme tehdidi içermektedir. Bu sebeple “Batılı olmanın gerekleri”ni yerine getiren; İngilizce, Fransızca, Farsça, Arapça bilen, kültürlü, donanımlı, çalışkan, hesaplı, herhangi tehdit içeren ölçüsüz tek bir teşebbüste bulunmayan Râkım Efendi,⁶ Batılılaşma örneği sergilemenin ötesinde temellük ettiği gücü kendi sahasında uygulayacak fail özne görevini ifa

5 Fanon, sömürge aydınının egemen özneye ilişkisinin bir ayağını hep dönüp halkıyla temas etmek, günlük hayatın rutinine dönmek, görenek ve âdetlerine vurgu yapmak şeklinde vuku bulduğunu ifade etmektedir. Sömürge dünyasını bir “kötü alışkanlıklar” evreni olarak tanımlayan Fanon, doğruluğu temsil eden halkın iyiliğine sığınmayı, sömürge aydını ritüeli olarak ele almaktadır. Bkz. Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*, 215.

6 “Râkım Efendi hesaplı adamdır. Adı bile bu mânaya gelir. Fakat kelimenin bir başka mânası vardır. Aynı zamanda yazan adamdır. Bu hesap para üzerine kurulur. Küçük bütçe ve aile çerçevesi içinde saadet, alâyişsiz, oturaklı yaşayış, memnun, müreffeh ve hiçbir huzursuzluğu bu kitapta göremezsiniz. Râkım Efendi’nin uykusuz tek bir gecesi yoktur, ne de yanlış bir adımı.” Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Dergâh, 2015), 450.

eder ve "sömürge aydını" tipolojisini aşan farklı deneyim alanları arasında mekik dokuyan, bu deneyimlerin niteliği ve faydası üzerine düşünen, kendi projeksiyonu ve menfaati doğrultusunda yeri geldiğinde alanlar, mekânlar arasında pratik rabitalar kuran bir noktada konumlanır. Dolayısıyla bu çok yönlü ve geçirimli güç ilişkisi, sömüren ve sömürülen çerçevelerini de müphemleştirmektedir. Denetleyebilmek amacıyla her hâli izlenen/dikizlenen öznenin görünme hâlinin gören/dikizleyen konumuna intikal edebildiği, bakışın bölündüğü bir zeminin inşası bu deneyimin özneler arasında yer değiştirmesiyle mümkün olmaktadır.

İzlenen Özne, Sahnelenen Arzu

Sömürgeye maruz kalan özneyi inşa etme, tanımlama ve adlandırma teşebbüslerinin işlerlik kazanması için öznenin izlenmesi, edinilen bilgi aracılığıyla bir iktidar alanının kurulması gerekmektedir. Nitekim sömürülen grup söz konusu olduğunda *-dir, -dir* kipine bağlı, "Biz onu nasıl biliyorsak öyle var olur"⁷ fikrince biçimlenen, mutlaklık iddiası içeren bilgi dağarcığı, gücünü bilginin kudretine borçludur. Dolayısıyla görme/gözetleme ve dikizleme, sömürge öznesinin vazifesini ifa etmek için başvurduğu enstrümanlar olarak işlev kazanır. Homi K. Bhabha, Fanon'un *Siyah Deri, Beyaz Maskeler* metninden hareketle, öznenin görme/görülme ilişkisine bağlı olarak işaretlenmesini yine Fanon'un sömürgeci pratikler içinde görüleni ve göreni, bununla birlikte ırkçı pratikler ve söylemler içinde öznenin işaretlenme hâlini vurgulayan sahne metaforundan yola çıkarak temellendirdiğini ifade eder. Her gün devam eden ve olağan karşılanan sömürge sahnelerinde sürdürülen bu oyunlar, Bhabha'nın "klişe" olarak adlandırdığı pratiklerin mihveri etrafında dönmektedir.⁸

Sarf ve nahivden, coğrafya ve hukuka, Fransız roman ve tiyatro nâmelerinden tefsire kadar birçok farklı alanda kendini yetiştirmiş Osmanlı entelektüelini temsil eden Râkım Efendi'nin kuruluşu, sahnede her gün oynanan, olağanlaşan görme ve görülme oyunlarına dair birçok gösterge sunmaktadır. Söz konusu donanımı ve tüm bu birikimi ölçülü bir biçimde taşıyan karakteriyle Batılı öznenin iltifatına mazhar olan Râkım Efendi, bir yandan da sürekli gözlem ve denetim altındadır. Her meziyeti, romandaki Batılı karakterler tarafından sınamalardan geçildikten sonra takdir edilen Râkım Efendi, karşılaşma ve buluşma

7 Said, *Şarkiyatçılık*, 42.

8 Homi K. Bhabha, *Kültürel Konumlanış*, çev. Tahir Uluç (İstanbul: İnsan, 2016), 158.

anlarıyla mertebesini daima bir üst noktaya taşır. Ziklas namlı İngiliz ailesinin Margrit ve Can isimli iki kızına evlerinde Türkçe ders veren Râkım Efendi, İngiliz aile tarafından her hareketinin izlendiğinin bilinciyle hareket etmekte, bir yandan da izleyicilerin olumlu kanaat ve iltifatların odağı olmaktadır. “O kadar ki mumaileyh familya meyanında yalnız hoca sıfatıyla kabul edilmezdi. Belki familya dostu ehl-i ırz edip, mahçup, âlim, kâmil bir zât olmak üzere kabul edilip hakkında ona göre riayet edilirdi”.⁹ Bir araya geldiği insanların dünyalarına, duyuşlarına ve fikirlerine dair ince bir dikkat ve farkındalığı olan Râkım Efendi, muhataplarının norm ve ideale dönük beklentilerini karşılamak noktasındaki çaba ve ölçülülüğüyle Felâton Bey’den ayrılmaktadır. Batılı öznelerin yaşam tarzıyla ilişkilenen, adab-ı muaşeret kurallarıyla uyum içinde olan, onlardan gelen herhangi bir teklife nezaketle iştirak eden Râkım Efendi, her hareketiyle “şirazededen çıkan” Felâton Bey’in karşıt imgesini temsil etmektedir. İçgüdüleriyle hareket eden, dürtülerinin emrine amade bir yaşam tarzı belirleyen Felâton Bey’in Batılı özne ilişkisi de dolaysız arzuların güdümünde gerçekleşmektedir. Oysa Râkım Efendi, ahlakçı bir tutum sergilemese dahi nasıl görüldüğünün bilinciyle her an teyakkuz hâlinededir ve eylemlerini de bu makbul çerçevenin dışına çıkmayarak icra etmektedir.¹⁰ Felâton Bey için “salon adamı değil, kahvehane adamı”¹¹ yakıştırmayı yapan Ziklas ailesi, Râkım Efendi’yi Felâton Bey’in tam aksinde konumlanan muvazeneli kişiliğinden ötürü takdir etmektedir. Felâton Bey ve Râkım Efendi arasındaki karşıtlığı ve makbul çerçevenin kamusal alandaki karşılığını sık sık gündeme getiren İngiliz aile, beyanlarıyla Râkım Efendi’yi benimseme gerekçelerini de sunmaktadırlar. Râkım Efendi’nin eylemleri, İngiliz ailenin beyanlarıyla onaylanmakta, dolayısıyla Râkım Efendi, makbul çerçeve dışına çıkmasına mâni olan söylem pratikleriyle kuşatılmaktadır. Öte yandan Râkım Efendi’ye her fırsatta arka çıkan anlatıcının sesiyle de tastamam uyum içinde olan İngiliz ailenin söylemleri, romanın “Felâton Bey-Râkım Efendi” karşıtlığıyla sunduğu tezin “dışarı”nın onayından da geçerek bir hükme dönüşmesine hizmet etmektedir.

⁹ Ahmet Mithat Efendi, *Felâton Bey ve Râkım Efendi* (İstanbul: Turkuvaz, 2019), 23.

¹⁰ Nüket Esen, Râkım Efendi’nin Felâton Bey’den ayrılan yönünün ahlakçı bir tutumu olmasına ve o kadar da “ak” görünmemesine rağmen, her konuda hesabını bilen, ölçülü yaşantısına bağlamaktadır. Bkz. *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat* (İstanbul: İletişim, 2014), 47.

¹¹ Ahmet Mithat Efendi, *Felâton Bey ve Râkım Efendi*, 73.

Râkım Efendi, izlenen ve takdir edilen özne olmanın hazzını yaşarken arzusu da bu çerçeveye sıkıştırmakta, kendini tümüyle arzuya bırakmadan ve arzu alanından tümüyle vazgeçmeden arzuyu "hesap verilebilir" bir alana çekmektedir. Râkım Efendi; Margrit, Can, Yozefino ve Canan'la ilişkisini her birinin ilgisini ayrı ayrı celbedecek ve bir diğeriyle kurduğu ilişkiye zarar vermesine mâni olacak şekilde, büyük bir hesaplılıkla kurgulamaktadır. Bu şekilde arzu ekonomisini sürekli canlı tutan Râkım Efendi'nin kadınlara yönelik ilgisi, karşısındakinin ilgisini ölçüp tartmak ve kendi arzusunu karşısındakinin duygulanımı ve tepkileri üzerinden inşa etmek suretiyle biçimlenmektedir. Bir baştan çıkarıcı imajı sergileyen Râkım, sorumluluk almasını gerektirecek son noktaya dek arzuya hizmet ederken suizan uyandırma ihtimalinin olduğu noktada "hemşirelik, kardeşlik" retoriklerini devreye sokarak kendi konumunu ve saygınlığını teminat altına almaktadır. Söz gelimi Ziklas ailesinin kızlarının kendisine yönelik arzusunu besleyen hamlelerde bulunan Râkım, Can'ın Râkım'a olan aşkından ölüm döşegine düştüğü noktada Can'ın ailesinden aralarındaki kardeşlik hukukunu bozmadığına dair onay almaktadır. "Vâkıa Can'ı sevdim. Bil-iftihar söylerim ki severim. Margrit'i dahi severim. Lakin evladım gibi, kardeşim gibi, halis dostum gibi severim,"¹² diyen Râkım Efendi'nin bu beyanını Râkım Efendi'nin sınırları aşmayan tavırlarından ötürü kızların babası da onaylamaktadır. Nitekim Yozefino'yla aralarında çok daha aşikâr bir erotik gerilim söz konusudur ve metnin imaları bu yakınlığın bir deneyime dönüştüğünü ilan eder. Aralarındaki teklifsiz konuşmalar, Râkım Efendi'nin Canan'la evlenmiş olmasına rağmen Yozefinos'a "Beni de sen baştan çıkarmadın mı?" diyerek arzuyu diri tutması, Yozefino'nun Canan ve kendisinden iki fayda sağlayamadığı için Râkım'ı akılsızlıkla suçlaması, Râkım'ın arzusuna kardeşlik vurgusuyla biçimsiz bir süreklilik kazandırır. Bu şekilde arzuyu tümüyle yok etmek yerine dolayım-layarak erteleyen ve hesap verilebilir kılan Râkım Efendi, ilişki içinde olduğu her bir kadının kendisine yönelik arzusunu bu stratejiyle sabitlemektedir. Râkım'ın her bir kadına yönelik yakınlığını diğerrinin yanında saklaması hem kendi itibarını hem de arzu alanını korumasına hizmet eder. Râkım Efendi'nin gözlemlendiğinin bilinciyle her aksiyonunu bir performans dönüştürdüğü bu arzu sahnesinde stratejik davranması, muvazeneyi gözeterek kendisini her koşulda sağlama alabilmesi hem roman karakterleri hem de anlatıcının baskın sesiyle bir maharet ve meziyet olarak değerlendirilir. Nitekim anlatıcı, Râkım'ın bir melek olmadığını belirttiikten

12 Ahmet Mithat Efendi, *Felâtn Bey ve Râkım Efendi*, 157.

sonra “saman altından su yürütmek ve karda gezip de izini belli etmemek”¹³, “Allah’la pazarlık yapmak”¹⁴ hususundaki maharetinin akli başında erkeklere mahsus olduğunu ifade eder. Felâtun Bey de kendisine “mutavassıt olma”¹⁵ yolunda akıl veren Râkım Efendi’yi saman altından su yürütmesi sebebiyle kinayeli biçimde övmektedir.¹⁶ Yozefino’nun akıl ve hikmetinden istifade edilecek refik tahayyülünün, Ziklas’ın suret-i muhakemesine hayran olduğu ideal Şarklı özne fikrinin kaynağı Râkım Efendi’nin iş bilirliğidir. Bu itibarla, söz konusu ilişkiler Râkım Efendi’yi daima etkiye ve gelişime açık, hiçbir açık vermeyecek kadar tutarlı ve ölçülü bir personada sabitlemektedir. İzlenmenin bir tasallut ya da tacizden öte rızaya dayalı bir biçimde haz alarak tecrübe edilmesi, bu sayede gelişimin de sömürgeci özne tarafından görülerek onaylanması, sömürge öznesinin alınlanmasını ortaya koymaktadır. Bhabha, sömürge öznesini –disiplinli ve “hoşa giden”– bir arzu nesnesi olarak kurulduğunun farkından olan sömürgeci öznenin aktif rızaya dayalı görme ve görülme ilişkisinden zevk aldığı ifade eder.¹⁷ Anlatıcı ses, Ziklas ailesinin kızlarıyla çıktıkları kayık gezintisinde her iki kardeşle fiziksel yakınlık kuran ve erotik gerilim yaşayan Râkım Efendi’nin bunu yaparken anne ve babalarına bir suizan vermediğini ve Râkım Efendi’nin her şeyden ziyade lezzet aldığı hâlin bu olduğunu ifade etmektedir.¹⁸ Dolayısıyla Râkım’ın yaşantısını arzu duyduğu özneler tarafından gözetlendiğinin bilinciyle inşa ettiğini, bu stratejinin aynı zamanda bir haz kaynağına dönüştüğünü söylemek mümkündür. Râkım Efendi uyumluluğu bir performansla dönüştürerek arzulanan sömürgeci öznelerin “dışarı”daki yaşantısının paydaşı olur, bir yandan da “içeri”de sahip olduğu farklılıkları egzotik bir deneyimin parçası olarak sunarak muhataplarının beklentilerini karşılar.

Fatih Altuğ, on dokuzuncu yüzyılda Batı modernliğinin imkânlar sunmak, zaman zaman da mahrum bırakmak yolu –kimi zaman travmatize eden– medenileştirme hamleleriyle karşı karşıya kalan Osmanlı’nın imparatorluk suretine bürünmeye çalışarak temellük ettiği güç ve söylemi uygulayacak bir sistem kurduğunu ifade eder.¹⁹ Nitekim Ahmet Mithat Efendi’nin yazarsal stratejisini

13 Ahmet Mithat Efendi, *Felâtun Bey ve Râkım Efendi*, 63.

14 Ahmet Mithat Efendi, *Felâtun Bey ve Râkım Efendi*, 33.

15 Ahmet Mithat Efendi, *Felâtun Bey ve Râkım Efendi*, 98.

16 Ahmet Mithat Efendi, *Felâtun Bey ve Râkım Efendi*, 52.

17 Ahmet Mithat Efendi, *Felâtun Bey ve Râkım Efendi*, 160.

18 Ahmet Mithat Efendi, *Felâtun Bey ve Râkım Efendi*, 50.

19 Altuğ, “19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında,” 71.

belirleyen unsurlardan biri, ödünç alınan "medenileştirme" gayesinin impatorluk çatısı altındaki milletlere tatbik edilmesidir.²⁰ "İş makinesi"²¹ olarak andığı Râkım Efendi'yle "yazı makinesi" namına sahip kendisi arasında güçlü bağdaşımın kuran, metinde de yazarsal otoriteyi hâkim kılmak suretiyle kendi sesini görünür kılan Ahmet Mithat Efendi, Râkım Efendi dolayımında kendi eylem ve kanaatlerini de sunar. Söz konusu stratejinin uygulayıcısı Râkım Efendi, "dışarı"yla kurduğu ilişkide daima gözetlemek ve farkında olmak suretiyle kendini makbul çerçevede kurma misyonunu ifa etmekte, "içeri" ye, yani eve geldiğindeyse himayesi altındaki Çerkes cariye Canan'ı intizamlaştırma, medenileştirme görevini icra etmektedir. Sömürge ve medenileştirme ilişkisinin geçirimsizliği, odak değiştirmek suretiyle özne ve nesnenin yer değiştirdiği yeni ilişkilerin ortaya çıkmasına hizmet eder. Her an gözünün önünde olan, kendisi olmadığında dadı aracılığıyla kesintisiz bir gözetlemeye tâbi tutulan Çerkes cariye Canan, sınırlı bir alana hapsedilmişken bir yandan da imkânlarla donatılarak özgürlük yanılması içinde yaşamaktadır. Gözetlenen ve işaretlenen öznenin bir özgürlük alanında yaşaması, iktidarın işlerliği için ön koşulu sağlamaktadır zira ancak farklı davranış ve imkânları ihtiva eden bir alanda iktidardan söz etmek mümkün hâle gelmektedir.²² Canan'a İngiliz kızlarına ders verdiği gibi ders veren, Fransızca ve piyano öğrenmesini ve "İstanbul'da ilk modayı yapması"na²³ imkân sağlayan Râkım Efendi, kendi sunduğu alanın dışına çıktığı ilk anda hiddetle otoritesini devreye sokmaktadır. Canan'ın piyano öğrenmek amacıyla Râkım Efendi'nin izni ve rızası olmadan komşusu ... Beyefendi'nin evine gitmesi, iktidar alanının gözetleme mekanizmasına yönelik bir tehdit içerdiği için derhâl savuşturulmakta, evde isteğini gerçekleştirebileceği koşullar hizmetine sunulmuş özgürlük simülasyonu aracılığıyla mevcut iktidar alanı korunma altına alınmaktadır.²⁴ Râkım Efendi, bir yandan kendi denetimi ve gözetimi dışına çıkmasına

20 Altuğ, "19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında," 89.

21 Ahmet Mithat Efendi, *Felâtu Bey ve Râkım Efendi*, 23.

22 Michel Foucault, *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2*, çev. Işık Ergüden ve Osman Akhımay (İstanbul: Ayrıntı, 2014), 21.

23 Ahmet Mithat Efendi, *Felâtu Bey ve Râkım Efendi*, 70.

24 "Râkım: Gel bakalım Canan. Gel korkma yavrum. İşte ben dadıma tenbih ettim. Bundan sonra nereye gitmek isterseniz dadımla beraber gitmeye mezunsunuz. Fakat dadım olmayınca kapıdan dışarıya çıkmaya rızam yoktur. Sen piyanoya mı heves ettin kuzum? Ben sana piyano alırım. Ben de buraya senin için muallime celbedebilirim." Ahmet Mithat Efendi, *Felâtu Bey ve Râkım Efendi*, 35.

mani olduğu Çerkes cariye Canan'ı kendisinin hâkim olduğu emperyal ilişkinin nesnesi hâline getirmekte, öte yandan onun eğitimi ve gelişimi için fırsatlar yaratarak onu medenileştirmek için istikrarlı adımlar atmaktadır. Bu sayede sömürge öznesinin nesnesi olma hâlini eve geldiğinde kendi himayesi altındaki cariye devretmekte ve “mahkûm öznenen hâkim özneye” terfi etmektedir. Nitekim Canan'ın sömürge öznesinin gözetimi ve denetiminden itaatkâr bir biçimde muhatabının beklenti ufkunu karşılama teşebbüsleri ve bunu yaparken aldığı haz, aktif rızaya dayalı sömürge ilişkisini görünür kılar. Canan'ın gittiği yerlerin Salıpazarı, Tophane gibi güvenli bölgeler olması; kadınların erkeklerin iç içe olduğu mesire yerlerini sevmediğini, evde olmanın o kargaşadan daha iyi olduğunu müstağni tavrıyla ifade etmesi, Râkım Efendi'nin Canan'dan beklediği performansı karşılar.²⁵ Râkım Efendi'nin eylemleri ve ölçülülüğüyle Batılı öznelerin takdirini kazanma çabası, “ideal mahkûm özne” Canan'ın onaylanmak ve makbul bir mevkide konumlandırılmak için yaranma teşebbüsleriyle örtüşür. Canan, sadece davranışlarıyla değil, arzu ve dürtüleriyle de tahakküm alanından çıkmamakta, kendisinden beklenen makbul tavrı içselleştirdiğini beyan etmektedir. Ancak burada Râkım Efendi'nin hem “içeri” hem “dışarı”yla ilişkilenen, eylem ve arzu alanını genişleten var oluşunun aksine çifte hiyerarşiye maruz kalan Canan için tek bir var oluş pratiği ve katı bir makbul özne çerçevesi söz konusudur. Görme/görülme ilişkisinin nesnesi o Canan, –hem Çerkes hem de köle vasfıyla– işaretlenmekte ve hüviyetini kendisini kuran emperyal özneye borçlu bir bilinçle sahiplenerek arzularını itaatkâr öznenen beklenen gerekliliklere göre dizayn etmektedir.

Çift yönelimli, parçalı, ikiz bakışın muhatabı ve sahibi olan yer değiştiren özne ve nesnenin her ikisi de hâkim Batılı öznelerin sabit bakışlarına maruz kalmaktadır. Râkım Efendi ve Canan'ın birer emperyal nesneye dönüştüğü ilişkide, nazarın keyfiyeti ve hazzı üzerine kurulu seyir tecrübeleri, egzotik deneyimin kaynağına dönüşmektedir. Râkım'ın metresi, Canan'ın ehlileştirilme projesinin tatbik edicilerinden piyano hocası Yozefino'nun evlerine ve mahremlerine dâhil olma isteğini emperyal pratiklerden tevellüt eden egzotik ilgiyle açıklamak mümkündür. Yozefino'nun herhangi bir maddi talebi olmadan Canan'a ders verme konusundaki iştiağı, evlerine girdiği anda evin mahrem olduğu için gezdirilmeyen yatak odalarına kadar girme isteği, Canan ve Râkım Efendi

25 Ahmet Mithat Efendi, *Felâtn Bey ve Râkım Efendi*, 105.

arasındaki cinsel münasebetin boyutlarını öğrenmeye dair cüreti²⁶ hükümrân pozisyonunun ona açtığı alanla yakından ilgilidir. Nitekim Mister Ziklas'ın Râkım Efendi'den karısı ve kızlarının şahit olacağı alaturka bir ziyafet numunesi tertip etmesini talep etmesi²⁷ aynı hükümrân özneye ait egzotik iştah ve ilgiden neşet etmektedir. Râkım'ın onların zihnindeki muhayyel Şark sofrasını yaratmak için talimatlar vermesi, Canan'ın dikkati üzerinde toplayacak bir hazırlığa girişmesi, klişelerden teşekkül eden bir sahne performansının sunumuna imkân tanımaktadır. Sömürgeci söylemin yarattığı fetişizm mecazlarının²⁸ hazırlanan sofrâ ve bir "kapatma" olarak tasavvur edilen, üzerine konuşulan, hatta arzuya yerine geçmek istenen cariye²⁹ tecessüm etmesi, Bhabha'nın ifadesiyle "sömürge sahnelerinin temelindeki drama"³⁰ görünür kılması bakımından işlevsel bir nitelik taşımaktadır. Söz konusu ilgiye mazhar olan fetiş nesnelere, iradi sahalârını bu ilgi dolayımında şekillendirmeleri, sömürgeci öznenin gizil iktidar ve icraat potansiyelini vurgular. Yozefino ve Ziklas ailesinin Canan'a duydukları ilgi, onu hem estetik hem değer ve görgü bakımından "ehlileştirilmiş", "medenileştirilmiş" bir mevkie yerleştirmeleri, Râkım'ın kardeş olarak görmekte ısrar ettiği Canan'a yönelik bakışımı da dönüştürmekte, arzuyu tetiklemektedir. Yozefino'nun kendisinden çok daha makul ve münasip bir aday olarak gördüğü Canan'la Râkım Efendi'nin evlenmeleri konusunda ısrarcı tutumu, kendisini Râkım Efendi'nin kaderini tayin edebilecek "bilirkişi" tayin etmesiyle yakından ilişkilidir. Yozefino, Râkım Efendi için Batılılaşma yolunda ideali temsil ederken kendisinin maiyetinde yaşayan cariyenin de eğitimini üstlenmesiyle sadece bir gözetleme ve denetleme değil, karar mekanizmasına da dönüşmüştür.

Öte yandan Râkım Efendi'nin Çerkes cariye Canan'a yönelik medenileştirme projesi odağı alındığında aynı evde yaşayan Arap dadı ve Canan arasında kurulan hiyerarşi dikkate değerdir. Karakterler arasındaki bu asimetri, tümüyle ırkla ilişkilendirilmekte, Arap dadı üzerinden ırk temelli türdeş tespitler sunul-

26 Ahmet Mithat Efendi, *Felâtn Bey ve Râkım Efendi*, 63.

27 Ahmet Mithat Efendi, *Felâtn Bey ve Râkım Efendi*, 63.

28 Bhabha, *Kültürel Konumlanış*, 161.

29 Margrit, Canan'ı gördükten ve evine, hayatına tanıklık ettikten sonra şu cümleleri kurmaktadır: "Vallahi hülya bu ya! Böyle bir esir olmayı benim dahi canım isterdi. Ben Râkım Efendi'nin odalığı olsam gece gündüz ona Farisî eş'ar okutur dinlerdim." Bkz. Ahmet Mithat Efendi, *Felâtn Bey ve Râkım Efendi*, 152.

30 Ahmet Mithat Efendi, *Felâtn Bey ve Râkım Efendi*, 160.

maktadır. Söz gelimi, “Arapların iyileri ne kadar iyi olur”³¹ genellemesi esasen Arap ırkı için iyi olma hâlini bir istisna olarak değerlendiren bakışı sunmaktadır. Yine dadının isteği aksine Râkım Efendi’nin Arap değil de hem beyaz hem güzel bir cariye alması, estetik tahayyülün ırkçı bir temelde biçimlendiğinin işaretidir. Bu bakışı Arap dadının da “Allah bize bir güzel cariye vermiş olduğu hâlde artık akşam gelir gelmez benim siyah yüzümü görmekte ne mana kalır?”³² diyerek içselleştirdiği görülmektedir. Ziklas ailesinin alaturka bir gece deneyimlemek için evine geldiğinde Arap dadının yanlarına hiç çıkarılmadan, sadece elini uzatarak onlara hizmet ettiği sahne de aynı şekilde Çerkesler ve Araplar arasında ırk temelli kurulan asimetrik ilişkiyi somutlar. “Ber-vech-i usul çorbayı içtiler. Ba’de mukaddema kendisine haber vermiş olduğu vecihle bir Arap eli yahni sahanını kapı arasından uzattı. Ziklas bunu görünce o kadar taaccüp eyledi ki merakından kalkıp Arap’a bakacağı geldi. Hatta kızlar yerlerinden davranmışlardı bile. Valideleri men etmesiyle oturdular.”³³ Çerkes cariyenin en güzel kıyafetlerini giyip takılarını takarak takdim edildiği, bilgisi ve görgüsüyle hayranlık uyandırdığı bu sahnede Arap cariyenin sadece elinin görülmesi, insan hüviyetinden çıkarılarak adeta insan dışı egzotik bir varlık olarak kurgulanması, bu tahakküm ilişkisindeki asimetrinin ırk temelli kurulumunu sunmaktadır. Dolayısıyla Çerkes cariyenin medenileştirme projesi için ideal özne olarak tahayyül edildiğini, Arap dadınınsa tümüyle ev işlerinden sorumlu, bedensel varlığıyla insan dışı bir noktaya taşınacak düzeyde nesneleştirildiğini söylemek mümkündür. Söz konusu tespitler, “içeri”de hüküm süren medenileştirme teşebbüslerinin ırk temelli hiyerarşik kurgusunu ifşa etmektedir.

Bozguncu Bir İtaat: Madun Direnebilir mi?

Batılı öznenin hükümran konumunu tek başına kültürel avantajlar üzerinden okumanın mümkün olmadığını arzusunun ve arzu nesnesinin inşasını irdeleyerek ortaya koymak gerekmektedir. Meyda Yeğenoğlu, oryantalizm tartışmalarını kuran anlam dizgelerini çözümlen yolunun kültürel fark okumalarını cinsel farkı göz ardı etmeden ele almaktan geçtiğini iddia etmektedir.³⁴ “Oryantaliz-

31 Ahmet Mithat Efendi, *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*, 25.

32 Ahmet Mithat Efendi, *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*, 33.

33 Ahmet Mithat Efendi, *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*, 145.

34 Meyda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark* (İstanbul: Metis, 2003), 9.

min bilinçdışının haritası"nı³⁵ çıkarmak için zaruri olan cinsel fark dolayımında arzu ve fantezi sahnesinin kurulumunu irdelemek, kadının *objet petit a* olarak kurgulanmasının neye tekabül ettiğinin sömürge ilişkileri bağlamında açıklığa kavuşturulmasına imkân tanımaktadır.

Felâton Bey ve Râkım Efendi'de Canan, hem "efendisi" Râkım Efendi hem de Râkım'ın itibar ettiği ve kendi inşa sürecini belirleyen özneler olarak ilişkilendiği Batılı özneler için bir fantezi alanının da nesnesidir. Söz konusu görme, gözetleme, mahremini görecekt surette dikizleme faaliyetlerinin bir fantezi oyununa dönüşmesi, Canan'ın görülen ve gören için bir gizem ve haz kaynağı hâline gelmesine hizmet etmektedir. Nitekim fantezi, varlığını ve gizil gücünü arzusunun tümüyle karşılanmasına değil, sahnelenmesine, kurgulanmasına borçludur.³⁶ Yozefino'nun ve Ziklas ailesinin özellikle onun yatak odasını görmeye yönelik tecessüsleri, takıları ve bedeninin tafsilatlı bir biçimde sunulumu ve kızların bu "yabancı" beden üzerindeki dikkatlerine yönelik anlatı, kadın öznenin egzotik bir ilgiyle dikizlemeye maruz kalarak emperyal ilişkilerin çekirdeğinde konumlanmasına sebep olmaktadır.

Emperyalizmin sömürgeye maruz kalan kadın söz konusu olduğunda ne şekilde işlediğini Spivak'ın kadın özne için geliştirdiği "güzergahı iki kat silinmiş madun özne"³⁷ tanımını aracılığıyla çözümlemek mümkündür. Ancak Spivak yürüttüğü tartışmada kadının kolonyal tahakküm ilişkileri bağlamında fail olması yahut mevcut durumun konforunu sarsacak bir eylemde bulunması mümkün olmadığı için bunun ancak sembolik bir şekilde ve ölüm ânında gerçekleşebileceğini vurgulamaktadır.³⁸ Oysa kadının, sömürgecinin nesnesi olarak konumlandırıldığı bilinciyle daima gözetlendiğinin farkında olması ve bu bilinç dolayımında kendisinden beklenen şekilde eyleme geçmesi dahi sinik bir itiraz potansiyeli içermektedir. Lacan, her an izlendiğinin bilinciyle eyleyen, izlenmeye cevap vermek suretiyle kendini inşa eden kişinin aslında kendisini gözleyen nazarı manipüle eden bir güce sahip olduğunu ifade eder.³⁹ Ancak bu

35 Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fanteziler*, 13.

36 Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis, 2008), 20.

37 Gayatri Chakravorty Spivak, *Madun Konuşabilir mi?*, çev. Dilek Hattatoğlu ve öte. (Ankara: Dipnot, 2016), 57.

38 Spivak, *Madun Konuşabilir mi?*, 96.

39 Aktaran: Özgür Taburoğlu, *Nazar: Başkası Nasıl Görür* (Ankara: Doğubatı, 2017), 184.

güç, beraberinde parçalanmayı, daima gözleyen ve gözlenen olarak kadın özneye ait benliğin çatallanmasını getirmektedir:

Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen her zaman kendi imgesiyle beraber dolaşır. [...] Böylece kadın içindeki *gözleyen* ve *gözlenen* kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar.⁴⁰

Canan'ın gözlenen ve nesneleştirilen konumunun bilincinde olması, onun eylemlerine yön verirken kendisinden beklenen kadınlık performansını sergilemesinin de katalizörü olmaktadır. Onların terbiyesine eriştirilmeye, bu sayede medenileştirilmeye çalışılan Canan'ın kendisine biçilen misyona tâbi bir biçimde muhatap olduğu emperyal özneleri taklit ederek ortaya koyduğu performans Bhabha'nın ifadesiyle bir taklide⁴¹ ve gözleyen ve gözetleyen arasındaki sınırları müphemleştiren bir başkaldırıya dönüşmektedir. Bu itibarla, onlar gibi davranmaya, arzulamaya çalışan ve bu istikamette hareket eden Canan, kendisini nesneleştirilen farklılıkları silikleştirerek özne-nesne ayrımını da muğlaklaştırır. Söz gelimi herkesin katıldığı Kâğıthane âlemine önce şiddetle karşı çıkan,⁴² dâhil olduktan sonraysa tıpkı Ziklas ailesinin rahat ve “özgür ve Batılı” kızları gibi cüretkâr bir biçimde her hareketinin büyük bir dikkatle izlendiğini bile bile Râkım Efendi'yle bedensel temasta bulunan ve bu sayede diğerlerine ve kendisine yönelen mütecessis bakışlara umursamazlığıyla meydan okuyan Canan, kendisini “kapatma” mesabesinde, bir eve mahkûm gören nazarı kesintiye uğratmakta, kendisiyle onlar arasındaki farkı sorgulanır kılmaktadır. Her iki kadının da arzuladığı adamı baştan çıkarmayı başaran Canan, bu sayede kendisini izleyenlerin stratejilerini devralarak arzu alanını hür bir şekilde deneyimlemektedir. Jale Parla'nın da ifade ettiği gibi,

40 John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman (İstanbul: Metis, 2017), 46.

41 “Sömürgeci söylemin bu çatışmacı idaresi/tutumu içinde taklit, alaycı bir uzlaşmayı temsil eder. [...] Şöyle ki; taklit, kendisi bir inkâr süreci olan bir farklılığın temsili olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla taklit, bir çifte telaffuz/dile getirme işaretidir; gücü görselleştirirken Öteki'yi sahiplenip kendine mal eden karmaşık bir reform, düzenleme ve disiplin stratejisidir.” Bhabha, *Kültürel Konumlanış*, 174-175.

42 “Canan: Oraları fena efendiim. Kadınlar, erkekler! Çok fena! İnsan rahatsız oluyor. Evimiz daha iyi.” Ahmet Mithat Efendi, *Felâtnun Bey ve Râkım Efendi*, 105.

bozguncu taklit özne-nesne, yapılanan-yapılandırılan ilişkisinin altını oymakta ve mutlak tanım ve hudutları geçersiz kılacak melez yapılar ortaya koymaktadır; bu yapılar sömürgeciyle sömürülenin daima birbirlerini bozdukları bir ilişki formu yaratmaktadır.⁴³ Dolayısıyla toplumsal farkın ideolojik inşasından ötürü sömürgeci üretim bağlamında maduniyeti şiddetlenen kadının konumunu ikircikli ve mutlak sınırlarla izah edilemeyecek direngen bir noktaya sessizce taşımaktadır.

Sonuç

Felâatun Bey ve Râkım Efendi'de tespit edildiği üzere Batı'yla ve modernleşmeyle kurulan ilişki, tek yönlü bir tahakküm ilişkisi değildir. Batı-Doğu ikiliğini aşan, "medenileştirme" meselesinin odağı oluşturduğu ve öznelerin pozisyonunu belirlediği ilişkiler ağı, imparatorluğun özgül koşullarıyla biçimlenmektedir. Dolayısıyla zamana ayak uydurma ve istikamet belirleme çabası, sömürgeci söylem ve pratikleri işlevsel bir şekilde devreye koymaktadır. Dışarıdaki eylemlerini gören, denetleyen gözü dikkate alarak "medenileşme" gayesiyle belirleyen Râkım Efendi, evine geldiğinde bu defa gören ve denetleyen özneye yer değiştirmektedir. Görüldüğünün bilinciyle hareket eden nesne konumunun, görmeyi talep ve icra eden özne konumuna tahvil edilmesi, yeni bir nesne-özne, dolayısıyla sömürge ilişkisi yaratmaktadır. Söz konusu diyalektik içerimleri sömürge ilişkilerinin geçirgen ve dönüşlü potansiyeliyle izah etmek mümkündür. Râkım Efendi'nin Batılı öznenin görüş açısında kalmak suretiyle kendini kurma çabası, hem ideal sayılan bir medenileşme sürecini aktif rızaya dayalı bir biçimde talep etmenin hem de bu icraatı gerekli bularak aynı dolayımı kendisinin fail olduğu başka bir mecra, içeriye taşıma gayretinin neticesidir. Bu itibarla, Çerkes köle Canan'ın muntazamlaştırma ve ehlileştirme projesi kapsamındaki konumu, çifte maduniyet içermekle birlikte direnme ve karşı koyma potansiyeli de taşır. Nitekim egemen öznenin onayını talep eden ve bu sebeple her an görüldüğünün bilinciyle teyakuzda olan nesne konumundaki aktörler, sadece kurban mevkiinde sabitlenemezler. Çünkü onlar, aynı zamanda egemen öznenin ideal düzenine taklit aracılığıyla ayak uyduran ve bu sayede egemen öznenin sahip olduğu ayrıcalıklı pozisyonu sekteye uğratan birer "bozguncu"durlar. Dolayısıyla sömürgeci pratiklerin durağan olmadığını hem özneler arasında yer değiştirdiğini hem de bu pratiklere yönelik tepkilerin çeşitlenerek bir itiraz kaynağına dönüşebildiğini *Felâatun Bey ve Râkım Efendi* romanı üzerinden söylemek mümkündür.

43 Jale Parla, *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* (İstanbul: İletişim, 2015), 12.

Kaynaklar

- Ahmet Mithat Efendi. *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*. İstanbul: Turkuvaz, 2019.
- Altuğ, Fatih. “19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yaban(cı)lık ve Din.” *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu’nda Modern Edebi Kültür*. Hazırlayanlar Fatih Altuğ, Mehmet Fatih Uslu, 65-115. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2014.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çeviren Yurdanur Salman. İstanbul: Metis, 2017.
- Bhabha, Homi K. *Kültürel Konumlanış*. Çeviren Tahir Uluç. İstanbul: İnsan, 2016.
- Esen, Nüket. *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*. İstanbul: İletişim, 2014.
- Fanon, Frantz. *Yeryüzünün Lanetlileri*. Çeviren Şen Süer. İstanbul: Versus, 2011.
- Foucault, Michel. *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2*. Çeviren Işık Ergüden ve Osman Akhınay. İstanbul: Ayrıntı, 2014.
- Parla, Jale. *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İstanbul: İletişim, 2015.
- Said, Edward. *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları*. Çeviren Berna Yıldırım. İstanbul: Metis, 2010.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Madun Konuşabilir mi?*. Çeviren Dilek Hattatoğlu ve öte. Ankara: Dipnot, 2016.
- Taburoğlu, Özgür. *Nazar: Başkası Nasıl Görür*. Ankara: Doğubatu, 2017.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh, 2015.
- Yeğenoğlu, Meyda. *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis, 2001.
- Žižek, Slavoj. *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş*. Çeviren Tuncay Birkan. İstanbul: Metis, 2008.

How are Turkish ‹yapağı› “raw wool,” ‹yapalak› “owl,” and ‹lapa lapa kar yağ-› “to snow in thick flakes” related?

Türkçe *yapağı*, *yapalak*, ve *lapa lapa (kar yağmak)* sözcükleri nasıl ortak bir kökene dayanıyor?

HELGA ANETSHOFER

The University of Chicago

(anetshofer@uchicago.edu), ORCID: 0000-0003-1920-353X.

Geliş Tarihi: 16.05.2022. Kabul Tarihi: 03.06.2022.

“ ” Anetshofer, Helga. “How are Turkish ‹yapağı› ‘raw wool,’ ‹yapalak› ‘owl,’ and ‹lapa lapa kar yağ-› ‘to snow in thick flakes’ related?” *Zemin*, s. 3 (2022): 24-47.

Abstract: This paper argues that the Turkish words <yapağı> “raw wool,” <yapalak> “owl,” and <lapa lapa (kar)> “(snow) in thick flakes” are all etymologically related to Old Turkic *yapaķu* “flocks or clumps of sheep wool; tufts or flocks of entangled, matted hair.” Old Anatolian Turkish and Ottoman attestations for *yapaγu/yapaγi* “dense tufts (of grass); raw wool,” *yapalak* “1. feathered, hairy; 2. owl,” and *yapa yapa kar* (> Turkish <lapa lapa kar>) are provided and discussed. Departing from the commonly accepted etymological proposal, *yapalak* “owl” has been reanalysed as **yapaγu+lak* “hairy, woolly, feathered (little ball).” **Yapa* in the reduplicated form *yapa yapa (kar)* “(snow) in thick flakes” is proposed to be an irregular development of *yapaγi* “flock(s) of wool,” corroborated by cognate forms in modern Turkic languages (e.g., Tatar *yapalak kar*, Kazakh *žapalak žapalak kar*). The previously suggested etymologies for *yapaķu* and, more recently, *yapa yapa kar*, deriving both from *yap-* “to cover, close” are falsified. Involved processes like irregular sound change (/y-/ → /l-/), metaphorical extension and semantic change, as well as lexical split (Turkish <yapağı> and <lapa lapa (kar)> < *yapaγi*) are addressed.

Keywords: Etymology, cognates, Old Anatolian Turkish, metaphorical extension and semantic change, reduplicated form *yapa yapa* > *lapa lapa*, irregular sound change (/y-/ → /l-/)

Özet: Bu çalışmanın temel iddiası, Türkçe <yapağı>, <yapalak>, ve <lapa lapa (kar)> sözcüklerinin Eski Türkçe *yapaķu* “yumak ya da öbek hâlinde dökülmüş koyun yünü; birbirine geçmiş saç yumağı” sözcüğü ile eşasılı olduğudur. Sözkonusu kelimelerin Eski Anadolu Türkçesi ve Osmanlıca tanıkları olan *yapaγu/yapaγi* “(yeşil ot) öbeği; koyun yapağısı,” *yapalak* “1. tüylü, kabarık saçlı; 2. baykuş,” ve *yapa yapa kar* (> Türkçe <lapa lapa kar>) örnekleri ortaya konulup incelenmiştir. “Baykuş” anlamındaki *yapalak* sözcüğünün yaygın kabul gören etimolojisi dışında bu kelimeye dair **yapaγu+lak* “kabarık saçlı, yünlü, tüylü (yumak)” şeklinde başka bir köken önerilmiştir. Tatarca *yapalak (kar)*, Kazakça *žapalak žapalak (kar)* gibi çağdaş Türk dillerinde bulunan eşasılı sözcüklere (cognates) dayanarak Eski Anadolu Türkçesi’nde *yapa yapa (kar)* ikilemesindeki **yapa* şeklinin *yapaγi* “yün yumağı” sözcüğünün kuraldışı bir gelişmesi olduğu iddiası ileri sürülmüştür. Daha önce *yapaķu* için ve yakın zamanda *yapa yapa (kar)* için önerilen < *yap-* “örtmek, kapatmak”dan türediğine dair iddia reddedilmiştir. <Yapağı> sözcüğünün tarihî gelişim sürecinde rastlanan düzensiz ses değişimi (/y-/ → /l-/), mecazi anlam genişlemesi ve anlamsal değişimler ile tek sözcüğün ikiye ayrılması (lexical split) (Türkçe <yapağı> ile <lapa lapa (kar)> < *yapaγi*) gibi dil olaylarına da değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Etimoloji, eşasılı sözcükler, Eski Anadolu Türkçesi, mecazi anlam genişlemesi ve anlamsal değişimler, *yapa yapa* > *lapa lapa* ikilemesi, düzensiz ses değişimi (/y-/ → /l-/)

This paper was inspired by my ongoing work as a consultant for Turkish and Turkic etymology for the Oxford English Dictionary which primarily involves finding the earliest attestations of (potential) Turkic loans in English in historical Turkish or Turkic sources. About two years ago I was asked to contribute an introductory paper on Turkic etymology for *The Oxford Handbook of Etymology*.¹ In the paper I discussed basic principles and methods used in Turkic etymology, accompanied by illustrative examples. Furthermore, I presented and evaluated available etymological dictionaries and reference works for Turkic languages. My main focus in Turkic etymology has been on the history of Turkish lexemes, focusing on attested words as opposed to hypothetical forms or reconstructions. While preparing the paper I became acquainted with new exciting publications for the study of Turkic etymology, first and foremost Jens Wilkens' concise dictionary of Old Uyghur (2021), which includes hitherto undocumented Old Uyghur lexical material and reliable information on some immediate or remote (e.g., Sogdian or Sanskrit) etymons of Old Uyghur words.² I also came across or revisited many unresolved or disputed issues in Turkish etymology. Hence, I felt motivated to critically reevaluate certain etymological proposals and add some new philological data to the history of words. I hope to explore new connections between cognates based on newly discovered material or new interpretations. Etymology is not only the study of the origins of words, but also the study of the development of words and their meanings. I hope to contribute new insights to Turkic etymological questions, and to point out some basic methodological weaknesses encountered during my work with this. This paper is the first in a planned series of articles with the same objective.

Karakhanid Turkic *yapaḡu* et al. – the oldest attested cognates of *çyapaḡ*

In this paper I propose an etymological connection between the Turkish words *çyapaḡ* “raw wool,” *çyapalak* “owl,” and *çlapa lapa kar* “snow in thick flakes.”³ I will claim and try to demonstrate that all three of them are cognates

1 Helga Anetshofer, “Turkic Etymology,” in *The Oxford Handbook of Etymology*, ed. Philip Durkin (Oxford University Press, 2023, forthcoming).

2 Jens Wilkens, *Handwörterbuch des Altuigurischen: Altuigurisch-Deutsch-Türkisch* (= HWAU) (Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2021).

3 Actually, Sevortian and Levitskaia have already proposed this connection (Ė. V. Sevortian and L. S. Levitskaia, *Ėtimologičeskii slovar' tiurkskikh iazykov* (= Estja), [T. 4]: “Ė, Ž, Y” (Moskva: Nauka,

of eleventh-century Karakhanid Turkic *yapaķu* "refuse of wool; tufts or flocks of entangled, matted hair" (see Fig. 1 and 2). The formation of Old Turkic *ya-paķu* itself is not readily analyzable; its Mongolic parallel *dayaki* "snarl, tangle; combings of hair; shedding of hair; hair of a child before cutting it for the first time"⁴ is generally accepted to be an early loan from Turkic. The often-cited hypothetical derivation from the Old Turkic verbal base *yap-* "to cover, to close" poses multiple morphological and semantic problems, and is not valid.

Before evaluating hitherto proposed etymologies of *yapaķu*, it is useful to reference the oldest attested cognates of the word:

(i) – Karakhanid Turkic, 11th century, from Mahmud al-Kashgari's *Diwan Luġhat at-Türk*:

يَافُو *yapaķu* al-qarda min aṣ-ṣūf wa-š-ša' r 'alā r-ra's

yapaķu is "the refuse (Ar. qarda) of wool or the hair on the head" (i.e., soft hair or wool that falls off or is shed)

idā iltabada yuqālu يَافُو بُدِي *yapaķu boldi*

when it (the wool or hair) "becomes dense, entangled and compacted in clumps (Ar. iltabada)" you say *yapaķu boldi* (i.e., it turned into *yapaķu*).⁵

Kashgari also glosses the words *yap* and *yapyut* with the same Ar. word *qarda* "the refuse of wool": يَپ *yap* al-qarda wa-minhu yuqālu يَپ يُونك *yuy yap* ay qarda wa-ṣūf "*yap* means the refuse of wool; thus they say *yuy*⁶ *yap*, that is, the refuse of wool (*qarda*) and wool (*ṣūf*);"⁷ يَپُغُت *yapyut* al-ḥaṣiyya wa-l-qarda min

1989), 125-126). However, they did not include Common Turkic *yapalak* "owl," or mention Turkish <lapa lapa kar> "snow in thick flakes." Regrettably, their important contribution went widely unnoticed. I agree with most parts of Sevortian and Levitskaia's proposal.

4 Ferdinand D. Lessing, *Mongolian-English Dictionary* (Routledge, 1960), 217.

5 Robert Dankoff and James Kelly, eds., Maḥmūd al-Kāṣġari: *Compendium of the Turkic dialects (Dīwān luġāt al-Turk)* (= DLT) (Harvard University Printing Office, 1982), vol. 2: 460; here I opted for a slightly different translation than Dankoff and Kelly's. Kāṣġarlı Mahmud, *Dīwānū Lāġati't-Türk: Tipkibasım/Faksimile* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990).

6 In the modern Turkic languages many cognates of OT *yuy* "wool" – with a back vowel – exist, including Azeri <yun>; whereas Türkmen has <yüŋ <yüñ>. It is difficult to determine when *yuy* developed into *yüŋ* with a front vowel in Ottoman. Meniški 1680 has <yoy> (Franciszek Meniški, *Thesaurus linguarum orientalium Turcicae-Arabicae-Persicae* (İstanbul: Simurg, 2000), vol. 3, 5628); Turkish dialects record <yuy/yun>, and <yüŋ> (*Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1963-1982), "yun, yuñ," "yüñ").

7 Dankoff and Kelly, DLT, vol. 2, 445. Kāṣġarlı, *Faksimile*.



Figure 1. Raw sheep wool, Old Turkic *yapaǵu*.⁸

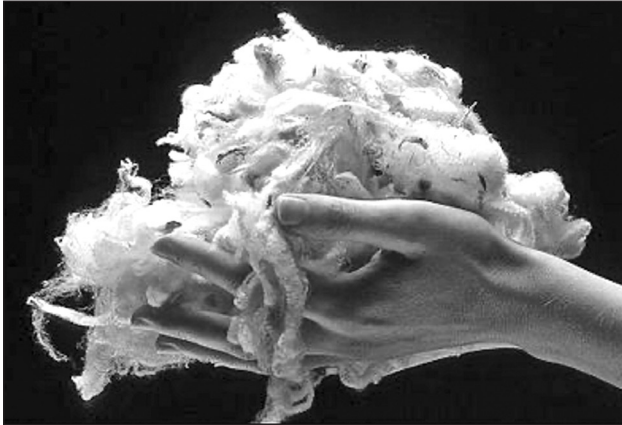


Figure 2. Raw sheep wool, Old Turkic *yapaǵu*.⁹

⁸ Photograph from Alibaba.com: https://www.alibaba.com/product-detail/Mongolian-Cashmere-Fabric-Top-Raw-Sheep_60563784977.html?spm=a2700.7724857.normal_offer.d_image.7ae719b48COHHr (15.05.2022).

⁹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Wool> (15.05.2022).

aš-ša‘r wa-š-šūf “*yapyut* means pillow (*hašiyga*), and the refuse of hair or wool.”¹⁰

(ii) – Old Uyghur, undated text (manuscript copy probably from the 13th or 14th century):

yam yapakular “filth and tangles (i.e., confusions or distortions [of the *dharma* teachings])”

Yapaku was only recently detected in Old Uyghur sources. Arzu Kaygusuz (2021) corrected an earlier reading attempt of Peter Zieme’s, and identified the word *yapaku* in the phrase *kirliḡ münliḡ kadaylıy tätrü yam yapakular*, which she translated as “der Schmutz und die Raufwolle der besudelten und sündhaften, häretischen Lehre” (the filth (*yam*) and the refuse of wool (*yapaku*) of the dirty (*kirliḡ*) and sinful (*münliḡ kadaylıy*) heretic (*tätrü*) teachings).¹¹ Wilkens has subsequently included the word *yapaku* with the meaning “refuse of wool” (“Raufwolle || yapağı”) in his *Handwörterbuch des Altuigurischen*.¹² Although Zieme (2014) misread the phrase *yam yapaku* (as **yam vapxau* and **vam-vapxau*), I prefer his context-based tentative translation as “confusions of the Indian *dharmas*” to Kaygusuz’s literal “filth and refuse of wool.”¹³ Apparently, *yapaku* means “snarl, tangle, i.e., a confused mass of something twisted together” here, and

¹⁰ Dankoff and Kelly, DLT, vol. 2, 460. Kâşgarlı, *Faksimile. Yapyut* was borrowed into Persian via a Kipchak intermediary form. Steingass lists the Persian variants *ĵabyūt*, *ĵubyūt* “cotton or wool used for quilting; an old counterpane torn in pieces” (the latter meaning is seen in the Turkish cognate *çaput*): *ĵaybat* “raw cotton; quilting; stuffing;” *ĵaybūt* “a gut-pudding; raw cotton for quilting;” *ĵaynūt* “cotton used in lining” (Francis Joseph Steingass, *A Comprehensive Persian-English Dictionary* (London: Allen, 1892), 355, 364-365). See also Hungarian *gyapot* “cotton” in Fn. 19. This Turkic loan in Persian is not included in Gerhard Doerfer, *Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen* (Wiesbaden: F. Steiner, 1963-1975). Also see Karakhanid Turkic *yaptač* in Fn. 55.

¹¹ Arzu Kaygusuz, *Buddhistische Bildersprache in alttürkischen Texten: Eine literaturwissenschaftliche und philologische Analyse* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2021), 308. Kaygusuz also has an article forthcoming in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 172 (2022) 2: “*Yapaku* “geschorene Schafwolle, Raufwolle bzw. Abfall von Wolle” in der alttürkischen Metaphorik.”

¹² Wilkens combines the meanings “Hengstfohlen || tay [colt, foal]; Raufwolle || yapağı” in the same entry (Wilkens, HWAU, 865, “*yapaku*”) – just as Clauson did in his Old Turkic dictionary (see below). I think these should be two distinct entries. I would like to thank Jens Wilkens for all the information and material he generously provided.

¹³ Peter Zieme, “Collecting of the Buddhist scriptures: Notes on Old Uigur “annals,”” *Annual Report of The International Research Institute for Advanced Buddhology at Soka University* 17 (2014): 412-413. I am grateful to Peter Zieme for helpful comments and material.

yam yapaku translates as “filth and tangles (i.e., confusions or distortions [of the *dharma* teachings]).”

(iii) – Old Anatolian Turkish, 14–15th centuries,
from the undated *Kitab-ı Dede Korkut* (manuscript copies date probably
from the 16th century):

*Yapaşulu göğçä*¹⁴ *čämän güzä kalmaz*

(Ms. Dresden 3b: *yapaşulu*; Ms. Vatican 59a: *یَپَا غُولِی* *yapaşuli*)

“the green meadows (*göğçä čämän*) with thick tufts (of grass) (*yapaşulu*) do not last into the fall” (describing the nomads’ summer pastures); Boeschoten translated “das fette Grün der Weide bleibt nicht bis zum Herbst.”¹⁵

Thus, the oldest attested data for *yapaku*/*yapaşu* show the meaning “refuse of wool” as well as (metaphorically) “tangle; entangled, matted, flocks or thick tufts or clumps (of hair, grass, etc.),” corroborated by the Mongolic parallel *dayaki* “snarl, tangle; combings of hair; shedding of hair,” etc.; the (formally irregular) Anatolian Turkish dialect variant ⟨yapık⟩ “dolaşık saç; dolaşık, karışık, birbirine girmiş iplik, saç vb.; tarakta toplanan saç döküntüsü” (entangled, matted hair; entangled wool, etc.; combings of hair).¹⁶

‹Yapağ› in previous etymological studies

The Turkish word ⟨yapağ› and its cognates in modern Turkic languages and in Old Turkic (Karakhanid) have long been documented and discussed in the common etymological dictionaries.¹⁷ Clauson (1972) gives the correct original meaning “matted hair, or wool” (based on the DLT Karakhanid data above),

14 I read OAT *گۆگچه* *göğçä* (and not *gökçä*) because I have seen the rare diacritic notation of both K’s with three dots in OAT manuscripts; and subsequent Azeri ⟨göy⟩ “sky, blue, green, etc.” and ⟨göyçək⟩ “pretty.”

15 Semih Tezcan and Hendrik Boeschoten, eds. *Dede Korkut Oğuznameleri* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001), 30 und 198. Hendrik Boeschoten, *Das Buch des Dede Korkut* (Stuttgart: Reclam, 2008), 8. Facsimiles in Muharrem Ergin, *Dede Korkut Kitabı I: Giriş, Metin, Faksimile*, 4. baskı (Ankara: Yükseköğretim Kurulu Matbaası, 1997).

16 *Derleme Sözlüğü*, “yapık.”

17 See Gerard Clauson, *An Etymological Dictionary of Pre-thirteenth-century Turkish* (= EDPT) (Oxford: Clarendon Press, 1972), 874–875, “yapaku.” Sevortian and Levitskaia, EstJa, 125–126, “yap, yapak,” etc. Hasan Eren, *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü* (= TDES) (Ankara: Bizim Büro Basım Evi, 1999), 441: “yapağı.” Marek Stachowski, *Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch der türkischen Sprache* (= KEWT) (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019), 351, “yapağı.”

but he also incorporates the homonym *yapaku* “foal, colt” in the same entry, which should be kept separately.¹⁸ As for the etymology, Clauson acknowledges that *yapaku* is “morphologically obscure,” but nevertheless proposes that it may be a verbal noun in **-kU* (again, acknowledging that “*-ku* is not a recognized suffix”)¹⁹ of a hypothetical verbal base **yapa-*. He then connects **yapa-* with both the verbal base *yap-*²⁰ (without mentioning that a deverbal verbal suffix **-A-* does not exist), and the nominal *yap*, which is synonymous with *yapaku*, but not attested in any other historical or modern source than DLT. If the hapax legomenon OT *yap* “matted hair, or wool” in DLT is not a corrupt form, it is certainly related to *yapaku*. However, it is not my aim to hypothesize about the nature of the relationship between *yap* and *yapaku*.²¹ Rather, my aim is to

18 See cognates in modern Turkic languages of the Siberian, Kipchak, and Chuvash branches: Kirghiz *jabāgī* «жабагы»; Tatar *yabāya tay* «ябага тай» and Bashkir *yabayı tay* «ябағы тай» (M. R. Fedotov, *Ėtimologičeskii slovar' chuvashskogo iazyka* (Cheboksary: Chuvashskii gos. In-t gumanitarnykh nauk, 1996), vol. 2, 498); Khakas *čabaya* «ча́бага» (V. Īa. Butanaev, *Khakassko-russkii istoriko-ėtnografičeskii slovar'* (Abakan: Khakasiiā, 1999), 204); Tuvan *čavaa tay* (Mehmet Ölmez, *Tuwinischer Wortschatz: Mit alttürkischen und mongolischen Parallelen = Tuvacanın Sözcvarlığı: Eski Türkke ve Moğolca Denkleryle* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2007), 112). The Chuvash form *yopaχ* «йопах» (Fedotov, *Slovar'*, vol. 2, 498) is apparently a loan from a Kipchak Turkic language because it does not exhibit the regular sound correspondence Turkic *y-* : Mongolic *d-* : Chuvash *ś-* (e.g., OT *yal* / OAT *yal/yali* / Turkish «yele» : Mongolic *däl* : Chuvash *śilχä* ‘(horse) mane’). Fedotov erroneously cites Turkish **yapak* for “colt, foal” — a Turkish word with this meaning is not attested in any historical, modern, or dialect dictionary of Turkish (Fedotov, *Slovar'*, vol. 2: 498).

19 The rather rare OT verbal noun suffix *-gI* has no rounded allomorph, and the allomorph *-kI* only appears when the base ends in /n/ or /r/. Furthermore, all *-gI* lexemes have two syllables (see Marcel Erdal, *Old Turkic Word Formation: A Functional Approach to the Lexicon* (= OTWF) (Wiesbaden: Harrassowitz, 1991), vol. 1, 320-323).

20 Clauson treats the three separate meanings of OT *yap-* “1. to build; create; 2. *to stick (sth.) onto, press (sth.) onto; 3. to shut (a door), cover” in one entry (Clauson, EDPT, 870-871), and does not explicitly mention which meaning of *yap-* he has in mind. Subsequent studies that have perpetuated Clauson’s etymology connect *yapaku* to the meaning “to cover, to shut (a door);” with the idea of the “matted hair, or wool” (*yapaku*) “covering” the body of the sheep. For the three distinct verbal stems *yap-* see Anetshofer, “Turkic Etymology.”

21 Róna-Tas has identified Hungarian *gyapjú* “wool” and *gyapot* “cotton” as loans from “Eastern Old Turkic” **yapayu* and *yapyut*, and plausibly proposed to derive **yapayu* from *yap* with the denominal suffix *+(A)gU* (András Róna-Tas, “Etymological Notes on Hungarian *gyapjú* ‘wool,’” in *Florilegia Altaistica: Studies in Honour of Denis Sinor on the Occasion of His 90th Birthday*, ed. Elena

demonstrate that Turkish ⟨yapağ› “raw wool,” ⟨yapalak› “owl,” and ⟨lapa lapa kar› “snow in thick flakes” are cognates of Old Turkic *yapaku*.

Despite the obvious weakness of Clauson’s proposal, the invalid etymology (*yapaku* < *yap-* “to cover, to close”) is still widely repeated; e.g., by Eren (1999) and Stachowski (2019). Eren only partially acknowledges that *yapaku* “seems to be an irregular form,” but nevertheless whole-heartedly accepts the (hypothetical) verbal stem **yapa-* “(∼ yap-)” “to cover, to close” as the “obvious” base of *yapaku*.²² Stachowski attempts to explain the irregular *-*a-* in the hypothetical form **yap-a-* as an “intensive” formative.²³ I regard the hypothesis of the existence of an “intensive” deverbal verbal marker *-*A-* in the Turkic languages as baseless.²⁴

Sevortian and Levitskaia (1989) correctly connect *yapaku* with the synonymous *yap* in the DLT, as well as the modern Kirghiz cognate of Turkish ⟨lapa lapa kar› “snow in thick flakes,” and modern Turkic cognates of *yapalak* “very hairy; with tangled, matted hair” (see below).²⁵ I fully support Sevortian and Levitskaia’s etymology. However, I do not agree that *yapaku* should be derived from **yap+a-* from the nominal “imitative” base *yap*, even if the denominal verbal suffix +*a-* is a regular Old Turkic formative.

Usage of ⟨yapağ› in modern Turkish

Before turning to the Ottoman data on ⟨yapağ› I would like to clarify the definition and usage of the word in modern standard Turkish. The Turkish lexicon

V. Boikova and Giovanni Stary (Wiesbaden: Harrassowitz, 2006), 366-369; Erdal, OTWF, vol. 1, 93-97). See *yapyut* and Turkish ⟨çaput› in Fn. 8.

²² Eren, TDES, 441.

²³ Stachowski, KEWT, 351, “yapağı.”

²⁴ This hypothesis goes back to older Turcological reference works, and is repeated in Lars Johanson, *Turkic* (Cambridge University Press, 2021), 582. Johanson calls “{-A-}” an “old marker” that expresses “frequently or constantly” performed actions. He provides two Middle Kipchak verbal stems (i.e., *ač-a-* “to open frequently or constantly,” *käs-ä-* “to cut frequently or constantly”) without source or context. I suspect that these examples occur in the form *ač-ayan* and *käs-ägän*. The habitual participle -(A)GAN carries the meaning of “frequent or constant action.” The form -AGAN is an allomorph of -GAN (as in OAT *käs-ägän* versus *kišnä-gän* or *ısr-yän*). See Helga Anetshofer, “-(A)GAN in Old Anatolian Turkish and Beyond,” *Archivum Ottomanicum* 35 (2018): 229-284.

²⁵ Sevortian and Levitskaia, EstJa, 125-126.

definition is usually “ilkbaharda kırılan koyun tüyü” (sheep hair shorn in the spring) (Türk Dil Kurumu), or “kırılmış koyun yünü” (shorn sheep wool).²⁶ In Turkish everyday language use and in the literature <yapağı> and <yün> “wool” were apparently not consistently differentiated, and could be used synonymously. In modern Turkish agricultural and livestock research publications <yapağı> is defined as “wool (<yün>) or hair (<kıl>), as it is shorn straight from the sheep”; that is, “raw, untreated wool” or “greasy wool.” Also in a broader sense, “the fleece or coat of a sheep” (<gömlek hâlinde çıkarılan ... tüm kıllar>). <Yün> “wool” here is defined as the washed and cleaned form of <yapağı>. The sheep shearing process is called <koyunun yapağısını kırmak> “to shear the sheep’s wool.”²⁷ Pathological hair loss in sheep is expressed as <(koyun) yapağısını dökmek>, “(of a sheep) to shed its hair.”²⁸ Thus, in Turkish <yapağı> has developed into the meaning of 1) “raw hair or wool of the sheep (which can be shorn by humans); fleece” or 2) “clumps of shed sheep hair or wool.” The second meaning reflects the meaning of the Old Turkic cognate *yapaku* best, which is the basis for semantically linking the Turkish words for “wool,” “owl” and “(snow) flake.”

The “Ottoman” data for <yapağı> in texts and Ottoman dictionaries

Generally, modern Turkish dictionaries list <yapak> as a dialect variant (“halk ağzı”) of the commonly used standard <yapağı> (e.g., *Derleme Sözlüğü*; Ayverdi, Kubbealtı). However, references of the variant <yapak> in historical texts have not yet been found. *Tarama Sözlüğü*, the most comprehensive historical dictionary of Anatolian Turkish,²⁹ has no entry for <yapak> (or *yapağı/yapağı* – although attested in the *Kitab-ı Dede Korkut* and Evliya Çelebi’s *Seyahatname*, see below).

²⁶ İlhan Ayverdi, *Misallı Büyük Türkçe Sözlük* (= Kubbealtı) (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2005), “yapağı.”

²⁷ Hacer Tüfekçi and Mustafa Olfaz, “Yapağının Alternatif Kullanım Alanları,” *Bahri Dağdaş Hayvancılık Araştırma Dergisi* 1-2 (2014): 19.

²⁸ A. Altıntaş et al., “Yapağısını Döken ve Dökmeyen Akkaraman Koyunlarda Karşılaştırmalı Serum ve Yapağı Mineral Durumu,” *Lalahan Hayvancılık Araştırma Enstitüsü Dergisi* 31, no. 3-4 (1991): 48. See also Tatar *yapağasın koy-* «ябагасын кой-» (*Tatarsko-russkii slovar'* (Moskva: Izd-vo “Sovetskaiia entsiklopediia,” 1966), 698), Chuvash *yopağ tük-* «йопах тӱк-» (Fedotov, *Slovar'*, vol. 2, 498), and Mongolic *dayaki xaja-* (Lessing, *Dictionary*, 217), all “to shed hair, molt.”

²⁹ Ömer Asım Aksoy and Dehri Dilçin, *Tarama Sözlüğü: 13. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesiyle Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanıklarıyla* (= TarS), 8 vols (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1963-1977).

In contrast to Evliya's exclusive usage of *yapayî*, *yapak* is the only variant that Evliya's contemporary, the imperial interpreter and lexicographer Meniński, records in his dictionary, published in 1680. Meniński also includes a couple of derivatives of *yapak*, i.e., *yapakçı* "wool worker, wool seller" and *yapaklı* "woolly," as well as the collocations *incä yapak* "fine wool," *alçak yapak* "coarse wool," *yapak işlä-* "to process wool," and *yapayî tara-* "to comb the wool" (*yapayî* here apparently represents an accusative object of *tara-*, and not the lexeme *yapayî*).³⁰

This discrepancy between the 17th century evidence found in Evliya's work (*yapayî*) and that found in Meniński's work (*yapak*) reminds us that we need to combine philological work on authentic texts with using dictionaries, wordlists, and transcription texts, when researching the history of words. The "Ottoman" data used in the etymological studies above are extracted from either Meniński's dictionary (1680), or the Chagatai historical dictionary *Sanglaç* (18th century), and do not seem to correspond to actual usage in Ottoman texts. Radloff's (1911) Ottoman data for *yapak* is verbatim copied from Meniński,³¹ Clauson's reference for "Ottoman" *yapak* is taken from *Sanglaç*.

A search of the full text of Evliya Çelebi's ten-volume monumental work *Seyahatname*, from the second half of the 17th century, detects around ten occurrences of the word *yapayî* in the meaning "sheep wool (before processing)." In his famous description of the Istanbul artisans and merchants parading before Sultan Murad IV (in 1638) displaying their craft and products, Evliya records that the feltmakers (*käçäji* <keçeci) and the spinners (*mutāf* ← Pe. *موتاب mü-tāb*) use *yapayî* for their craft. The feltmakers demonstrate how they felt by fulling, i.e., pounding woolen cloth (*käçä dāp-* lit., to pound felt); and how they card wool, *yapayî halläçla-*.³² The spinners (*mutāf*) in Evliya's account, spin wool, *yapayî ğazl*

³⁰ Meniński, *Thesaurus*, vol. 3, 5558. Joseph von Preindl, who certainly used Meniński 1680 as a source for his *Grammaire turque, avec un vocabulaire* (1789), also lists *yapak* "toison" (fleece) (Osman Demirci, "Preindl'in Türkçe Grameri: İnceleme, Sözlük" (Yüksek Lisans Tezi, Kırklareli Üniversitesi, 2015), 387). Preindl additionally has *āgrilmış yapak* "laine fillée" (spun wool) (Demirci, "Preindl," 220).

³¹ Wilhelm Radloff, *Versuch eines Wörterbuches der Türk-Dialecte* ('s-Gravenhage: Mouton, 1960 [1911]), vol. 3, 261.

³² Evliya Çelebi *Seyahatnâmesi: Topkapı Sarayı Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu, Dizini* (Beyoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996-2007), vol. 1, 194a. The 'hallaçlama' technique of carding, i.e., separating and untangling fibers, was used for cotton or wool, and involved a wooden mallet

et-, by operating spinning wheels (دوللاب *dollāb čāvir*- ← Pe. دولاب *dol-āb*). They depend on the tanners (طباغ *dabbāy* ← Ar. دباغ *dabbāy*) to obtain *yapağı*, wool, for their craft.³³ Furthermore, among other things,³⁴ Evliya mentions sheep wool (*yapağı* or *koşun yapağısı*) as a trading good, shipped on sea vessels or stored in merchant facilities at the harbor, often together with cowhide, fabrics, or cotton.³⁵

How is Turkish <yapalak> “owl” related to <yapağı>?

In general, it is difficult to determine exact meanings of archaic animal names because they often referred to more than one specific species, and the meaning of cognates of the word in modern languages may differ from the earlier usage(s) and therefore can be misleading. Ingeborg Hauenschild has done the most extensive research on the historical Turkic fauna and flora. *Yapalak* as the name of an owl species is found in many modern Turkic languages, e.g., Azeri <yapalak>, Tatar *yabalak* «ябалак», Uzbek *yapalāk kuş* «yapaloqqush», Kazakh *žapalāk* «жапалак», Kirghiz *ǰapalak iku* «жапалак үкү», et al. In the modern languages *yapalak* usually designates a larger owl with pronounced ear tufts, such as the Eurasian eagle owl (*Bubo Bubo*), or others.

<Yapalak> “fluffy-feathered, hairy” in Yunus Emre’s *Divan*

In the earliest OAT reference for *yapalak* from Yunus Emre’s *Divan*, first half of the 14th century, *yapalak* does not mean “owl” but is an attribute of a bird of prey. The verse reads:

(Turkish <hallaç tokmağı>) and harp-shaped bowstring (<yay>). As remainders of a by-gone era, a handful of masters of the <hallaçlama> technique, were reported in online media to continue their craft at the beginning of the 21st century in Anatolia (e. g. in Manisa, Osmaniye, and Van).
33 *Seyahatnâme*, vol. 1, 194a.

34 *Seyahatnâme*, vol. 6, 169b: on İzvornik (Zvornik in modern-day Bosnia and Herzegovina) ... *erigi ve elması ve kirazı ve çam ve pelid/palid* (پلید ← Ar. ballūt) *ve meşe tahtası ve sığır göni ve koşun yapağısı meşhürdür*; vol. 10, Y 362a: on the city of Benī Seyf (Banu Sayf) in Egypt ... *maşnū ‘atınñ meşhūri koşun yapağısı ipliği*; vol. 8, 349b: of the Greek and Albanians of Yanya (Ioannina) ... *libāsları cümle koşun yapağısından şāllardır*; vol. 6, 173a: *yetmiş biş çuvāl yapağı*.

35 *Seyahatnâme*, vol. 2, 264b: *gemi üstünde ‘azīm yapağı çuvālları ve papır haşırları ve balık тұrsusu fiçıları ve gemi kerāsteleri var idi*; vol. 6, 163b: *yiğirmi bir ‘aded esir ve bu kadar duz ve sığır göni ve yapağı ve چوکه çuка ve قوماش kumaş ve biber ve zencebil ve envā ‘i eşyā metā ‘lar ile leb-ber-leb memlü bir fırkate*; vol. 5, 149b: *limān kenārında ‘azīm bāzergān mahzenlerinde koşun yapağısı, ve çuка ve atlas ve كأمه kāmha ve خارا hārā ve sığır gönleri ve nice yüz biş elvān metā ‘lar ile māl-ā-māl mahāzinlerde*; vol. 8, 305b: ... *yetmiş mahzen kettān ve yapağılar*.

*Boz yapalak dävlingäjä ämäk yemä ertä-gejä
Anuñ işi gözsäpäkdür salup ördäk alur dägül*

“Don’t invest too much time (lit., day and night) in the gray-brown fluffy-feathered (?) *Milvus* kite (?) (*boz yapalak dävlingäc*) / It is like a mole and will not catch the duck.”³⁶

It is not exactly clear which raptor the OAT word *dävlingäc*³⁷ designated, but it is generally thought to be a *Milvus* species. The black kite (*Milvus migrans*) is known to be more interested in scavenging than hunting. *Yapalak* probably means “fluffy-feathered, or with big messy feathers (of a bird)” here.³⁸ In his glossary Tatçı assigns the meaning “tüylü” (feathered) to the entry “yapalak,”³⁹ but confusingly he has a second entry “boz yapalak” which he glosses as “boz tüylü; boz renkli bir tür baykuş” (with gray-brown feathers; a gray-brown species of owl). I have no doubt that the meaning “owl” for *yapalak* was known to Yunus Emre, but that is not what he uses in his verse, so it should not show up in the glossary. *Yapalak* as the distinctive feature “with entangled, ruffled, messy hair, feathers, or fur” is also attested in Anatolian Turkish dialects as *yapalaç*, *yapalak* “kabarık saçlı” (having big messy hair);⁴⁰ and modern Turkic Noghay *yapalak* йапалак “curly haired; shaggy, tousled.”⁴¹ For Ottoman Turkish *yapalak*

36 Mustafa Tatçı, *Yunus Emre Divanı* (Yunus Emre Külliyyatı II), (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2005), no. 157).

37 Other recorded variants of the name are *dävlängäc*, *däglügäc*, *dävliügäc*, *dävliügüç*, *dävliüngäc*, *dölängäc*, *dülängäc*, *dävliügäc* (see Aksoy and Dilçin, TarS, “devlengeç”; Tatçı, *Yunus Emre*, 417).

38 Nişanyan cites the Middle Kipchak form *yabovli* with the supposed meaning “feathered, woolly,” based on Riddle 10 of the *Codex Comanicus* (Sevan Nişanyan, *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi* (2020), “yapağı,” <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/yapa%C4%9F%C4%B1>). The incorrect reading *‘apac jabovli’ which Nişanyan translates as “apak tüylü/yünlü” (with snow-white feathers/wool) (based on Julius Nemeth’s 1913 reading attempt ‘ap-ak elli, yabovli’) has since been reconstructed by Tietze (followed by Garkavets) as *al paçeli*, *yabovli* “having red legs, having a horsecloth [on its back] (describing a crane)” (Andreas Tietze, *The Koman Riddles and Turkic Folklore* (Berkeley, University of California Press, 1966), 41). The word *yabov* “horsecloth” is a derivative of *yap-* “to cover, close,” and not related to ‘yapağı’ (see Aksoy and Dilçin, TarS; and Eren, TDES, 442, “yapık”).

39 Tatçı, *Yunus Emre*, 463.

40 *Derleme Sözlüğü*, “yapalah, yapalak.”

41 Sevortian and Levitskaia, EstJa, 126.

“owl,” we only have four attestations from three Persian-Turkish dictionaries of the 16th century, but no examples from narrative texts.⁴² According to these dictionaries *yapalak* translates as Pe. *čuyd* “owl” — which is also synonymous with [Turkish] *baykuş* and *ügi/üğü*, [Arabic] *būm* and [Persian] *kūf-i jūgd* —; and Pe. *čuyna* “owl.” *Čuyna* is not mentioned in A‘lam’s (1989) historical overview of Persian names for owls,⁴³ but Dihkhudā lists *čuyna* with the two meanings “owl” (*čuyuk*, *čuyū*, *čuyūk*), and “sparrow.”⁴⁴ The Ottoman gloss for “sparrow” in the same *Tarama Sözlüğü* entry is *kāfir kırlayuđı*, lit. infidel’s swallow.⁴⁵

·*Yapaqulak* ~ *Yapalak*, “owl” in Old Turkic and Middle Kipchak

Again, Mahmud al-Kashgari provides us with the earliest attestation (11th century) of the owl name *yapalak* in the Karakhanid Turkic form

يَافَأَلَقُ *yapaqulak* al-hāma mina ṭ-ṭayr bi-luṭatihim

yapaqulak is “the owl (*hāma*)” among the birds; in their dialect (i.e., of the Turkic tribes Yabaqu and Yemäk, who were associated with the Kipchaks).⁴⁶

The next attestation is from the Latin-Persian-Kipchak Turkic vocabulary, aka the “Interpreter’s Book,” of the *Codex Cumanicus* (1303), where the name has already developed into the contracted form *yapalak*:

Latin <ciuetora> [“owl”] = Pe. <baygis> [i.e., *baykuş*] = Turkic <yabalac> [i.e., *yapalak*].⁴⁷

Kashgari translates the Turkic owl names *yapaqulak* and *ķoburya* with Ar. *hāma*, which Lane defines as “an owl: a certain night-bird, that frequents the

42 Aksoy and Dilçin, TarS, “yapalak.”

43 Hūšang A‘lam, “BŪF [owl, commonly called joğd],” *Encyclopaedia Iranica* (1989), <https://www.iranicaonline.org/articles/buf-owl-commonly-called-jogd>.

44 ‘Alī Akbar Dihkhudā, *Lughatnāmah* (Tihṛān: Sāzmān-i Lughat’ nāmah, 1372-1373), “*čuyna*,” <https://www.parsi.wiki/fa/wiki/211568/%da%86%d8%ba%d9%86%d9%87>.

45 The last example in Aksoy and Dilçin, TarS, “yapalak,” from a 16th century Arabic-Turkish dictionary, is not clear. The Ar. headword “lebād” is probably corrupt, a word such as لَب (for a bird or animal name) is not recorded. The Arabic root l-b-d relates to “felt.” The closest bird name that I could find is لَب *lubad*, albeit not an owl, but a legendary vulture from the pre-Islamic sage Luqmān’s life story. The Ottoman gloss says: *yerä yumulur yürür ve uçurmayınja uçmaz, aya yapalak derlär* “it digs itself into the ground, and moves there; if you don’t make it fly it will not fly, they call it *yapalak*.”

46 Dankoff and Kelly, DLT, vol. 2, 468. Kāşgarlı, *Faksimile*.

47 A. N. Garkavets, *Codex Cumanicus: polovetskie molitvy, gimny i zagadki XIII-XIV vv.* (Almaty: Baur, 2015), 328-329, 658.

burial-places, of small size.”⁴⁸ Hauenschild (2003) acknowledges that *hāma* designates a small owl, as opposed to other Turkic owl names which Kashgari translates with Ar. *būm*, the general name for owls of all sizes.⁴⁹ Among the pre-Islamic Arabs, the *hāma* was “believed to represent or embody the soul of a dead person,” and according to A‘lam, it has a “bad reputation among superstitious people in Persia down to our time.”

Scholars have usually analyzed *yapaḳulak* as a contraction of an (attested or unattested) form of *yapaḳu* “refuse of wool; matted, entangled hair” and *ḳulak* “ear.” This association with *ḳulak* “ear(s)” has led to the identification of *yapaḳulak* with an owl with pronounced ear tufts, such as the Eurasian eagle-owl (*Bubo bubo*), which is a very large owl. Sevortian and Levitskaia, Hauenschild, and Stachowski all follow Menges’ 1955 proposal (< **yapaḳu ḳulak*); Eren’s variant of the same proposal (< **yapak ḳulak*) is unjustifiable because *yapak* is a late development.⁵⁰ Hauenschild – commenting on Menges’ translation “mit Ohren aus verfilzten Haaren” (with ears from matted hair) – points out that the feathers of the owl’s ear tufts are not matted or entangled. I think Menges’ proposal is a strong etymology, and it might be correct.⁵¹ However, my first objection concerns the process of contracting **yapaḳu ḳulak* to *yapalak*, involving the loss of two /ḳu/ syllables. While the loss of a final syllable of a formally non-transparent word (*yapaḳu*), especially in its voiced development /ḡu/ (*yapayū*), seems plausible, the loss of the first syllable of the basic lexical item *ḳulak* “ear,” which is the defining part of this etymology,

48 Edward William Lane, *An Arabic-English Lexicon* (London: Williams and Norgate, 1863-1893), “h-w-m: *hāma*.”

49 Ingeborg Hauenschild, *Die Tierbezeichnungen bei Mahmud al-Kaschgari: Eine Untersuchung aus sprach- und kulturhistorischer Sicht* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2003), 135, “qoburya;” and 232-233, “ühi.”

50 Sevortian and Levitskaia, *EstJa*, 129-130; Hauenschild, *Tierbezeichnungen*, 238-239; Stachowski, *KEWT*, 351; Eren, *TDES*, 441.

51 Among Radloff’s Siberian Turkic data, only Shor *čabaḳulak* and Altay (Teleut) *yabiḳḳulak* might be considered evidence for this etymology (< *ḳulak* ‘ear’) – as opposed to Shor *čabakulak*, Khakas (Koibal) *yabāḳulak*, Baraba *yapḳulak* (cited after Hauenschild, *Tierbezeichnungen*, 239; note that Altay (Teleut) *yabiḳ* is not a derivative of *yap-* “to cover, close,” as in *yap-ik* “covered, closed,” but an irregular variant of *yapaḳu* (see Anatolian Turkish dialects < *yapik* > above). However, I consider Shor *čabaḳulak* and Altay (Teleut) *yabiḳḳulak* a sort of back formation or associative etymology, maintaining that the association with the pronounced ear tufts of certain owls was a later development. Shor *čabaḳulak* can also be analyzed as **čabaḳu+lak*.

is much more unlikely. The other objection is of a semantic nature: I claim that the prominent feature describing the owl is not its “(hairy, fluffy) ears” but the “furriness, hairiness, or fluffiness” of its whole body. The primary meaning of *yapalak* is “with big, messy hair; curly, hairy, feathered,” which is attested in Old Anatolian Turkish where it refers to a bird of prey, the *dāvlingāc* “Milvus kite” (?); and in modern Noghay (see above). Secondarily, the same *yapalak* came to designate a certain small owl, as a “hairy, woolly, feathered (little ball).” This owl may have looked like the Eurasian Tawny Owl (*Strix aluco*), which is of medium size and hunts almost entirely at night, just like the Ar. *hāma* (see Fig. 3).



Figure 3. The “fluffy-feathered, woolly” Tawny owl (*Strix aluco*).⁵²

⁵² Source: Heimo Mikkola, “Owl Beliefs in Kyrgyzstan and Some Comparison with Kazakhstan, Mongolia and Turkmenistan”, in: *Owls*. IntechOpen, 2020. Photo: Courtesy of Heimo Mikkola and Jeff Martin.

Thus, for formal and semantic reasons, I consider Erdal's (1991) cautious suggestion to analyze *yapalak* "(small) owl" as *yapaku+lak* (> **yapayu+lak*) preferable to Menges' etymology.⁵³ Erdal calls the Old Turkic denominal suffix +lAk a class marker, used in the creation of bird names. His prime examples are OT *bayir+lak*, lit. the bellied (bird),⁵⁴ "sand grouse (*Pteroclididae* or *Syrnhaptes*)" (Turkish <bağirtlak>); and *köti kızlak*, lit. the red-butted (bird), "the name of a red-tailed bird" (< **köti kızil+lak*). I think +lAk is a general formative to describe humans or animals with their most prominent (in humans usually negative) feature, which can be a basic or extended body part (see Turkish <diş+lek> "toothy, buck-toothed"; <öd+lek> "coward, chicken-hearted" < OT *öt* "gall (bladder)," which was the ancient Turkic locus of fear; Anatolian dialects <göt+lek> "kalçası büyük ve düşük (kimse)" (someone with a big, saggy butt)⁵⁵). Hauenschild rejects Erdal's etymology *bayir+lak* "the bellied (bird)," with the valid argument that in bird names the body part is described by an adjective, as in *köti kızlak* "the red-tailed (bird)."⁵⁶ However, I think the examples above prove that this is not always the case. The sand grouse *bayir+lak* is "the bellied (bird)," meaning that its most striking feature is its belly, possibly the Black-bellied sandgrouse (*Pterocles orientalis*); and the owl *yapaku+lak* (> **yapayu+lak* > *yapalak*) is a "hairy, woolly, feathered (little ball)."

From "woolly, feathered ball" to "thick snow flakes" – Old Anatolian Turkish *yapa yapa kar* ~ Turkish <lapa lapa kar>

The metaphorical connection of "snow flakes" with *yapaku* "wool shedding; tufts or flocks of entangled, matted hair" is apparent, but it is more difficult to explain the formal development. The original form of <lapa lapa kar yağ-> "to snow in thick flakes" is first attested in Old Anatolian Turkish: The same passage in the *Kitab-ı Dede Korkut* that has *yapayu* in the phrase *yapayulu göğçä cämän* "green meadows with thick tufts of grass" (see above) also has *yapa yapa kar yağ-*:

Yapa yapa karlar yağsa yaza kalmaz

(Ms. Dresden 3b: *yapa yapa*; Ms. Vatican 59a: *yapa yapa*)

53 Erdal, OTWF, vol. 1, 89-90.

54 OT *bayir* means "liver" and "belly" (see Wilkens, HWAU, 137); and not "breast" as in modern Turkish.

55 *Derleme Sözlüğü*, "götlek."

56 Hauenschild, *Tierbezeichnungen*, 48-49, "bayırlaq."

"Even if it is snowing in thick flakes, (the snow) will not last into the spring."⁵⁷

The sound change /y-/ → /l-/ (*yapa yapa* → *lapa lapa*) is interesting because /l/ is a consonant that cannot appear in the onset of indigenous Turkish words. We see the opposite sound change /y-/ → /l-/ — in order to avoid the "foreign" /l/ in the onset — in Anatolian Turkish dialects, e.g., <yibate> "a jacket" ← Ar. *lubbāda* "a garment of felt, worn on account of rain, to protect one therefrom";⁵⁸ and <yavaşa> "barnacles (an instrument for pinching a horse's nose, and thus restraining him)" ← Pe. *lavāša* id.; the Turkicized form *yavaša* is already attested in historical Persian-Turkish dictionaries from the 15th century onwards.⁵⁹ However, there is another well-known example for the /y-/ → /l-/ sound change in Turkish, that is, Turkish <lâdes> or <lâdes kemiği> "wishbone, *furcula* (a forked bone in front of the breastbone in a bird)" ← Pe. *yād ast* "it is remembered, it is on one's mind."⁶⁰ Evliya Çelebi does not mention the <lâdes> game in his *Seyhatname*, but he repeatedly uses the word "wishbone" in the figurative phrase "to be as thin as a wishbone": *yādās kāmiginā dön-*, lit. to turn into a wishbone "to get very thin, to become emaciated." Evliya spells "wishbone" in five instances as *yādās*; one of the non-autograph copies (vol. 10) has *yādāst* once.⁶¹

57 Tezcan and Boeschoten, *Dede Korkut*, 30 and 198. Facsimiles in Ergin, *Dede Korkut*.

58 Lane, *Lexicon*, "l-b-d: lubbāda." See Andreas Tietze, "Direkte arabische Entlehnungen im anatolischen Türkisch," in *Jean Deny Armağanı: Mélanges Jean Deny*, ed. János Eckmann, Agâh Sirri Levend, and Mecdut Mansuroğlu (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1958), 259. Interestingly, the same Arabic word *lubbāda* is used by Kashgari to translate Karakhanid Turkic *یَبْتِجْ یَبْتِجْ* *yaptaç* "a small felt cloak (*lubbāda şağīra*)" (Dankoff and Kelly, DLT, vol. 2, 460; and Kâşgarlı, *Faksimile*; Dankoff and Kelly cautiously propose to correct the word to *yapyuç*). Erdal, OTWF, does not list denominal suffixes **+tAç* or **+gUç* among his Old Turkic word formation suffixes.

59 See Aksoy and Dilçin, TarS, "yavaşa."

60 Apparently, the bone takes its name from the popular Turkish *Lâdes* game, in which two people try to break a wishbone (*forcula*). In order to win the game, the player who has the larger part of the broken wishbone tries to trick the other one into accepting an object from their hands. If the player does not say "aklımda" (i.e., Pe. *yād ast*) "it's on my mind, I remember" when taking the object, they lose. The origins of the game still need to be researched.

61 *Seyhatname*, vol. 4, 227b: *seksen yıllık bir za 'if ü nañif yâdes* (the YKY edition erroneously has **lades* here) *kemigine dönmüş bir berş-nāk ve afyon esiri herif* "a weak, frail, emaciated opium and *berş* (opium in a liquid form) addict of 80 years"; vol. 6, 29b and 132b; vol. 7, 61a: *nāne (!) çöpine ve yâdes kemigine dönmüş arık . . . kâfirler* "feeble . . . infidels, that have turned into peppermint twigs and *yâdes* bones (i.e., *ruhbān rāhibler* priests and monks)"; vol. 9, Q 9a: *nāne (!) çöpi gibi ve yâdes kemigi-mişāl*

İsa Özkan (2011) has identified the phrase *yapa yapa kar yağ-* in the *Kitab-ı Dede Korkut* with Turkish *lapa lapa kar yağ-* “to snow in thick flakes,” and pointed to modern Kazakh and Kirghiz cognates of the expression.⁶² Although he cites the Kazakh cognate *žapalak žapalak* “in thick flakes,” Özkan analyzes OAT *yapa yapa* as **yap-a yap-a*, a reduplicated converb form of the verbal stem *yap-* “to cover.”⁶³ I do not agree with Özkan’s analysis, and claim that *yapa yapa* is a reduplicated nominal; and that (the irregular development) *yapa* is a cognate of *yapaķu/yapayū* “refuse of wool, flocks of entangled hair.” Sevortian and Levitskaia have already pointed to Kirghiz *žapañ župañ* and *žapalakta-* as cognates of Karakhanid Turkic *yap* (the potential synonymous base of *yapaķu*).⁶⁴ Note also the following formally and semantically similar expressions with duplicated base nominals meaning “piece, little ball, cotton ball,” such as Turkish *tane tane kar yağ-* (< *tane* “piece,” *kar tanesi* “snow flake”), or *yumak yumak kar yağ-* (< *yumak* “little ball”);⁶⁵ as well as Uzbek *paya paya kâr yây-* < *pag’a-pag’a qor yog’-* (to snow in thick flakes)⁶⁶ from *paya* < *pag’a* “a ball of cotton placed on a distaff (i.e., a stick or spindle used for spinning); ball, puff (of cotton, smoke, snow, etc.).”⁶⁷

arıķ âdamlar “men fragile like peppermint twigs and *yâdes* bones” (i.e., *tiryâkiler* opium addicts); vol. 10, Y 419b (not Evliya’s autograph): *yâdest kemigine beñzer bir kadîd* “a man thin as a *yâdest* bone.”

62 İsa Özkan, “Yapa Yapa Karlar Yağsa Yaza Kalmaz,” in “*Dede Korkut ve Geçmişten Geleceğe Türk Destanları*” *Uluslararası Sempozyumu: Bildiriler Kitabı*, ed. Yılmaz Yeşil (Ankara: Türksoy Yayınları, 2011), 23-30.

63 Özkan further splits the verbal root *yap-* into **ya-p-*, “a hypothetical verbal root **ya-*” with “the deverbal verbal suffix *-p-*” (Özkan, “Yapa Yapa”). A “deverbal verbal suffix *-p-*” is not known in any historical or modern Turkic language, and splitting the first syllable from known verbal or nominal bases is not a valid etymological procedure. I believe Erdem Uçar is correct in analyzing the unrelated Old Uyghur word *yapa* “all, completely” as *yap-a*, a petrified and lexicalized converb form from *yap-* “to cover, to close”; but at the same time he accepts Özkan’s invalid etymology for *yapa yapa* “in thick flakes” and relates it to Old Uyghur *yapa* (Erdem Uçar, “Eski Türkçe *Yapa* ‘Tamamen’ Kelimesinin Kökeni Üzerine,” *Türük: Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi* 5, no. 9 (2017): 118-127).

64 Sevortian and Levitskaia, EstJa, 126.

65 Evliya Çelebi does not use the expression *yapa yapa/lapa lapa kar yağ-*, but he says *serçe başı kar yağ-* lit. to snow sparrows’ heads (*Seyahatnâme*, vol. 9, Y 260b). *Serçe başı*, sparrow’s head, apparently is related to the name of a plant, Turkish *Rize serçebaşı* (*Centaurea phrygia subsp. salicifolia*) which in popular perception got associated with “(snow) flakes.” The German name of the genus *Centaurea* is “Flockenblume.”

66 Ė. A., Begmatov and A. P. Madvaliev, *Ūzbek tilining izohli lughati* (Toshkent: Ūzbekiston millii entsiklopediiasi, 2008), vol. 5, 335.

67 *Zangori Kema*, “*pag’a*.” Attaching cotton or wool fiber on a distaff or spindle, i.e., a wooden stick (in Uzbek *paya çip* [*paya çöp*] or *paya-mâl*; *Zangori Kema*, “*pag’acho’p*” and “*pag’amol*”) was an

***Cognates of Turkish 'lapa lapa kar yağ'→ "to snow in thick flakes"
in historical and modern Turkic languages***

ОАТ *yapa yapa kar yağ*- "to snow in (thick) flakes" (from the *Kitab-ı Dede Korkut*)

Turkish *lapa lapa kar yağ*- "to snow in (thick) flakes"

Azeri *lopa-lopa qar yağ*- "to snow in (thick) flakes"

lopa-lopa "in flakes"; "lopalar şəklində; topatora, parça-parça" (in (thick) flakes, flocks)

lopa "flake, flock"; "az-çox yuvarlaq, yumru, dairəvi (şəkildə) olan yumşaq şey" (a soft round thing)

⟨*qar lopsası*⟩ "snow flake"; ⟨*pambıq lopsası*⟩ "flock of cotton," ⟨*yun lopsası*⟩ "flock of wool"; ⟨*palçıq lopsaları*⟩ ((tiny) globes of mud)⁶⁸

Tatar *yapalak kar* «ябалак кар» "снег хлопьями" (snow in (thick) flakes)⁶⁹

Kazakh *žapalak žapalak kar žaw*- «жапалак-жапалак кар жау» (to snow in (thick) flakes)

kar žapalakta- «қар жапалақта» (to snow in (thick) flakes)⁷⁰

Kirghiz *jaray jaray* «жапаң-жупаң» "хлопьями" (in (thick) flakes)

jaralaktar kar jaar turat «жапалақтап кар жаап турат» "снег падает хлопьями" (it is snowing in (thick) flakes)⁷¹

The complex lexical evidence above displays several phonetic variants (or derivatives), i.e., *yapa*, *lapa/lopa*, *jaray*, *yapalak/žapalak/žapalak*, of a word with the basic meaning "fluffy ball, flock, flake, etc." The base nominal of all of them is a

ancient method of spinning cotton or wool (see the archaeological evidence from ancient Sasanian Turkmenistan in Dominika Maja Kossowska-Janik, "Cotton and Wool: Textile Economy in the Serakhs Oasis during the Late Sasanian Period, the Case of Spindle Whorls from Gurukly Depe (Turkmenistan)," *Ethnobiology Letters* 7, no. 1 (2016): 107-116). Uzbek *paya* must be related to Persian *پاغنده* *pāyund*, *pāyunda* "carded cotton" (Dihkhudā, *Lughatnāmah*, <https://www.parsi.wiki/fa/wiki/172528/%d9%be%d8%a7%d8%ba%d9%86%d8%af>).

68 O. I. Musāiev, *Azərbaycanca-İngiliscə Lüğət* (Bakı: Azərbaycan Dövlət Dillər İnstitutu, 1998), 395, "lopa," "lopa-lopa," and "lopabığ" "with a long, bushy moustache." *Obastan: Onlayn lüğət-lər və ensiklopediyalar*, <https://obastan.com/lopa-lopa/1002006/?l=az>, and <https://obastan.com/lopa/27727/?l=az>.

69 *Tatarsko-russkii slovar'*, 698.

70 X. Makhmudov and G. Musabaev, *Kazakhsko-russkii slovar'* (Almaty: Öner, 2001), 150.

71 K. K. Īudakhin, *Kirgizsko-russkii slovar'* (Moskva: Gos. Izd-vo inostrannykh i natsional'nykh slovarëi, 1940), 231.

proto-form of Karakhanid Turkic *yapaku* “flock(s) or clump(s) of wool.” Some of the developments are irregular or unusual, others are formally analyzable: I have already commented on the rare /y-/ → /l-/ change (exhibited in Turkish *lapa* ← OAT *yapa*); Azeri *lopa* (*lāpa*) apparently corresponds to Turkish *lapa*, however the vowel change a → *â* ⟨o⟩ seems uncommon for Azeri (this sound change is a regular feature of Uzbek, though). Irregular OAT *yapa* may have dropped the ending /*yī*/ of *yapayī*, or may be a backformation of *yapalak*. On the other hand, Turkish ⟨yapağ⟩ is a direct cognate with Karakhanid *yapaku*. Thus, modern Turkish ⟨lapa lapa⟩ (< *yapa yapa*) and ⟨yapağ⟩ is a case of lexical split, two words of the same origin with a distinct development and distinct meaning. OAT *yapalak*, also from the same origin, is not an inner-Anatolian Turkish development, but a reflex of a Central Asian Middle Turkic form. As for the Kirghiz and Kazakh cognates, the sound change /y-/ → /j-/ and /ž-/ is absolutely regular. Kirghiz *ǰapaj* is a phonetic variant of **yapayu* with a seemingly irregular ending. However, forms of /ɨ/ ~ /ʏ/ variation can be observed within and across the Turkic languages. Labializing reduplication as in Kirghiz *ǰapaj ǰupaj* is a common feature of Turkic languages (see Karakhanid *yaş yuš* “greens or herbage”; and Turkish examples like ⟨abidik gubidik⟩).⁷² The basis of the Tatar, Kirghiz, and Kazakh forms *yapalak*/*ǰapalak*/*žapalak* is the derivative *yapalak* which I have analyzed as “a hairy, woolly, feathered (little ball)” (< **yapayu+lak* < *yapaku+lak*), which also has the secondary meaning “owl” (attested already in 1303 in the *Codex Cumanices*). Kirghiz and Kazakh use reduplicated forms of *ǰapalak*/*žapalak*, and the denominal verbal base *ǰapalak+ta-*/*žapalak+ta-* (Common Turkic +*LA-*).

Conclusion

To paraphrase Philip Durkin (2016), the history of words is complex and often messy. Words cannot always be traced back to their origins in a linear way.⁷³ The historical and modern evidence for *yapaku*/*yapayu* in narrative sources and dictionaries shows that it is an old word in the Turkic languages which has developed in complex formal and semantic ways. The specific appearance and consistency

72 Dankoff and Kelly, DLT, vol. 2, 446, “yaş.” Andreas Tietze, *Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati* (Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 2016), vol. 1, “abidik gubidik.”

73 Philip Durkin, “Etymology, Word History, and the Grouping and Division of Material in Historical Dictionaries,” in *The Oxford Handbook of Lexicography*, ed. Philip Durkin (Oxford University Press, 2016), <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199691630.013.15>.

of "flocks or clumps of shed sheep hair or wool," which was a familiar part of life in a pastoralist society, has led to the association with "matted hair" (*Diwan Lughat at-Türk*), with "thick tufts of grass" (*Kitab-ı Dede Korkut*), with a "small owl" (*Codex Cumanicus*), and with "thick snow flakes" (*Kitab-ı Dede Korkut*).

Bibliography

- Aksoy, Ömer Asım, and Dehri Dilçin. *Tarama Sözlüğü: 13. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesiyle Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanıklarıyla* (= TarS). 8 vols. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1963-1977.
- A'lam, Hüşang. "BÜF [owl, commonly called joğd]." *Encyclopaedia Iranica* (1989). <https://www.iranicaonline.org/articles/buf-owl-commonly-called-jogd>.
- Altıntaş, A., H. Uysal, S. Yıldız, and T. Goncagül. "Yapağısını Döken ve Dökmeyen Akkaraman Koyunlarda Karşılaştırmalı Serum ve Yapağı Mineral Durumu." *Lalahan Hayvancılık Araştırma Enstitüsü Dergisi* 31, no. 3-4 (1991): 48-54.
- Anetshofer, Helga. "(A)GAN in Old Anatolian Turkish and Beyond." *Archivum Ottomanicum* 35 (2018): 229-284.
- . "Turkic Etymology." In *The Oxford Handbook of Etymology*, edited by Philip Durkin. Oxford University Press, 2023 (forthcoming).
- Ayverdi, İlhan. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (= Kubbealtı). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2005.
- Begmatov, È. A., and A. P. Madvaliev. *Ўzbek tilining izohli lughati*. 5 vols. Toshkent: Ўzbekiston millii entsiklopediiasi, 2006-2008.
- Boeschoten, Hendrik. *Das Buch des Dede Korkut*. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Butanaev, V. Iâ. *Khakassko-russkii istoriko-ètnograficheskiï slovar'*. Abakan: Khakasiia, 1999.
- Clauson, Gerard. *An Etymological Dictionary of Pre-thirteenth-century Turkish* (= EDPT). Oxford: Clarendon Press, 1972.
- Dankoff, Robert, and James Kelly, eds. Maḥmūd al-Kāşarî: *Compendium of the Turkic dialects (Dîwān luyât al-Turk)* (= DLT). Harvard University Printing Office, 1982.
- Demirci, Osman. "Preindl'in Türkçe Grameri: İnceleme, Sözlük." Yüksek Lisans Tezi, Kırklareli Üniversitesi, 2015.
- Derleme Sözlüğü* see *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*.
- Dihkhudâ, 'Alî Akbar. *Lughatnāmah*. Tih-rân: Sāzmān-i Lughat' nāmah, 1372-1373 (1993 or 1994-1994 or 1995).
- DLT see Dankoff, Robert, and James Kelly, eds.
- Doerfer, Gerhard. *Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen*. Wiesbaden: F. Steiner, 1963-1975.
- Durkin, Philip. "Etymology, Word History, and the Grouping and Division of Material in Historical Dictionaries." In *The Oxford Handbook of Lexicography*, edited by Philip Durkin. Oxford University Press, 2016. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199691630.013.15>.

- Erdal, Marcel. *Old Turkic Word Formation: A Functional Approach to the Lexicon* (= OTWF). Wiesbaden: Harrassowitz, 1991.
- Eren, Hasan. *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü* (= TDES). Ankara: Bizim Büro Basım Evi, 1999.
- Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı I: Giriş, Metin, Faksimile*. 4. baskı. Ankara: Yükseköğretim Kurulu Matbaası, 1997.
- Evlîya Çelebi Seyahatnâmesi: Topkapı Sarayı Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu, Dizini*. 10 vols. Beyoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996-2007.
- Fedotov, M. R. *Étimologičeskii slovar' chuvashskogo iazyka*. Cheboksary: Chuvashskii gos. in-t gumanitarnykh nauk, 1996.
- Garkavets, A. N. *Codex Cumanicus: polovetskie molitvy, gimny i zagadki XIII-XIV vv.* Almaty: Baur, 2015.
- Hauenschild, Ingeborg. *Die Tierbezeichnungen bei Mahmud al-Kaschgari: Eine Untersuchung aus sprach- und kulturhistorischer Sicht*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2003.
- Ûdakhin, K. K. *Kirgizsko-russkii slovar'*. Moskva: Gos. Izd-vo inostrannykh i natsional'nykh slovarĉi, 1940.
- Johanson, Lars. *Turkic*. Cambridge University Press, 2021.
- Kâşgarlı Mahmud. *Dîvânü Lûgati't-Türk: Tıpkıbasım/Faksimile*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990.
- Kaygusuz, Arzu. *Buddhistische Bildersprache in alttürkischen Texten: Eine literaturwissenschaftliche und philologische Analyse*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2021.
- . "Yapaku "geschorene Schafwolle, Raufwolle bzw. Abfall von Wolle" in der alttürkischen Metaphorik." *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 172 (2022) 2 (forthcoming).
- Kossowska-Janik, Dominika Maja. "Cotton and Wool: Textile Economy in the Serakhs Oasis during the Late Sasanian Period, the Case of Spindle Whorls from Gurukly Depe (Turkmenistan)." *Ethnobiology Letters* 7, no. 1 (2016): 107-116.
- Lane, Edward William. *An Arabic-English Lexicon*. London: Williams and Norgate, 1863-1893.
- Lessing, Ferdinand D. *Mongolian-English Dictionary*. Routledge, 1960.
- Makhmudov, X., and G. Musabaev. *Kazakhsko-russkii slovar'*. Almaty: Öner, 2001.
- Meniński, Franciszek. *Thesaurus linguarum orientalium Turcicae-Arabicae-Persicae*. 6 vols. İstanbul: Simurg, 2000. (Facsimile reprint of original Vienna, 1680 edition).
- Mikkola, Heimo. "Owl Beliefs in Kyrgyzstan and Some Comparison with Kazakhstan, Mongolia and Turkmenistan." In *Owls*. IntechOpen, 2020.
- Musaĉev, O. I. *Azərbaycanca-İngiliscə Lüğət*. (Yenidən işlənmiş və artırılmış 2. nəşri). Bakı: Azərbaycan Dövlət Dillər İnstitutu, 1998.
- Nişanyan, Sevan. *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*. 8th revised edition, 2020. Online version.
- Obastan: Onlayn lüğətlər və ensiklopediyalar*. Online.
- Ölmez, Mehmet. *Tuwınischer Wortschatz: Mit alttürkischen und mongolischen Parallelen = Tuwacanın Sözcüvarlığı: Eski Türkçe ve Moğolca Denkleriyle*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2007.

- Özkan, İsa. "Yapa Yapa Karlar Yağsa Yaza Kalmaz." In "*Dede Korkut ve Geçmişten Geleceğe Türk Destanları*" *Uluslararası Sempozyumu: Bildiriler Kitabı*, edited by Yılmaz Yeşil, 23-30. Ankara: Türksoy Yayınları, 2011.
- Radloff, Wilhelm. *Versuch eines Wörterbuches der Türk-Dialecte*. Vol 3. 's-Gravenhage: Mouton, 1960 [1911].
- Róna-Tas, András. "Etymological Notes on Hungarian *gyapjú* 'wool'." In *Florilegia Altaistica: Studies in Honour of Denis Sinor on the Occasion of His 90th Birthday*, edited by Elena V. Boikova and Giovanni Stary, 129-133. Wiesbaden: Harrassowitz, 2006.
- Sevortian, È. V., and L. S. Levitskaia. *Ètimologicheskii slovar' tiurkskikh iazykov* (= EstJa). [T. 4]: "Ĵ, Ž, Y." Moskva: Nauka, 1989.
- Seyahatnâme* see *Evlîya Çelebi Seyahatnâmesi*.
- Stachowski, Marek. *Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch der türkischen Sprache*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.
- Steingass, Francis Joseph. *A Comprehensive Persian-English Dictionary*. London: Allen, 1892.
- TarS see Aksoy, Ömer Asım, and Dehri Dilçin. *Tarama Sözlüğü*.
- Tatarsko-russkii slovar'*. Moskva: Izd-vo "Sovetskaia èntsiklopediia," 1966.
- Tatçı, Mustafa. *Yunus Emre Divanı*. (Yunus Emre Külliyyatı II). (Gözden Geçirilmiş İlaveli Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2005.
- Tezcan, Semih, and Hendrik Boeschoten, eds. *Dede Korkut Oğuznameleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Tietze, Andreas. "Direkte arabische Entlehnungen im anatolischen Türkisch." In *Jean Deny Armağanı: Mélanges Jean Deny*, edited by János Eckmann, Agâh Sirri Levend, and Mecdut Mansuroğlu, 255-333. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1958.
- _____. *The Koman Riddles and Turkic Folklore*. Berkeley, University of California Press, 1966.
- _____. *Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati*. 10 vols. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 2016-2020.
- Tüfekçi, Hacer, and Mustafa Olfaz. "Yapağının Alternatif Kullanım Alanları." *Bahri Dağdaş Hayvancılık Araştırma Dergisi* 1-2 (2014): 18-28.
- Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*. 12 vols. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1963-1982.
- Uçar, Erdem. "Eski Türkçe Yapa 'Tamamen' Kelimesinin Kökeni Üzerine." *Türük: Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi* 5, no. 9 (2017): 118-127.
- Wilkens, Jens. *Handwörterbuch des Altuigurischen: Altuigurisch-Deutsch-Türkisch* (= HWAU). Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2021.
- Zangori Kema: *An Uzbek-English Dictionary*. William Dirks. 2001. Online version.
- Zieme, Peter. "Collecting of the Buddhist scriptures: Notes on Old Uigur "annals"." *Annual Report of The International Research Institute for Advanced Buddhology at Soka University* 17 (2014): 401-422.

Yeni Bir Poetikaya Doğru: Recaizade Mahmut Ekrem'in *Takdîr-i Elhân*'da ve *Pejmürde*'de Dile Getirdiği Edebiyat Görüşleri

Toward a New Poetics: Literary Perspectives Articulated in Recaizade Mahmut Ekrem's *Takdîr-i Elhân* and *Pejmürde*

ATABERK HACIMALE

Boğaziçi Üniversitesi, Doktora Öğrencisi
(atahacimale@gmail.com), ORCID: 0000-0003-1617-0410.
Geliş Tarihi: 14.03.2022. Kabul Tarihi: 24.04.2022.

“ ” Hacimale, Ataberk. “Yeni Bir Poetikaya Doğru: Recaizade Mahmut Ekrem'in *Takdîr-i Elhân*'da ve *Pejmürde*'de Dile Getirdiği Edebiyat Görüşleri.” *Zemin*, s. 3 (2022): 48-70.

Özet: Tanzimat döneminin önde gelen yazarlarından Recaizade Mahmut Ekrem, edebiyat hakkındaki görüşlerini daha açık bir şekilde dile getirebileceği pek çok kurgu dışı metin kaleme almıştır. Yazarın kendisini takip eden edebî jenerasyon üzerindeki etkisinin asıl kaynağını oluşturan bu metinlerin dönemi daha iyi anlayabilmek için yakından incelenmesi gerektiği açıktır. Ekrem'in edebiyata dair görüşlerini dile getirdiği önemli teorik eserlerinden ikisi *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmurde*'dir. Ekrem, *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmurde*'de Batılı anlamda bir edebiyatın nasıl olması gerektiğine dair usul ve esasları ortaya koymaya çalışmış ve bu iki kitapta öne sürmüş olduğu fikirlerle birlikte yeni bir poetikanın temellerini atmıştır. Yazar, bu iki kitabında sanat ve edebiyat ilişkisini daha geniş bir bağlamda ele almış; üslup, öznellik, vezin ve kafiye gibi konular hakkında geleneksel anlayıştan farklılaşan yorumlar ortaya koymuştur. Bununla birlikte Ekrem'in edebiyat hakkındaki pek çok önemli görüşünü ilk defa dile getirdiği bu kitaplar üzerinde yeteri kadar durulmadığı gözlemlenmektedir. Barındırdıkları pek çok önemli fikre rağmen edebiyat tarihlerinde gereken önemin verilmeyen oluşu, bu iki kitaba daha yakından bakan bir çalışmayı zorunlu kılmaktadır. Bu amaç doğrultusunda makalede Ekrem'in *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmurde*'de edebiyata dair dile getirmiş olduğu görüşler daha bütünlüklü bir çerçeve içerisinde ele alınacak ve yazarın kurmaya çalıştığı yeni poetikanın hangi temeller üzerinde yükseldiği gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Recaizade Mahmut Ekrem, Tanzimat Edebiyatı, edebî tenkit, *Takdîr-i Elhân*, *Pejmurde*

Abstract: Recaizade Mahmut Ekrem, one of the leading writers of the Tanzimat era, wrote many non-fictional texts in which he clearly expressed his views on literature. The main source of the author's influence on the literary generation that followed him is his literary criticism, which is why it should be studied more closely in order to better understand the period. *Takdîr-i Elhân* and *Pejmurde* are two of Ekrem's most important theoretical works in which he comprehensively expressed his views on literature. In these two books, Ekrem described the methods and principles of how literature in the Western sense should be and he laid the foundations of a new poetics. The author dealt with the relationship between art and literature in a wider context. He also put forward some interpretations that differ from the traditional understanding on topics such as style, subjectivity, meter, and rhyme. However, these books, in which he expresses many important views about literature for the first time, have not been emphasized enough. This situation necessitates a study that takes a closer look at these two books. This article discusses Ekrem's views on literature in *Takdîr-i Elhân* and *Pejmurde* within a holistic framework and shows the sources of the new poetics that he tried to establish.

Keywords: Recaizade Mahmut Ekrem, Tanzimat Literature, Literary Criticism, *Takdîr-i Elhân*, *Pejmurde*

Recaizade Mahmut Ekrem, Tanzimat dönemi edebiyatında öne çıkan diğer yazarlara benzer şekilde sadece roman, şiir ve oyun yazmakla kalmamış; edebiyat hakkındaki görüşlerini daha açık şekilde paylaşabileceği kurgu dışı metinler de kaleme almıştır. Yazarın edebî tenkit türünde kaleme aldığı bu eserler, kendisini takip eden jenerasyon üzerinde büyük etki yaratmış ve yeni edebiyat anlayışının yerleşmesinde önemli rol oynamıştır. Ekrem, edebiyatın teorik tarafına yönelik görüşlerini *Ta'lim-i Edebiyyât* başta olmak üzere *Zemzeme*, *Takrizat*, *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmürde* gibi kimi kitaplarında dile getirmiştir. Ekrem'in edebî tenkit türündeki *Takdîr-i Elhân*, *Pejmürde* ve *Ta'lim-i Edebiyyât* gibi eserlerinin Batılı anlamda bir edebiyatın sahip olması gereken usul ve esasları ortaya koyan ilk metinler olduklarını söylemek mümkündür. Recaizade Mahmut Ekrem'in bu eserlerle birlikte Türk edebiyatına getirmiş olduğu en önemli yenilik, Batılı eleştiri yöntemlerini edebî metinler üzerinde tatbik etmesidir. Kenan Akyüz, Ekrem'in tamamıyla Batılı bir tenkit metoduna sahip olduğuna vurgu yapar ve onun gramer kurallarından bahseden doğu eserlerinin yanında Batı'daki edebiyat tekniklerine ait kitaplardan da faydalanarak yazdığı *Ta'lim-i Edebiyyât*'ın "bu devirde Avrupaî Türk edebiyatının esaslarını açıklayan en mühim eser" olduğunu söyler.¹ Gerçekten de Ekrem, bu gibi kitaplarıyla edebiyat alanında faydalanılabilecek başka ufuklar da olduğunu göstermiş ve sanatta şahsi üslubun önemini o güne dek görülmedik netlikte bir vurguyla ortaya koymuştur. Ekrem'in sanatta şahsiyete yaptığı vurgunun *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmürde*'de ısrarlı bir şekilde tekrarlanması da onun bu konuya verdiği önemi göstermektedir. Tanpınar da *Ta'lim-i Edebiyyât*'ın "daha ziyade bir hareket olarak mühim" olduğuna vurgu yapmış ve bu çalışmanın eski edebiyat anlayışınca şekillenmiş edebî çerçeveyi "bir hamlede kırdığını" söylemiştir.² Ekrem'in Tanpınar tarafından da değinilen eski geleneği yıkma çabası *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmürde*'yle birlikte devam etmiş, bu iki kitapta dile getirilen görüşlerle birlikte Türk edebiyatı modern edebiyata bir adım daha yaklaşmıştır. Eskisinden farklı bir poetikanın peşinde olan Ekrem, yeni edebiyatın taşıması gereken usul ve esaslara yönelik düşüncelerini geniş bir şekilde asıl olarak *Takdîr-i Elhân*

1 Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995), 86.

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Dergâh, 2013), 487.

ve *Pejmurde*'de dile getirmiştir. Bu sebeple Ekrem'in oluşturmaya çalıştığı yeni poetikanın çerçevesini bu iki kitapla birlikte kurduğunu söylemek mümkündür.

Recaizade'nin *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmurde*'de üslup meselesine büyük önem vermesi, onun döneminde var olan yaygın edebiyat anlayışında gerçekleştirmiş olduğu önemli değişikliklerden biridir. O güne dek belirli kalıpları ve teknik bilgileri doğru şekilde kullanarak gerçekleştirilen bir etkinlik olarak görülen edebiyatta kişisel üsluba böylesi güçlü bir vurgu, ilk defa Ekrem tarafından yapılmıştır. Tanpınar'a göre Recaizade'nin üslubu "sanatta şahsiyetin en yüksek noktası" olarak görmesi ve üslubu "sade", "müzeyyen" ve "âli" diye üçe ayırmış olması, onun Türk edebiyatında gerçekleştirdiği belki de en önemli yeniliklerden biridir.³ Ekrem'in edebiyata yönelttiği bütüncül bakış, onun Batılı bir edebiyat kurmaya çalışan Tanzimat aydınları arasında işin teorik yönünü sırtlayan kişi olarak öne çıkmasını sağlamıştır. İsmail Parlatır, yazarın yeni edebiyat anlayışını savunmak ve temellendirmek amacıyla yazdığı "takriz"ler ve değişik kitaplarına aldığı edebî görüşleriyle döneminde bir "edebiyat nazariyatçısı" olarak ortaya çıktığını belirtir.⁴ Gerçekten de Ekrem, *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmurde* başta olmak üzere çeşitli kitaplarında ortaya koymuş olduğu edebî görüşlerle Türk edebiyatının yön değiştirmesinde önemli rol oynamış, el yordamıyla ilerleyen modernleşme sürecinin teorik bir zemin kazanmasına yardımcı olmuştur.

Ekrem, oluşturmaya çalıştığı yeni poetikanın esaslarını en açık şekilde *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmurde*'de ortaya koymuştur. Bununla birlikte bu iki kitap, yalnızca edebiyatın yapısına ve kaidelerine odaklanan *Ta'lîm-i Edebiyyât*'a kıyasla daha dağınık ve sistemsiz bir yapıya sahiptir. Bu sebeple *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmurde*'ye taşıdıkları önem nispetinde alaka gösterilmemiş ve bu iki kitaba yakından bakan çalışmalar son derece sınırlı kalmıştır. Oysa Ekrem, *Ta'lîm-i Edebiyyât* başta olmak üzere diğer metinlerinde ifade etmekten kaçındığı kimi radikal görüşlerini ilk kez bu iki kitapta dile getirmiştir. Edebiyatın diğer sanat dallarıyla olan ilişkisinin karşılaştırmalı bir şekilde ele alınıp daha büyük bir bağlama oturtulması da yine ilk defa bu iki kitapla birlikte gerçekleşmiştir. Tanpınar, modern Türk edebiyatında ilk olarak Namık Kemal'in dikkati çektiği "sanatlar arasında var olan mevcut yakınlıkların" üzerinde Ekrem'le birlikte

3 Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır*, 487.

4 İsmail Parlatır, *Recaî-zade Mahmut Ekrem: Hayatı-Eserleri-Sanatı* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1995), 290.

çok daha ciddi şekilde durulduğunu belirttikten sonra bu tavrın devri için ne kadar yeni olduğunu, talebesi olan Fikret'ten örnekle göstermeye çalışmıştır.⁵ İsmail Parlatır da Ekrem'in pek çok yazısında edebiyat ve şiirin resimle olan ilgisine ve yakınlığına değindiğini tespit etmiştir.⁶ Bu bağlamda *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmürde*, yazarın edebiyat ve sanat ilişkisi üzerinde durduğu pek çok yazıyı içermeleri bakımından da önemlidir ve bu yüzden daha yakından incelenmeleri gerekmektedir.

Bir Edebiyat Teorisyonu Olarak Rezaizade Mahmut Ekrem

İlk olarak 1886 yılında yayımlanmış olan *Takdîr-i Elhân*'ın asıl yazılış amacı, Menemenlizade Mehmet Tahir'in aynı yıl yayımlanmış olduğu *Elhân* isimli şiir derlemesini değerlendirmektir. Ancak Ekrem, Mehmet Tahir'in eserini değerlendirirken edebiyata dair bazı fikirlerini kaleme almaktan da geri durmamış, bu kitabı kamuoyuyla paylaşmak istediği kimi düşüncelerini özgürce açıklamak için bir fırsat olarak görmüştür. Ekrem, edebî görüşleriyle *Elhân* hakkındaki yorumlarını ortak bir zeminde ele almakla uğraşmamış, kitapta bu iki ayrı konuyu birbirlerinden alakasız şekilde yazmıştır. 1893 yılında yayınlanan *Pejmürde* ise yazarın daha önceki kitaplarına girmeyip çeşitli dergilerde dağılık şekilde kalmış olan kimi şiirleriyle bazı yazılarının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir derleme kitaptır. Hiçbir tematik bütünlüğü olmayan bu kitapta yer alan pek çok yazıda Ekrem, edebiyat hakkındaki görüşlerini açıkça dile getirmiş ve sanat anlayışını net bir şekilde ortaya koymuştur.

İnci Enginün, Rezaizade'nin edebiyat kuramı sahasında romantik edebiyattan gelen görüşlere bağlı kalarak romantizmin ilkelerini hayatı boyunca savunduğuna dikkat çeker.⁷ Ekrem'in *Takdîr-i Elhân*'da ve *Pejmürde*'de dile getirdiği edebiyat görüşlerine bakıldığında bu tespitin doğruluğu görülmektedir. Rezaizade için edebiyat, her şeyden önce güzellikle ilgilidir. Ona göre akıl ve mantığın edebiyattaki yeri o kadar da merkezi değildir. Edebiyatın temel amacı, tabiiatta var olan güzelliği bulup ortaya çıkarmaktır. Ekrem, sanattan –ve edebiyattan– beklentisini *Pejmürde*'de çok açık bir şekilde ortaya koyar: Ona göre

5 Taupınar, *On Dokuzuncu Asır*, 488.

6 Parlatır, *Recaî-zade Mahmut Ekrem*, 58.

7 İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)* (İstanbul: Dergâh, 2019), 783.

"sanatın maksadı güzelliiktir."⁸ Sanatın güzeli yansıtmayı temel bir hedef olarak ortaya konunca yazar ve şairden beklenen de tabiatta var olan bu güzelliği bulup ortaya çıkarmaktan ibaret hâle gelir. Ancak edebiyatın yalnızca güzel olandan ibaret görülmesi sanatçıyı kısıtlamaz, çünkü tabiatta var olan güzellik sonsuzdur:

Güzellik ise bir şeye münhasır değildir. Şekle ait olan meşreb ihtilafı tabiattaki... sanat-taki mahiyet-i hüsn-i mücerredî bozamaz. (P., 134)

Recaizade bu sözlerle sanatın ele aldığı güzelliğin sadece somut bir biçime bağlı olmadığını, tam tersine edebiyatın asıl ilgilenmesi gerekenin soyut güzelliğin peşinden gitmek olduğunu ortaya koyar. Tabiatta var olan güzellik, sanatçının iç dünyasını harekete geçirir ve onda gözle görülenden daha yüce, ulvi bir "hüsn-i mücerredî" açığa çıkarır. Sanatçının görevi, tabiatın kendisinde yarattığı bu yüce güzelliği anlatmanın yeni yollarını keşfetmek ve iç dünyasında yankılanan bu soyut hissin edebî metinler aracılığıyla sıradan okurlara aksetmesini sağlamaktır. Ekrem'e göre güzel sanatların en önemli gücü, tabiatta var olan bu güzelliği olduğu gibi sanat eserine aktarabilme potansiyelidir. Bu yüzden edebiyatın da bu yolu takip etmesi gerektiğini savunur.

Ekrem, edebiyatı sanatın diğer dallarıyla ilişki içerisinde ele almıştır. İsmail Parlatır, Recaizade'nin "takrizler"inde ve edebiyat görüşlerini paylaştığı kimi yazılarında çoğu defa güzel sanatlar ve edebiyat arasında var olan yakınlıkları ya da farklılıkları belirtmeye çalıştığı tespitinde bulunur.⁹ Yazara göre bu durumda Batının büyük etkisi vardır. Gerçekten de Recaizade *Takdîr-i Elhân*'da sanatlar arasında var olan benzerlikler üzerine sıkça düşünür ve edebiyatın o güne dek ilk defa daha geniş bir bağlamda ele alınmasının yolunu açar. Ekrem'in bu kitapta şiiri resme benzettiği ve resimde renkleri birbirine uydurmakla edebiyatta "sanâyi-i ma'nevîyyeyi" doğru şekilde kullanmayı karşılaştırdığı satırlar, onun bu yaklaşımının en açık şekildeki ifadesidir:

8 Recaizade Mahmut Ekrem, *Bütün Eserleri-2: Takdîr-i Elhân, Kudemadan Birkaç Şair, Pejmurde, Takrizat*, haz. Hakan Sazyek ve öte. (Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2014), 134. Yazının devamında *Pejmurde*'den yapılacak olan alıntılar aynı baskıdan olup metinde parantez içinde P. kısaltması ve sayfa numarası ile gösterilecektir.

9 Parlatır, *Recaî-zade Mahmut Ekrem*, 47.

Şiir resim gibidir. [...] Ancak resimde renk uydurmak ne kadar güç ve hususıyla o renkleri imtizac ettirmek ne mertebe muhtâc-ı mahâret ise edebiyatta sanâyi-i ma'nevîyyeyi hüsn-i icrâ etmek de o kadar müşkil ve bâ-husus mevzuun tabiatıyla mütenasib düşürmek de o derece şâyân-ı dikkattir.¹⁰

Ekrem'in resim ve edebiyat arasında yaptığı bu karşılaştırmanın dönemi için ne kadar radikal olduğu ve bir zevk buhranı içerisinde olan Tanzimat dönemi aydınlarına edebiyatı kavrama açısından nasıl farklı bir yol gösterdiği ortadadır. Onun edebiyatı resimle birlikte düşünmesi Servet-i Fünun şairlerine de ilham verecektir. Resim altına şiir yazma geleneğini başlatan Servet-i Fünun şairlerinin kimi şiirlerinde görülen pitoresk üslupta Recaizade'nin büyük etkisi vardır. Tablo için yazılan ilk şiirlerden bazılarını kaleme almış olan Ekrem, yeni edebiyatın doğayla ilişkilene biçimini de belirlemiş isimlerden biridir. Kayahan Özgül, Ekrem gibi önde gelen şairlerin kaleme aldığı ve edebiyatta doğaya bakışı belirleyen tablo şiirlerinin Servet-i Fünun Edebiyatı içerisinde olgunlaşacak olan bir üslubu yavaş yavaş hazırlamış olduğuna dikkat çeker:

Tanzimat sonrasının şairleri doğrudan tabiatle ilişkiye geçmek yerine, resim ve heykel gibi dolaylı yolları seçerler. Bu sebeple, tablo altı şiirleri de resmin tasvirçiliğini kelimelerle tekrarlar. Şiirimizde tabiate açılışın gözden kaçan bir boyutu ve tekniği de bu yolla doğmuştur. İnsan objeli tablolara yazılan şiirlerde tasvirin yanısıra, monolog veya diyalog şeklinde konuşmalar, konuşma tarzına yakın mısralar, hattâ küçük anjambman denemeleri de görülür. Böyle konuşma şiirleri Servet-i Fünun Edebiyatı içinde olgunlaşacaktır.¹¹

Kayahan Özgül'e göre tablo altına yazılan bu şiirler birer "bileşim denemesidir" ve çok başarılı olmasalar da sonuçları şiir adına hayırlı olmuştur: "Resim ve fotoğraf şiire yol gösterir. Böylece şair varlığı olanca teferruatıyla görme, kavrama ve aktarmanın gereğine inanır; bunun yolu olarak da kelimelerle resmetmeyi dener."¹² Özgül'ün dikkati çektiği bu yeniliğin yolunu açan isimlerin en önde geleni Recaizade Mahmut Ekrem'dir. Ekrem'in edebiyatı resim gibi ele

10 Recaizade Mahmut Ekrem, *Bütün Eserleri-2*, 16-7. Yazının devamında *Takdir-i Elhân*'dan yapılacak olan alıntılar aynı baskıdan olup metinde parantez içinde *T.E.* kısaltması ve sayfa numarası ile gösterilecektir.

11 M. Kayahan Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri* (İstanbul: Yapı Kredi, 1997), 29.

12 Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire*, 35.

almasının ve doğayı algılayış biçiminin tablo estetiği üzerinden şekillenmesinin Edebiyat-ı Cedide'nin şiiri kurma biçimine etkisi büyük olmuştur.

Sanatta güzelliği her şeyin önünde gören yazara göre "en güzel eserler insanı düşündürülenlerdir" ve bir eser kişiyi düşünmeye sevk ettikten sonra hangi sanat dalından olduğunun bir önemi yoktur: "[B]ir manzara-i tabî'yye – güzel bir resim levhası – bir nağme-i mûsıkîyye [...] erbâb-ı zevk u hissi düşündürdüğü gibi eş'âr-ı samîmiyyede dahi bu hassanın mevcut olduğunu tafsilâtıyla teşrihatıyla beyan e[derim]." (T.E., 53) Ekrem, şiirin fesahat bakımından taşıdığı önemi vurgulamak için de yine resimden örnek verme yoluna gidecektir:

Bir musavvirin levha-i hünerinde en evvel aranacak şey arz ettiği suverin eşkâl ve elvanca tenasübü olduğu şüphesizdir. Ancak gönül öyle eşkâl ve elvamı mütenasip olan bir levha-i tasvîri ince işlenmiş görmek ister. Onun gibi mealen latif olan bir şiirin de elfazında intizam aranmak pek tabiidir. (T.E., 38)

Recaizade, *Takdîr-i Elhân*'da edebiyatın üstlenmesi gereken maksatla ilgili kendisinden önce gelen yazarlardan farklı bir pozisyon takınır. Tanpınar'a göre *Takdîr-i Elhân*, yeni kuşağın Namık Kemal'in edebiyat hakkındaki görüşlerinden yavaş yavaş ayrıldığıının göstergesidir.¹³ Ekrem burada edebiyatın kendine ait bir yapısı olduğuna vurgu yapar. Ona göre edebiyattan dış dünyadaki gerçekliği birebir şekilde yansıtmayı beklenmemelidir. Edebiyatın kendi iç gerçekliği vardır ve onun sahip olduğu hakikat, tabiattaki gerçeklikle birebir örtüşmesine de "yine tabiat ve hakikat dairesinde" bulunur:

Edebiyatta mantık iltizam olunmaz: Çünkü maksad-ı edebiyât fikir ve his ve hayalce olan mehasin ve bedayii meydân-ı zuhura çıkarmaktır. Bu maksat husul bulurken yazılan şeylerde mantıka mutabakat olup olmadığını aramak -kimi imlâ bilmeden kimi manâ anlamadan mesâ'il-i edebiyeye karışmak... temyiz-i âsâr u eş'âra kalkışmak cür'et-i câhilânesini ızhardan çekinmeyen nev-zuhûr tenkitçilerden başka- kimsenin hatırına bile gelmez! (T.E., 18)

Ekrem'in mantığı edebiyattan kovması, onunla kendisinden önce gelen kuşak arasındaki en önemli farklılıklardan biri olarak göze çarpar. Recaizade'ye gelene kadarki Tanzimat aydınlarının birinci amacı, edebiyat aracılığıyla toplumu arzu ettikleri biçimde dönüştürmek ve Batılılaşma programını sanatın gücüyle gerçekleştirmektir. Bunu gerçekleştirmek için akıl ve mantığın edebiyatta aktif

13 Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır*, 488.

bir şekilde kullanılması gerektiği açıktır. Bu yüzden Namık Kemal'in ilk bakışta saf bir coşkunun eseri gibi görünen şiir ve romanları dikkatlice incelendiğinde eserlerin ardında yatan yazarsal strateji ve mantık kendiliğinden açığa çıkar. Oysa “[z]errattan şümusa kadar her güzel şey şiirdir” (T.E., 13) diyen Ekrem’le birlikte his, ilk defa edebî üretimin temel unsuru hâline gelir. Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit’le birlikte kısa sürede akıl ve mantık yerine duyguların egemen olduğu, yeni bir şiir dili inşa eder. Recaizade’ye göre “bir şair şiirini ahlâk dersi vermek için söylemez.” (T.E., 18) Şairin görevi yalnızca kalbine doğan güzelliklerle yüce hayallerini olabildiğince hoş, zarif ve zengin bir biçimde tasvir etmekten ibarettir. Ahmet Kabaklı da Ekrem’in ilk dönem Tanzimat yazarlarının “toplumcu” ilkelerine karşı çıkarak “tekçi” bir şiiri öne çıkardığını belirtmektedir.¹⁴ *Takdîr-i Elhân*’da şiirin akılla değil kalple yazılması gerektiğini söyleyen Ekrem’in ustası olarak gördüğü Namık Kemal’e bu şekilde karşı çıkarak Servet-i Fünun edebiyatının hazırlayıcısı olduğunu söylemek mümkündür.

Ekrem, edebiyatı sanatın bir alt dalı olarak tasnif ettikten sonra şiir ve nesrin nasıl olması gerektiğiyle ilgili düşüncelerini kaleme alır. Ekrem’e göre “şiir ne kadar tabî olursa o kadar güzel olur,” (T.E., 14) bu yüzden edebiyatın konusunu doğrudan doğruya doğadaki güzellikten alması gerekir. Edebî eserlerin “müştakane tahayyilden” ibaret olan bir ideali anlatması gerektiğini düşünen yazar, şairlerin dünyada gerçekliği bulunmayan, hayali şeylerden bahsetmesine karşı çıkar. Ona göre “dünyadan hariç olan şiirlerin bahsedecekleri” bir şey de yoktur. (T.E., 32) Edebiyatta hakikiliğin en önemli şey olduğuna inanan Ekrem, bu yüzden edebî ürünlerde en önce samimiyet arar. Ancak Ekrem’in hakikat anlayışı, doğada gördüğü gerçekliği olduğu gibi edebiyata taşımaktan ibaret değildir. Edebî hakikati sağlamanın yolu, insana dair şeylerden bahseden bir edebî yapının beşeriyet dışında gelişen olayları içermemesiyle mümkündür:

[E]debiyât-ı sahîha tesâvir-i hayât-ı insâniyye ve temâsil-i meşhûdât-ı tabî’iyyedir. Onun için erbâb-ı şîr ü inşâ -yazdıkları şey insaniyete dair oldukça- tabî’at-ı beşeriyeden hariç şeylere mütehakkimane kail olmamakla -Meşhûdât-ı tabî’iyyeye taallûk ettikçe- tabiatta bulunmayan evza ve etvarı irae ye hod-serâne kalkışmamakla mükelftir. (T.E., 16)

14 Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı* (İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı, 2008), 3:134.

Takdîr-i Elhân'da edebiyat ve hakikat ilişkisini bu şekilde değerlendiren Ekrem, *Pejmürde*'deyse bir şiirin nasıl meydana gelmesi gerektiğini açıklamaya çalışır. Ona göre sıradan sözlerle yazılmış bir şiirin güzel olması mümkün değildir. Bununla birlikte yalnızca süslü kelimelerle yazılmış olması bir mazmunun şiir olarak kabul edileceği anlamına gelmez. Şiiri meydana getiren "şairanelikten" daha önemli unsurlar vardır:

Makâlât-ı edebiyeden birçoğu havi oldukları efkârın şairane olmasına... üslûplarının da renginliğine nisbetle vakia şiir sayılabilir. Ancak sırf şiir olmak üzere tasni' olunacak bir eser -gerek manzum olsun, gerek mensur olsun- elbette başka türlü tasavvur olunmak.. elbette başka türlü tasvir edilmek iktiza eder. (P., 102)

Görüldüğü üzere Recaizade, bir eserin şiir olarak kabul edilebilmesi için her şeyden önce farklı bir üslup taşıması gerektiğini düşünmektedir. Ona göre şiiri var eden şey, daha önce kullanılmamış tasvirlerle kaleme alınmış olmasıdır. Bununla birlikte bir şiirin dil bilgisi kurallarına da harfiyen uyması gerektiğini belirten Ekrem, gramerin edebiyatta birinci öncelik olduğunu hatırlatır. Bu duruma İsmail Parlatır da dikkat çeker ve Ekrem'in şiir için gerekli olan belirli teknik unsurların kullanılmasına önem verdiğine değinir.¹⁵ Ekrem'e göre şiir yazmanın birinci koşulu, bu gereklilikleri yerine getirmekten geçmektedir:

Ama musâmaha-i edebiyeye ve zaruret-i şi'riyye ile de kâbil-i te'vil olamayacak surette -müfredatça mutabakatsız.. terkiyatça pür-kusûr.. kafiyesi sakat.. vezni bozuk.. imalât ve zihafat ile dolu -akvâl-i mağşûşeye- velev fikren ne derece güzel farz olunursa olunsun- hiçbir vakitte şiir ıtlak olunamaz. (T.E., 39)

Ancak bir şiirin yukarıda belirtilen teknik unsurları kullanarak yazılmış olması da yeterli değildir. Çünkü bir şiiri anlamlı kılan yegâne şey, içerisinde güzellik barındırmasıdır. Yazara göre eser konusunu tabiattan almış bile olsa eğer içinde güzellik barındırmıyorsa yetersizdir, çünkü "tabiatta çirkinlik yoktur; eserde güzellik bulunmazsa bu hâl nâsılın kesret-i sehvine, musavvirin adem-i dikkatine hamil olunmalıdır." (P., 102) O hâlde Ekrem'e göre hakiki şiir fesahat bakımından doğru olmalı, rengin bir üslup taşınmalı, konusunu tabiattan almalı ve her şeyden önemlisi güzellik barındırmalıdır.

Recaizade için şiirde ve nesirde önem taşıyan bir diğer mesele de belagattir. Bir edebî eseri değerli kılan unsurların başında anlatım güzelliğinin geldiğine

15 Parlatır, *Recaî-zade Mahmut Ekrem*, 62.

inanan Ekrem, şairlerin fesahatle birlikte belagate de gerekli önemi vermeleri gerektiğini savunur. Belagatin “bir güzel fikri.. bir latif hissi.. bir parlak hayali müfid ve müessir ve müstahzen surette arz etmekten ibaret” (T.E., 46) olduğunu söyleyen Ekrem, duygu ve düşünceleri harekete geçirmek için kullanılan bu unsurun şiiri daha etkili ve güzel kılacağına inanmaktadır.¹⁶ Recaizade’ye göre bir edebî eserin manası güzel bile olsa hoş kelimelerle anlatılmadığı zaman çirkin gözükmeye mahkumdur: “Âsâr-ı edebiyede bir garip hassa var ki o da güzel lâfza makrun olmayan yani kaba elfaz ile tebliğ olunan güzel manâların âdeta çirkin görünmesidir.” (T.E., 39) Ekrem, fesahatle belagat arasında derece farkı olduğunu düşünür. Ona göre fesahat, bir dilin kurallarını doğru şekilde öğrenip yazarken dikkatli bir gramer kullanmaktan ibarettir. Bu yüzden okula gitmiş ve bunun dersini almış herhangi bir kişinin fesahati becerememesi mümkün değildir. Buna karşılık belagat çoğunlukla doğuştan gelen bir yetenektir. Bir kişi ne kadar çalışırsa çalışsın, eğer yeteneği yoksa belagati başarılı şekilde kullanması mümkün değildir. Fesahate kıyasla eğitimle öğrenilebilen bir şey olmayan belagat bu yüzden Ekrem için hakiki sanatçıyı diğerlerinden ayıran bir kıstastır. Bununla beraber Ekrem, belagat sahibi de olsa yazar ve şairlerin edebî bir metni kaleme alırken dikkatli olmaları gerektiğini söyler. Uсталık göstermeye kendisini fazla kaptıran yazarların yazdıklarıyla anlatmak istedikleri arasında uyumsuzluk olması ihtimali her zaman vardır. Bu yüzden yazıyla anlam arasında bir uyum olması gerekmektedir:

[B]elâgat -ki her sözü makbuliyetin a'lâ-yı derecâtına.. bâ-husus müessiriyetin aksâ-yı merâtibine yetiştirmek için ona verilmesi iktiza eden şekil ve sureti.. tavır ve hâleti derhal tayin ve tatbik etmek keyfiyyet-i hissiyesidir. (P., 109)

Ekrem belagati fesahatten üstün tutsa bile edebî bir metinde fesahatin öneminin daha büyük olduğunu söyler. “Vakıa edebiyatta ve hususuyla şiirde itina edeceğimiz şey nefâset-i fikr ve letâfet-i mü’eddâ ise de üslubun sıhhat ve intizamıyla mukayyed olmayacak yani yalnız belâgate bakarak fesahate ehemmiyet vermeyecek değiliz,” (T.E., 38) diyen Ekrem, belagat ve fesahat arasında bir denge kurmaya çalışır: “[...] erbâb-ı şi’r ü inşâ belâgate itina etmek.. fesahatten de düşmemek şartıyla sözlerine istedikleri tavır ve şekil ve kıyafeti verebilirler.” (T.E., 46) Bununla birlikte ikisi arasında mutlaka bir seçim yapmak zorunda

16 Parlatır, *Recaî-zade Mahmut Ekrem*, 77.

kaldığında tercihi fesahatten yanadır: "Belâgatsiz fesahat cari olsa bile fesahatsiz belâgat gidemez. Onun için fikrindeki liyakat ve letafete bahş olunacak ve zevk-i edebe tevafuk edecek surette müsâmahât-ı cüz'iyeden mâadâ yanlışlıklar.. kaidesizliklerden âsâr-ı nefise-i edebiyeye vareste bulunmalıdır." (T.E., 40-1)

Recaizade Mahmut Ekrem, edebî metinlerden mutlaka orijinal bir konu işleminin beklenmesini hatalı bir tutum olarak değerlendirmektedir. Ekrem, edebiyatta yeni olması gerekenin konu değil üslup olduğunun altını çizer. Kâzım Yetiş de Recaizade'nin bir edebî eserde aradığı asıl şeyin his ve hayalin yeniliğinden çok yücelik, asalet, zarafet ve ahenk gibi unsurlar olduğuna dikkat çekmiştir.¹⁷ Ekrem'e göre yalnızca "yeni olmak" bir edebî metni değerlendirmek için yeterli bir ölçüt değildir. "Şimdiye kadar söylenmedik bir söz kalmamıştır," diyerek yeni yazılan eserleri geçmişteki metinlerin bir tekrarı olarak göstermeye çalışan anlayışa şiddetle karşı çıkan Ekrem, bir yapının asıl değerinin yeniliğinde değil üslubundaki yetkinlikte olduğuna vurgu yapar. Ona göre farklı zamanlarda aynı konuyu ele almış iki farklı metinden diğerine göre daha başarılı olanı ilk önce yazılmış değil, üslupça daha güçlüsüdür: "[V]uzûh u mükemmeliyyet-i fıkır.. tabî'iyet-i hiss.. hüsn-i tahayyül itibarıyla bi'l-farz ve't-takdîr birbirine muadil zuhur eden âsâr-ı edebiyeden tabiratında zarafet ve metanet bulunanları hangileri ise onlar makbul ve müntehab olur.. Bunda zamanca tekaddüm ve teahhura bakılmaz." (T.E., 29) "Herkesin eşyayı görüşü, düşünüşü, his ve telâkki edişinin" farklı olduğunu söyleyen Ekrem kişisel üslubun önemini yeniden hatırlatır ve bir edebî metnin esas gücünün yazarın söyleyişindeki kuvvete bağlı olduğuna gönderme yapar:

[Â]sâr-ı edebiyede efkâr ve hayalât ve hissiyatın yeniliğinden ziyade dikkat ve rikkatine.. letafet ve şaşaasına.. ulviyet ve asaletine.. hakikat ve tabiata derece-i tekarrübüne.. elvâh-ı şâ'iranenin mükemmeliyetine.. teşbihat ve istiaratının zarafetine.. elfazının nezaket ve necabet ve hüsn-i tenâsüb ü âhengine ve bunlara benzer daha birçok evsaf ve meziyyatına bakılır da o suretle birtakımı red birtakımı kabul olunur. (T.E., 30)

Ekrem'in edebî bir metnin inşasında öne çıkarttığı bir diğer unsur mübalağa sanatıdır. Ona göre mübalağanın edebiyattaki yeri o kadar mühimdir ki bir şiirin varlığı ancak onunla birlikte mümkün olabilmektedir. Bununla

¹⁷ Kâzım Yetiş, *Dönemler-Problemler-Şahsiyetler Aynasında Türk Edebiyatı 1* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2012), 131.

birlikte mübalağada aşırıya gitmeyi zararlı bulan Ekrem, makbul sınırlar içerisinde kalınması gerektiğini hatırlatır. Ekrem'in koymuş olduğu bu "makbul" sınırlarsa mübalağanın hakikate uygun olması ve sadece yüce bir fikri takviye etmek için kullanılmasıdır. Edebiyatın hakikatle çelişmemesi, Recaizade için son derece önemli bir durumdur. Bir şiiri yazarken seçilen kelimelerin bile anlatılan duruma uygun olması gerektiğine değinen Ekrem, tercih edilen bir sözcüğün gerçekte sahip olmadığı bir anlamın yerine kullanılmasının bir eseri edebî olmaktan çıkaracağına dikkat çeker. Ona göre sadece okuyucunun gözüne güzel gözükmesi için eserin gerçeklikle olan bağını kopartmak edebiyata hiçbir fayda sağlamayacağı gibi yapıtı da değersizleştirecektir. Bu sebeple sanatçıya düşen görev, eserini meydana getirirken güzellik ve hakikat arasındaki hassas dengeyi devamlı gözetmektir.

Recaizade Mahmut Ekrem'e göre sanatçı ruhu, sonradan eğitimle elde edilmesi mümkün olmayıp doğuştan gelen, özel bir yetenektir. *Pejmürde*'de yer verdiği görüşlere göre yeterli eğitimle "edib"liğe ulaşmak mümkünse de "beliğ" olmak imkânsızdır. Bir yazar ya da şairin yazdığı her sözle etkili olmasının bir fitrat meselesi olduğunu söyleyen Ekrem, edebiyatta kişisel yeteneğin önemini net bir şekilde vurgulayarak farklı türler arasındaki statü farkını ortadan kaldırmanın yolunu açar. Ekrem için edebiyatın temel hedefi okurların hislerini harekete geçirmektir. Bu sebeple onun için bir edebî eserin üstünlüğünü hangi tür ve biçimde kaleme alındığı değil, herhangi bir yetenek parıltısı taşıyıp taşımadığı ortaya koymaktadır. Sanatta doğuştan gelen yeteneğe büyük değer veren Ekrem, "belâgatten bî-nasîb olarak edîb olmaktan ise lisân-ı edebe vakıf olmaksızın beliğ olmak elbette evlâdır" (P. 110) diyerek iyi bir şair ya da yazar olmak için mutlaka sağlam bir eğitime sahip olmak gerekmediğini savunur. Ona göre okuma yazma bilmeyen cahil bir köylünün anlattığı herhangi bir halk hikâyesi, eğitilmiş bir yazarın kaleme aldığı gösterişli ancak yetenek parıltısından yoksun bir eserden pekâlâ daha iyi olabilme ihtimaline sahiptir. Ekrem'in edebiyatta eğitim yerine doğuştan gelen sanatsal beceriyi öne çıkarması, kişisel yeteneğin edebî geleneği yıkarak yeni bir sanat yolu açma olasılığına kapı araladığı için son derece dikkat çekici bir yorumdur. Ekrem, kişisel yeteneği öne çıkaran bu görüşüyle romantiklerden gelen "sanatçının deha sahibi olduğu fikri"ni sahiplendiğini gösterir. Deha sahibi olarak sanatçı, kendisine dayatılan edebiyat anlayışlarını benimsemeyerek özgün bir yol çizmekte özgürdür. Bu yüzden Ekrem'in sanatçı

dehasının önemine yaptığı bu vurgu, yeni bir edebiyat anlayışının ortaya çıkması için gereken zeminin hazırlanmasına yardımcı olur.

Ekrem'in sanatta yeteneğe verdiği önem, onun yaratıcı bir kişilik olan sanatçının yaratma biçimine de ayrı bir dikkatle eğilmesine sebep olmuştur. Ona göre bir sanatçının eserini ortaya çıkarırken ihtiyaç duyduğu ilk ve en önemli şey ilhamdır. Sanatta ilhamı çalışma ve eğitimin üstünde gören Ekrem için yaratı anı, neredeyse yarı ilahi bir süreçtir. Ölümsüz eserler ortaya koyabilmenin yegâne yolunun ilhamdan geçtiğini düşünen Ekrem, bu yüce değere sahip olmadan ortaya koyulacak herhangi bir yapıtın vasat olmaktan öteye gidemeyeceğini düşünmektedir. Recaizade'ye göre bir sanatçının boş yere ilhamın peşine düşmesinin bir anlamı yoktur; çünkü ilham, istediği sanatçıya kendiliğinden geldiği gibi peşinden koşulduğu anda da ortalıktan kaybolmaktadır. Bu anlamda adeta bir periye benzeyen ilhamın kendisini gösterdiği nadir anlarsa genellikle sanatçının duygularını en yoğun şekilde yaşadığı zamanlardır:

İlham!.. [...] Sen o mahbube-i pinhân-rev-i tenhayî-güzîn değil misin ki ekseriya vakt-i zevâlde ben bir derenin civarını mesken ittilhaz ederek en ateşli bir sevdanın.. en acı bir ye'sin.. en mühlük bir ibtilânın.. en muzlim bir hatıranın.. en müthiş bir fıkrın.. en neticesiz bir muhakemenin keşmekeş-i tazyik ü tahrubine rûh-ı muztaribimi terk ile bî-tâbâne düşünürken ansızın kulağıma bir şeyler terennüm edersin?! Ne lâtifsin sen!.. (P., 163)

İlhamın Recaizade tarafından yaratıcı süreçte bu kadar merkezî bir yere oturtulması, Tanzimat edebiyatının gelişim çizgisinde de önemli bir değişimin göstergesidir. Faydacı bir edebiyattan yana olan ilk kuşak Tanzimat yazarları, sanatta kişisel yeteneğe pek vurgu yapmamış ve onun yerine toplumun yararı için eserler kaleme almakla ilgilenmiştir. Gelecek nesillere "edibane bir eser bırakanların mâhiyet-i insâniyesini hayât-ı edebiyeye ile insaniyete hizmet için istihlâf etmiş olduğunu"¹⁸ söyleyen Namık Kemal için sanatta yetenek ve ilham gibi meseleler üzerine uzun uzun düşünmenin anlamı yoktur. Namık Kemal, sanatta ilhamın kendisini bulmasını beklemek yerine kalemını her an halkın aydınlatılması için kullanmayı tercih etmiş ve kendisini takip eden yazarlara da böyle davranmayı tavsiye etmiştir. Buna karşılık Ekrem'le birlikte ilhamın, hislerin ve duyuşun edebiyatta merkeze gelmiş olması, devrin poetikasının nasıl yavaşça

18 Kâzım Yetiş, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları* (İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1989), 7.

değişmekte olduğunu göstermektedir. Modern Türk edebiyatında toplumsallık yerine öznenin güç kazanması, Ekrem'in savunduğu buna benzer görüşlerle birlikte mümkün olmuştur.

Ekrem'in *Takdîr-i Elhân*'da dile getirdiği edebiyat görüşleri arasında en dikkat çekenlerden biri, vezin ve kafiye hakkında söyledikleridir. Vezin ve kafiyenin şiirdeki yerini sorgulayan Ekrem, bu unsurların vazgeçilmez olmadıklarını ima ederek dönemi için çığır açıcı bir fikir ileri sürmüştür. Ekrem, kafiyenin şiir için bir zorunluluk olmadığını iddia etmesinin yanında vezin ve kafiyeyle yazılmış her dizinin mutlaka şiir olarak kabul edilmesinin de yanlış olduğunu belirtmiştir:

Her mevzun ve mukaffa lâkırdı şiir olmak lâzım gelmez... Her şiir mevzun ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi. (T.E., 14)

Ekrem'in şiirde vezin ve kafiye zorunluluğunu bir çırpıda ortadan kaldırmaya kalkışması, dönemin edebiyat anlayışına karşı yapılmış büyük bir ihlal niteliği taşır. Yeni bir şiir inşa etmeye çalışan Tanzimat şairlerinin eski şiir biçimlerinden hâlen kurtulmayı başaramamış olduğu bir ortamda Ekrem'in vezin ve kafiyeyi sorgulamaya cüret etmesi, ileriye doğru atılmış çok ciddi bir adımdır. Ekrem, bu düşüncesinin arkasında durmayı başarıp kendi şiirinde uygulamaya koyabilseydi Türk şiirinin gelişim seyrinin çok farklı şekilde ilerleyeceği açıktır. Ancak Ekrem vezinsiz ve kafiyesiz şiiri hiç denemediği gibi bu unsurların şiir için zorunlu olmadığını öne sürerek yapmış olduğu sanatsal ihlalden de ilk önce kendisi ürkmüştür. *Takdîr-i Elhân*'ın henüz başında büyük bir heyecanla ortaya attığı bu fikrin Türk edebiyatında yol açacağı büyük sarsıntıdan korkuya kapılan Ekrem, kitabın devamında bu konuya devamlı dönerek kastının vezin ve kafiyeyi kaldırmak olmadığını sürekli tekrarlamış ve bu iki unsurun şiir için vazgeçilemez olduğunu sıkça vurgulayarak kendi görüşünü tevil etme yoluna gitmiştir. Ekrem, kitabın devamında vezinsiz ve kafiyesiz şiirle anlatmak istediği şeyin mensur şiir –“nesr-i muhayyel”– olduğunu iddia edecektir:

[B]endenizce kafiyesiz şiir yazmaktan ise nesr-i muhayyel yolunda tasvîr-i merâm etmek evlâ ve efdaldır. Nesr-i muhayyel ise mevzun değil iken âdeta tavr-ı şî'ri alabiliyor. (T.E., 46)

Kitabın başında ortaya koymuş olduğu bu fikri unutturmaya çalışan Ekrem, şiirin düzyazıya karşı sahip olduğu iki büyük üstünlüğün vezin ve kafiye olduğunu söyleyecek ve “kafiyesiz şiirin hoşuna gitmediğini” belirterek nazımın

nesir karşısında sahip olduğu bu ayrıcalıkları bırakmasının hata olacağını öne sürecektir. Türk şiirinde ancak 1920'li yılların sonlarında Nâzım Hikmet'in başaracağı serbest vezne geçiş yolunda Ekrem, bu çıkışıyla ileriye dönük ürkek bir adım atmış ancak gerçekleştirdiği edebî ihlalden ürkekerek hemen güvenli bölgeye geri dönmüştür. Bununla birlikte Ekrem'in vezinsiz ve kafiyesiz şiiri dillendirmesi büsbütün boşa giden bir hamle değildir. Recaizade'nin buna uygun bir biçim olarak "nesr-i muhayyel"i öne çıkarması kendisini takip eden kuşak üzerinde etkili olmuş ve mensur şiir alanında ilk denemelerin yapılmasına zemin hazırlamıştır. "Niçin [vezin ve kafiye gibi] güçlüklerin ikisini de bırakarak daha serbestane tasvîr-i efkâr ü hissiyâta müsait olan nesr-i muhayyele iltifat etmeyelim?" (T.E., 46) diyen Ekrem'in peşinden giden Halit Ziya ve Mehmet Rauf gibi isimler, bu sayede yeni bir edebiyat anlayışı ortaya koymuştur. Bu durum, Ekrem'in kendisini takip eden kuşak üzerindeki güçlü etkisini de gözler önüne sermektedir. İsmail Parlatır da Recaizade'nin mensur şiirin gelişmesindeki rolüne dikkat çekmiş ve Ekrem'in bu denemeleri "yeni ve güzel bir çıkış" olarak gördüğünü ifade etmiştir.¹⁹ Ekrem'in vezin ve kafiye üzerine dile getirmiş olduğu öncü fikirleri sonrasında bizzat kendisi tarafından reddedilmiş olsa da dikkate değer bir düşünce olarak zihinlerdeki yerini almış ve mensur şiir üzerinden Servet-i Fünun edebiyatının şekillenmesinde etkili olmuştur.

Ekrem'in büyük ve gösterişli konular yerine ısrarla küçük şeylerin peşinden gitmeyi tercih etmesi, Tanzimat edebiyatının didaktik ve coşku dolu metinlerle dolu içeriğinin değişmesinde son derece etkili olmuştur. Onun estetik anlayışı, *Pejmürde*'de ifade ettiği gibi güzelliği küçük detaylarda bulmak üzerine kuruludur. Ekrem, güzellik içerdiği sürece ihtişamla dolu şiirlere karşı çıkmaya da kendisinin edebiyata olan yaklaşımı daha farklıdır. Namık Kemal'in ünlemlerle dolu şiirine karşılık Ekrem, küçük harflerle konuşan bir edebiyattan yanadır. Recaizade'ye göre şiir için ideal olan konu Firdevsî'den alınmış maceralar değil, sonbaharın yapraklarını döktüğü ağaçlar arasında yapılan bir yürüyüşün kendisine hissettirdikleridir:

Siz fırtınalar.. ateşler.. kanlar içinde azametiyle doğan güneşe meftunsunuz. Ben zulmetler.. sükunetler içinde zayıf zayıf parlayan hilâl-i sehere âşıkım!. Siz arslan avına çıkmış kahramanların Rüstemâne ve hûn-rîzâne harekât ve mübarezatını arz eden bir tasvirde hoşlanıyorsunuz. Ben benât-ı endek-sâlin yeşillikler içinde.. çiçekler arasında kelebek tutmak için nâz-perverâne koşuştuklarını gösteren bir levhadan mütelezziz olurum!.. (P., 134)

¹⁹ Parlatır, *Recaî-zade Mahmut Ekrem*, 82.

Ekrem'in küçük şeyleri edebiyatın konusu hâline getirmesi, kendisini takip eden şair ve yazarlar arasında büyük etki yaratmıştır. Türk şiirinde Reşid Paşa'ya methiyeler düzen Şinasi'den ya da karmaşık metafizik konular üstüne düşünen Ziya Paşa'dan havada süzülen kar tanesi için şiir yazan Cenab'a geçilirken edebiyat anlayışında yaşanan değişimde Ekrem'in rolü büyüktür. Türk edebiyatında Cenab'ın ve Fikret'in yolunu açan, her şeyden önce “sonbahar rüzgarlarının تنها ağaçlıklar arasından geçerken çıkardığı hazin iniltilerden zevk-yâb olan” (P., 134) Rezaizade Mahmut Ekrem ve onun estetik anlayışdır.

Ekrem, *Takdîr-i Elhân*'da edebiyat eleştirisi hakkındaki düşüncelerine de yer vermiş ve ideal eleştirinin nasıl olması gerektiğine dair görüşlerini kamuoyuyla paylaşmıştır. Edebiyat eleştirisine büyük önem veren Ekrem, edebî bir eserin gerçek değerini ortaya çıkaran asıl şeyin eleştiri olduğunu düşünmektedir. Bununla birlikte hakiki manada “eleştirmen” olmanın çok zor olduğunu iddia eden Ekrem'e göre her dönemde pek çok başarılı yazar ve şair yetiştiği hâlde güçlü eleştirmenlerin sayısı bir ya da ikiyi geçmemektedir. Gerçek eleştirmenlerin bu kadar nadir olduğunu iddia eden Rezaizade'ye göre bunun sebebi sağlam bir eleştiri için gereken bilgi birikime sahip olmanın çok zor olmasıdır. Ekrem, ideal bir eleştirinin edebî eseri her yönüyle ele alması gerektiğini öne sürer. Bir eserin konusundan üslubuna kadar bütünüyle incelenip nihai değerinin o şekilde verilmesi gerektiğini belirten Ekrem, eleştiride objektifliğin önemine de vurgu yapar. Ona göre edebiyat eleştirisinde kişiselliğin yeri yoktur. Rezaizade'ye göre bir eseri sadece basit dil bilgisi hataları sebebiyle başarısız bulmak, metnin değerinden hiçbir şey götürmediği gibi yalnızca eleştirmenin acizliğini açığa çıkarmaktadır. Bu sebeple Ekrem, eleştirmenleri herhangi bir edebî eser hakkında “bu terkîp kâ'ide-i nahviyyeye mugayirdir, burada sıfat mevsuf mutabakâti gözetilmemiş, vezinde sekte var, bu kafiye uymamış, bu kelime bu manada kullanılmaz” gibi “gevezelikler” etmemeleri konusunda uyarma ihtiyacı hisseder. (T.E., 27) Ona göre eleştirinin uğraşması gereken asıl şeyler bu türden yüzeysel yorumlarda bulunmak değil, “edebiyatın sahibini gayr-i sahibinden fark ve temyiz” etmektir. Bunun yolu da esere bütünüyle vâkif olmaktan ve estetik açıdan yeterli seviyeye sahip olmaktan geçmektedir.

Eleştirinin yanı sıra tercüme meselesine de eğilen Ekrem, bu konu hakkındaki düşüncelerini *Pejmürde*'de dile getirmiştir. Şiir tercüme etmenin düzyazıya kıyasla daha zor olduğunu öne süren Ekrem, şiir söz konusu olduğunda birebir çeviri-

nin doğru bir yöntem olmadığını düşünmektedir. Recai-zade, herhangi bir dilde yazılmış güzel bir şiirin başka bir dile tercüme edildiği zaman güzelliğinin yarı yarıya kaybolacağından emindir. Bunun sebebi o şiire güzelliğini veren kelimelerin çevrildikleri dildeki tınlarının çoğu zaman aynı güzelliği taşıyor olmasıdır. Kelimelerin o dil içerisinde çağrıştırdıkları uzak anlamların çevrildikleri dilde karşılığının olmaması da bir şiirin tercüme edildiği zaman güzelliğini yitirmesinin sebeplerinden biridir. Recai-zade'nin bu zorluğu aşmak için bulduğu çözümse, şiirin birebir tercümesini yapmak yerine, yazıldığı dildeki ana fikri Türkçe kelimelerle ifade etmektir. Tercüme meselesine *Takdîr-i Elhân*'da da değinen Ekrem, bir kimsenin sıfırdan eser kaleme almasıyla başka birisinin yazmış olduğu bir eseri tercüme etmesi arasında büyük fark olduğuna dikkat çeker. Burada Ziya Paşa'nın *Tartîf* tercümesini eleştiren Ekrem, şiirin aslına sadık kalmayarak yapılmış bu serbest çeviriyi beğenmediğini ifade etmiştir. Ziya Paşa, Fransızca aslı kafiyeli olan bu şiiri Türkçeye çevirirken kafiye kullanmamış ve yalnızca kelimelerin Türkçedeki karşılıklarını vermekle yetinmiştir. Bunun şiirin orijinalinden büyük bir sapma olduğunu düşünen Ekrem ise bu şekilde yapılan çevirilerin tercüme değil ancak taklit olabileceğini söylemiştir. Görüldüğü üzere tercüme sırasında kelimelerin taşıdıkları anlam yükü yüzünden değiştirilebileceğini düşünen Ekrem, bunun dışındaki değişikliklere şiddetle karşı çıkmaktadır. Çeviri sırasında şiirin orijinal biçiminin olduğu gibi aktarılması gerektiğini savunan Ekrem'e göre tercüme, ciddiyetle ele alınması gereken, ayrı bir ustalık alanıdır.

Recai-zade Mahmut Ekrem'in *Pejmurde* ve *Takdîr-i Elhân*'la birlikte yeni bir edebiyat anlayışının yolunu açması, yalnızca içerdiği yenilikçi fikirler sebebiyle değildir. Ekrem'in *Takdîr-i Elhân*'da Muallim Naci'yi sertçe eleştirmesiyle birlikte başlayan eski-yeni kavgasında yeni edebiyat taraftarlarının kendi etrafında toplanması da bu sürecin hızlanmasında katalizör görevi görmüştür. Bu anlamda *Takdîr-i Elhân*'ın Servet-i Fünun edebiyatının ortaya çıkışında teoride olduğu kadar pratikte de bir katkısı olduğunu söylemek mümkündür. Muallim Naci'ye yönelik ilk göndermesini *III. Zemzeme*'nin önsözünde yapan Ekrem, *Takdîr-i Elhân*'da eleştirisinin boyutunu artırmış ve tartışmayı kişisel bir noktaya taşımıştır. Muallim Naci'nin "Gark-ı nûr" redifli gazelini önce tanzîr edip sonra *Elhân*'ına almaktan vazgeçen Mehmet Tahir'i bu kararından dolayı öven Ekrem²⁰, bu şiiri eleştirirken son derece ağır ifadeler kullanır:

20 Parlatır, *Recai-zade Mahmut Ekrem*, 274.

[Bu şiirdeki] batıl sözler, ki nerede görsem bana –(Cübbeli âstinli -kunduralı-lapçinli-müşekkel ve müheykel -mülebbes ve mükehhal- nahnaha-sâz-ı galat-perdâz)- zuhuru kavli kavuklularını ihtar eder, sizin gibi milletin şan ve mevkiine lâıyk ve münasip ve terakkiyât-ı fikriyye-i âlemlerle mütenasip surette edebiyatına hizmet etmek istidadını haiz olan gençlerimizin asarı içinde mahal bulacak şeylerden değildir. (T.E., 44)

Burada Muallim Naci'nin şiirini açıkça küçümseyen Ekrem, onun kıymete değer olmadığını ve genç şair adaylarına hiçbir şey sunamayacağını öne sürmektedir. Recaizade, başka bir vesileyle Naci'ye sevenleri tarafından verilmiş “Muallim-i şu'arâ, Şeyhü'l-üdebâ, Muhyî-yi edebiyât-ı Osmâniyye” gibi unvanlarla da dalga geçmiştir. (T.E., 28) Naci'nin önceden çıkmış kimi kitaplarıyla da alay eden Ekrem, bu eserlerin herkes tarafından unutulduğunu iddia etmiştir. Recaizade Mahmut Ekrem'in Muallim Naci'ye yönelik bu türden kişisel saldırılarıyla elbette karşılıksız kalmamıştır. Ekrem'e aynı sertlikte karşılık veren Naci işi daha da ileriye götürmüş ve saldırılarını gizleme gereği bile duymadan isim vererek, açıkça yapmıştır. Sonunda devlet eliyle sonlandırılan bu tartışmanın yeni edebiyat taraftarlarını bir araya getirme konusunda önemli rolü olmuştur. Bu yüzden *Takdîr-i Elhân*, içerdiği tüm teorik fikirlerden ayrı olarak bu kenetlenmeyi sağlayan kavga'nın ateşleyicisi olması sebebiyle de önemli bir metindir. Muallim Naci aracılığıyla geleneğin saldırısı altında olduklarını düşünen genç yazar ve şairler, edebiyat hakkındaki görüşlerinin öteden beri takipçisi oldukları ustaları Ekrem'in etrafında kenetlenmiş ve bu şekilde öncekinden farklı bir poetikanın ortaya çıkışını sağlayacak yeni bir hareketin ilk adımlarını atmıştır. Bu genç sanatçı grubunu *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmürde* gibi metinler aracılığıyla kendi etrafında kenetlenmeyi başaran Recaizade Mahmut Ekrem'inse 1890'lı yıllardaki yeni edebiyat anlayışının doğuşunda büyük rolü olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç

Tanpınar, Recaizade Mahmut Ekrem'in devrinde çok sevildiğini, çok beğenildiğini ve hatta döneminin estetik hassasiyetinin düzenleyicisi olduğunu söyledikten sonra onun ayrıca edebiyat meselelerinde bir “zevk hakemi” olarak kabul edildiğini belirtir.²¹ Gerçekten de Ekrem, yaşadığı dönemde çevresindeki herkesi bir şekilde etkilemiş ve modern Türk edebiyatının gideceği yolu neredeyse

21 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (İstanbul: Dergâh, 2016), 255.

tek başına belirlemiştir. Ekrem'in Türk edebiyatındaki bugünden bakıldığında anlaşılması zor olan etkisini daha iyi kavrayabilmek için, çevresindekilerin onu nasıl gördüklerine dikkat etmek gerekir. *Diyyorlar Ki*'de Ruşen Eşref'e Ekrem'in ufuklarını açtığını söyleyen Abdülhak Hamid ve Samipaşazade Sezai, bunu söylerken ondan öğrendikleri Batılı tenkit metotlarına atıfla konuşmuşlar ve şüphesiz haklı bir gerçeği teslim etmişlerdir. Bütün bir genç kuşağın da sanatta Ekrem'in peşinden gittikleri ve kendisine "Üstat" diye seslendikleri düşünülürse, onun Türk edebiyatında nasıl bir yer kapladığını anlamak kolaylaşacaktır. *Servet-i Fünun* topluluğunu dergi etrafında bir araya getiren ve onların edebiyat anlayışlarını her fırsatta destekleyen Ekrem'in bu etkisini büyük oranda edebî tenkit alanında kaleme aldığı eserlerine borçlu olduğunu söylemekse yanıltıcı olmayacaktır.

Ta'lîm-i Edebiyyat'la birlikte döneminin edebiyatı kavrama şeklini değiştiren Ekrem, bunun devamında gelen *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmurde*'yle etkisini perçinlemiş ve yepyeni bir sanatsal anlayışın doğmasına zemin hazırlamıştır. Düzenli bir teorik yapıya sahip olmayan bu iki kitap, biraz da dağınık tarzları sebebiyle edebiyat tarihlerinde hak ettikleri ilgiyi görmemiş ve bu metinlerin içerdiği edebiyat görüşleri okuyucuya çoğu defa geçiştirilerek verilmiştir. Oysa Ekrem'in *Takdîr-i Elhân*'da ve *Pejmurde*'de dile getirmiş olduğu bu görüşler, Tanzimat edebiyatı içerisinde yeni bir sanatsal yaklaşımın ortaya çıkışının göstergesi olduğu gibi kendisinden sonra gelen kuşağın da edebiyata olan bakışımı güçlü bir şekilde etkilemiştir. Bu iki kitapla birlikte Tanzimat edebiyatının toplumcu yönünün daha bireyci bir çizgiye yaklaşmasını sağlayan Ekrem, bununla *Servet-i Fünun* topluluğunun özerk edebiyat anlayışının yolunu açmıştır. Vezin ve kafiyeye konusunda dile getirdiği kimi radikal görüşleriyle pek çok kişinin şiir üzerine daha farklı şekilde düşünmesini mümkün kılan Ekrem, genç isimlere mensur şiir türünde denemeler yapmaları için de cesaret vermiş ve farklı edebî arayışları teşvik etmiştir. Recâzâde'nin *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmurde*'de sanatsal yeteneği ön plana çıkarmasının yanında ilhamın önemine değinerek şahsi üslubu edebiyatın merkezine yerleştirmesi, şair ve yazarların yaratıcı bir figür olarak güç kazanmalarını sağlamış ve yazmak istedikleri metinleri daha özgürce kaleme almalarına yol açmıştır. "Zerrattan şümusa kadar her güzel şey şiirdir," iddiasıyla da edebiyatın konusunda müthiş bir genişleme olmuştur. *Pejmurde*'de edebiyatın illaki yüce şeylerle ilgilenmesi gerektiğini, solgun ışıklar altında tefekküre dalmanın

da kendisince bir güzellik taşıdığını ve bunun da pekâlâ edebiyatın konusu olabileceğini dile getiren Ekrem'in Hâmid'le birlikte insanlığın hissî yönünü çok daha derin bir şekilde edebiyata dâhil ettiğini söylemek abartılı olmayacaktır. Edebiyatın diğer sanatlarla olan yakınlığına ilk defa bu kadar net bir şekilde vurgu yapan da *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmürde* ile birlikte Ekrem olmuştur. Onun edebiyat ve resim arasında kurduğu benzerlikler genç şairleri etkilemiş, Servet-i Fünun döneminde pek çok pitoresk şiirin kaleme alınmasına yol açmıştır.

Ekrem'in *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmürde*'de dile getirdiği bütün bu görüşler, onun edebiyatımızdaki varlığının her şeyden önce bir hareketin başlatıcısı olarak mühim bir yere sahip olduğunun kanıtıdır. Şüphesiz Tanzimat edebiyatının bir parçası olan ve edebiyata da bu perspektif içerisinden bakan Ekrem, büsbütün modernist ve diğer Tanzimat yazarlarından apayrı bir şahsiyet değildir. Tanzimat aydınlarının beraberlerinde taşıdıkları ikilikler ve iç çatışmalar Rezaizade Mahmut Ekrem'in hayatında da bolca mevcuttur. Bu anlamda onun yepyeni bir edebiyat anlayışı meydana getirdiğini iddia etmek abartılı bir yorum olacaktır. Bununla birlikte Ekrem, tek başına yeni bir poetika inşa etmeyi başaramamış olsa da yeni bir poetikaya doğru giden yolu hazırlamış ve onu gerçekleştirmek için gereken kadroyu tenkit sahasında verdiği eserlerle yetiştirmiştir. Ekrem'i "yeni şiirin temel taşı koyan isim" olarak değerlendiren Emine Tuğcu da benzer fikirdedir. Ekrem'in Mülkiye'de verdiği edebiyat dersleriyle ve belâgat üzerine kaleme aldığı kitaplarla Namık Kemal'in "edebiyat-ı sahiha" beklentisine cevap verdiği dikkat çeken Tuğcu, onun "sadece Tanzimat dönemi şairlerinin değil, Servet-i Fünun şairlerinin de sahiplendiği belagat sistemini kurarak, şiire dönük eleştirinin kurallarını koyduğunu" söyler.²² Tuğcu'ya göre Ekrem'in *Takdîr-i Elhân*'da kafiyeye dair dile getirdiği görüşleri "mensur şiir" in, veznin konuya göre seçilmesi gerekliliğine yönelik fikirleri de "serbest müstезat" ın sahiplenilmesine yol açmıştır. Bu şekilde Ekrem, kendisini takip eden kuşağın izleyecekleri yolu önceden hazırlamış olur.²³

22 Emine Tuğcu, *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi* (İstanbul: İletişim, 2013), 195-6.

23 Murat Belge, Emine Tuğcu'nun bu görüşüne karşı çıkar. Ona göre Ekrem'in edebî tenkit sahasında kaleme almış olduğu eserler bugünden bakıldığında "epey ilkel" kalmaktadır. Belge, ayrıca, bu eserlerin yazıldıkları zamanda da "herhangi bir 'gidişatı' değiştirecek güce sahip olmadıklarını" düşünür. Murat Belge, *Step ve Bozkır: Rusça ve Türkçe Edebiyatta Doğu-Batı Sorunu ve Kültür* (İstanbul: İletişim, 2016), 123. Belge, buradaki itirazını edebî eleştirinin Rus Edebiyatı'ndaki gelişimiyle

Edebiyatın başlı başına bir gaye olarak ele alınması da yine Ekrem'le birlikte olmuştur. Onun *Takdîr-i Elhân*'da şiirden ahlâk dersi beklenmemesi gerektiğini ortaya koymasıyla birlikte edebiyat yavaş yavaş didaktik tavrından uzaklaşmaya başlamış ve sentimental bir havaya bürünmüştür. Hâmid'e gönderdiği bir mektubunda "ben güzel bir şey yapamazsam da takdir ederim"²⁴ diye yazan Ekrem, eserlerinde ortaya koymayı başaramadığı edebî güzelliği teorik yazılarıyla gençlere göstermiş ve gerçekten de yazdığı eleştirilerle edebiyatta güzel olandan ustaca anladığını çok açık bir şekilde kanıtlamıştır. Başta Tevfik Fikret olmak üzere Ekrem'in açtığı yoldan ilerleyen yeni kuşak da onun istediği tarzda bir edebiyat inşa etmeyi başarmış ve Türk edebiyatının Recaizade'nin hayal ettiği yolda gelişmesini sağlamıştır. İsmail Parlatır da Ekrem'in etkisinin uzun süre devam ettiğini vurgulamış ve Ahmet Hâşim'den Faruk Nafiz'e kadar romantizmden gelme melankolik söyleyişin Ekrem'le başladığını ileri sürmüştür.²⁵ Yeni kuşak üzerinde böylesine güçlü bir etkisi olan Ekrem'in bu gücünü *Takdîr-i Elhân* ve *Pejmurde* gibi eserlerinde ortaya koymuş olduğu yenilikçi fikirlerden aldığı iddia etmek mümkündür. Bu iki kitapla birlikte Ekrem, yeni bir poetikanın yolunu açmış ve Türk edebiyatının gelişiminde önemli bir kırılmayı gerçekleştirmiştir.

Kaynaklar

- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1995.
- Belge, Murat. *Step ve Bozkır: Rusça ve Türkçe Edebiyatta Doğu-Batı Sorunu ve Kültür*. İstanbul: İletişim, 2016.
- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh, 2019.
- Kabaklı, Ahmet. *Türk Edebiyatı*. c. 3. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı, 2008.
- Özgül, M. Kayahan. *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi, 1997.

yaptığı karşılaştırmaya dayandırır. Böylesi bir tavrın buraya ait özgüllükleri gözden kaçırma olasılığı epey yüksektir. Osmanlı'nın son döneminde şekillenen edebî eleştirinin Rus Edebiyatı'ndaki yetkinliğe sahip olmaması, Ekrem'in ortaya koymuş olduğu yeniliklerin önemini azaltmaz.

²⁴ Recaizade Mahmut Ekrem, *Mektuplar, Arızalar, Yazılar*, haz. Hakan Sazyek ve öte. (İstanbul: Kopernik Kitap, 2021), 84.

²⁵ Parlatır, *Recaî-zade Mahmut Ekrem*, 297.

- Parlatır, İsmail. *Recaî-zade Mahmut Ekrem: Hayatı-Eserleri-Sanatı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1995.
- _____. *Tanzimat Edebiyatı*. Ankara: Akçağ, 2011.
- Recaîzade Mahmut Ekrem. *Bütün Eserleri-2: Takdîr-i Elhân, Kudemadan Birkaç Şair, Pejmürde, Takrizat*. Hazırlayanlar Hakan Sazyek, Tolga Bayındır, Esra Sazyek, Doğan Evecen. Kocaeli: Umuttepe Yayınları, 2014.
- _____, *Mektuplar, Arızalar, Yazılar*. Hazırlayanlar Hakan Sazyek, Esra Sazyek, Betül Solmaz. İstanbul: Kopernik Kitap, 2021.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh, 2016.
- _____. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh, 2013.
- Tuğcu, Emine. *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*. İstanbul: İletişim, 2013.
- Yetiş, Kâzım. *Dönemler-Problemler-Şahsiyetler Aynasında Türk Edebiyatı 1*. İstanbul: Kitabevi, 2012.
- _____. *Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1989.

Aşkın Tezahüründe Belirleyici Bir Unsur Olarak Hüsn'deki “Ân”*

The “Ân” in Beauty as a Decisive Element in the Manifestation
of Love

MUZAFFER KILIÇ

Kırklareli Üniversitesi

(mzffrkilic@gmail.com), ORCID: 0000-0002-3861-9090.

Geliş Tarihi: 18.10.2021. Kabul Tarihi: 10.04.2022.

“ ” Kılıç, Muzaffer. “Aşkın Tezahüründe Belirleyici Bir Unsur Olarak Hüsn'deki ‘Ân’.”
Zemin, s. 3 (2022): 72-93.

* Bu makale, İstanbul Bilimler Akademisi'nde “Aşkın Cevheri: Osmanlı ve Fars Şiirinde ‘Ân’ Kavramı” başlığı ile sunulmuş seminer metninin geliştirilmiş ve yeniden yorumlanmış şeklidir.

Özet: Etrafında nice klişenin teşekkül ettiği "sevgili" ve onun vasıfları, Osmanlı edebiyatında oldukça geniş bir yer tutmaktadır. Sevgiliyi tasvir etmek üzere kullanılan pek çok kelime, yüzyıllar içerisinde mazmunlaşıp bilinen anlamlarını geride bırakarak çok yönlü ve derin anlamlar kazanmıştır. Âşık-maşuk arasındaki duygusal bağ ile alakalı olan *ân* kelimesi, lügatlerin hemen hepsinde "tarifi zor, anlaşılır ancak ifade edilemez, tanımlanabilmekten çok hissedilebilen bir şey, müşahede zevkiyle malum olur, vicdani bir mana" şeklinde sevgilideki izah edilemez yönü vurgulayacak şekilde tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu tarif edilemezlik *ân* ıstılahından ziyade, âşğın sevgilide görüp hissettiği hâl ile ilgilidir ve bugün dahi "elektrik," "frekans," "enerji" gibi mecazlarla karşılanmaktadır. Aşk'ın ortaya çıkmasına sebep olan cazibenin yanı sıra insanlar arasındaki manevi bağla irtibatlı bu tasavvufi ıstılah, tespit edilebilen bütün şiirlerde müspettir. Maddi yahut manevi olabileceği gibi şehvî yahut menfi de olabilen cazibedeki müspetlik vurgusu, *ân*'ın tarifindeki "cazibe" manasının yönünü tespit etmede belirleyici ve gereklidir. Derin mana ve boyutlara sahip olan *ân*'ın anlaşılması şiirler kadar güzelliğin cazibe boyutunun anlamlandırılmasında önem arz etmektedir. Fars ve Osmanlı şairlerinin hangi anlam ilgisiyle kullandıklarına değinerek anlam boyutları üzerinde durulan bu yazıda; önce kelimenin lügatlerdeki karşılıklarına, sonra da mazmun olarak kullanım serüvenine yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Aşkın cevheri, *ân*, aşk, âşık, maşuk, sevgili, Osmanlı edebiyatı.

Abstract: The "beloved," around which many clichés were formed, and her/his qualifications occupy a very important place in Ottoman literature. Many words used to describe the beloved have gained versatile and deep meanings over the centuries, surpassing their known counterparts. The word "ân," which is related to the emotional bond between the lover and the beloved, in almost all dictionaries, emphasizes the inexplicable aspect of the beloved as "something that is difficult to describe, understandable but inexpressible, something that can be felt rather than defined, known with the pleasure of observing, a conscientious meaning." This state, which is difficult to express even today, is met with abstract words such as "charm," "vibe," and "energy." This word, which is related to the spiritual bond between people as well as the attraction that causes the emergence of love, is positive in almost all the poems that could be identified, since attraction can be corporeal or spiritual, as well as sensual or negative. For this reason, the emphasis on positivity is important and is decisive in determining the direction of the meaning of "attraction." Understanding the "charm/ân," which has deep meanings and dimensions, is important in making sense of "beauty" as well as poems. This article focuses on the dimensions of meaning by referring to which meanings are used by Persian and Ottoman poets, first by looking at the equivalents of the word in the dictionaries, and then by examining the adventure of attaining meanings.

Keywords: The gem of love, an/charm, love, lover, beloved, darling, Ottoman literature.

Türkçe, Arapça ve Farsçanın mana inceliklerinden istifadeyle zenginleşen Osmanlı Türkçesinde, kimi ıstılahların çerçevesi tam anlamıyla çizilememiştir. Buna bol çağrışımlı kelimelerle hüner gösterme çabasındaki şairlerin hayalleri de eklenince, anlamlandırmada sözlükler tabii olarak işlevsiz kalmaktadır. Arapça ve Farsçada farklı anlamları haiz eşsesli (homonym) bir ıstılah olan *ân*, sözlüklerle anlamlandıramadığımız kelimelerden biridir. Türkçe metinlerde genellikle bir zaman dilimini tanımlayan Arapçası kullanılırken, Farsçadaki manaları nispeten daha az kullanılmıştır. Sevgilinin tarif edilemez cazibesini ifade eden zengin çağrışımlı bu Farsça ıstılah, şiirlerde tevriyeli kullanımlarla karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı şiirinde sıkça ‘hüsn ü ân’ şeklinde vâv-ı atfi ile kullanımı, bu ıstılahın sevgili ve onun güzelliği ile ilintili bir kavram olduğunu göstermektedir. Bu yaklaşım doğru olmakla beraber, kelimenin tecrübe ile anlamlandırılabilir bir hâli karşılamaından dolayı, izahı belirgin bir şekilde yapılamamıştır. Hüsn ile birlikte kullanımı zamanla ‘güzellik, cazibe, alım’ gibi kelimelerle karşılanarak anlam daralmasına sebep olmuştur. Güzellik bahsi, estetik algı ile ilgili düşünülse de estetik, güzel ve güzelin neliği ile ilgilenir. Ancak örnekler ân’ın güzelliği tamamlayıcı bir unsur olduğunu öne çıkarsa da büsbütün plastik güzellikle ilgili olmadığını açıkça göstermektedir.

Aşka dair hemen her izahta, ‘aşk’ın gayriihtiyarî olarak birdenbire tezahür ettiği vurgulanır. Bu ise ân’da olduğu gibi aşk’ın zaman ile ilgisini öne çıkarır. Özneler arası olan aşk, bu bakımdan ‘ân’ın anlamlandırılmasında belirleyicidir. İstidat gerektirdiğine inanılan aşk, fitrî bir temayül olmanın yanı sıra hemen her fert için aynı zamanda bir idealdir. Böyle bir zeminde aranan “âşıkların aşkına sebep neydi ve aşkın tezahürüne esas kıvılcım ne olabilir?” gibi âşık-maşuk ilişkisini keşfe yönelik soruların cevabı, ân mazmununun anlam derinliklerinde gizli olduğunu düşündürmektedir.

Bu yazıda ân’ı muayyen bir tarif içine sıkıştırmak yerine, aşkın tezahüründeki rolü üzerinde durularak anlam çerçevesinin tarihî seyri ele alınacaktır. İstılahın tarihî seyrini takip amacıyla metinler incelendiğinde en eski kullanımının 11-12. asırlarda olduğu görülmektedir. Fakat bu örnekler ıstılahın en geniş anlamda kullanıldığını göstermekte ve kelimenin kullanım sürecinin çok daha eskiye dayandığını düşündürmektedir. Eldeki örnekler ıstılahın menşee ve anlam ilgilerine dair kesin hüküm vermek için yeterli olmasa da kelimenin tasavvufî zeminde şekillenerek şiir diline geçtiği tahmin edilmektedir.¹

1 Furûzanfer’den nakleden: Bahâü’d-din Hurremşâhî, *Hâfız-nâme* (Tahran: Şirket-i İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî, 1380 [2001]), 510.

Hüsn ve ân literatürde tek bir şeyi karşılıyor gibi yorumlansa da esasında can ve ten gibi ikiliğin taraflarıdır. Nitekim hüsn-ân bahsinin kavramsal izahına herhangi bir katkı sağlayacak formda olmasa da *Hüsn ü Dil* mesnevisinde farklı kahramanlar olarak karşımıza çıkan 'Hüsn' ve 'Ân'², kelimenin *hüsn*den büsbütün ayrı değerlendirildiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Bu yazıda sırasıyla ân ıstılahının tarihsel geçmişi ve menşei, lügavî anlamları üzerinde durularak poetik bir ıstılah olarak Fars ve Osmanlı edebiyatındaki kullanımlarına değinilecektir. Ardından tasavvufî ve edebî kullanımlarından hareketle aşkın tezahüründeki belirleyici rolü üzerinde durulacaktır.

“Ân” İstılahının Menşei

Hâfız-ı Şîrâzî (ö. 792/1390?) *Dîvân*'ının şerhlerinden *Şerh-i Şevk*'te kelimenin tarihine dair şöyle bir değerlendirme bulunur:

Onuncu (h.ş. 4.) asır kaynak ve metinlerinde kelimenin bu manasına (aşkı meydana getiren şey) rastlanmaz. 'Ân'ın kullanımı [*Lugat-nâme-i Dehoda*] ve diğer Farsça sözlüklerin örneklerinden de (görüleceği üzere) on birinci (h.ş. 5.) asrın ikinci yarısından daha öteye gitmez.³

Bu asırlar (h. 5-6 / m. 11-12.), bazı ıstılahların klasik dönemde olduğu gibi kesin hatlarla tarif edilemediği bir dönemdir. Bunun sebebi ise –Nasrullah Pürcevâdî'nin vurguladığı gibi– âşıkâne ve sûfiyâne şiirlerdeki ıstılahların akışkanlığı ile lafızların tanımlanamazlığı mevzuudur. “İstiârî (sembolik) kelimelerin özsel ve mutlak akışkanlığı ile bunların tanımlanamazlığı” konusu bu dönemdeki Farsça şiirlerin esas meselelerinden biridir.⁴

Hüsn ve ân'ın muhataptaki yankısı belki insan sayısı kadar muhtelifdir. Ancak tasavvufî literatürde *mecmû'-ı esmâ, sıfattan hâsıl olan külliyyet ve bizzat Resûlullâh (s.a.v) ve bi't-tab' veresinin sıfatı* olduğu söylenerek merkeze “ân-ı bâtinî” yerleştirilir. *İstılahât-ı İnsân Kâmil*'de 'hüsn ü ân', İsmail Hakkı Bursevî'nin *Nazmü's-Sülûk*'undan naklen şöyle ifade edilmektedir:

2 M. Fatih Köksal, *Yenipazarlı Vâli: İnceleme-Tenkitli Metin* (İstanbul: Kitabevi, 2003), 79, 85, 398-402; Oğuzhan Uzun, “Benli Hasan Çelebi (Âhî)-Hüsn ü Dil (İnceleme-Karşılaştırmalı Metin-Sözlük-Dizin)” (Doktora Tezi, Ardahan Üniversitesi, 2018), 540-543.

3 Saîd Hamîdiyân, *Şerh-i Şevk* (Tahran: İntişârât-ı Katre, 1395 [2016]), 1883.

4 Nasrullah Pürcevâdî, *Can Esintisi: Klasik İran Şiirinin Metafizik Boyutları*, çev. Hicabi Kırılancık (İstanbul: İnsan Yayınları, 2020), 483-490.

Hüsn, tenâsüb-i a'zâdan hâsıl olan ma'nâ-yı rûhânîdir ki kulûb ona bi'z-zât müncezeb olur ve bu tenâsübde ân dedikleri dahi dâhildir. Zîrâ ân olmadıkça tenâsüb-i a'zâ incizâbda kifâyet etmez ve ân-ı zâhirî, mecmû'-i esbâb-ı hüsnenden hâsıl olan ma'nâdır.⁵

Detay barındırmamakla birlikte ân'ın tasavvuf menşe'li bir ıstılah olduğunu ifade eden Furûzanfer, onu şöyle dile getirir: “İfade edilemez ancak kavranabilir bir hâl ve lezzettir. Güzelliğin tavsif edilemeyip zevkle elde edilen yönüdür. Bu aslında sûfilerin ıstılahı iken sonradan halk arasında yaygınlaşmıştır.”⁶

“Kenz-i mahfi”⁷ hadisine telmihle aşka dair yorumlar geliştiren sûfiler, Allah'ın bilinme isteğini aşk olarak yorumlanmış ve aşk'ın özünün bu olduğunu ifade etmişlerdir. Allah, yokluk aynasında tecelli ederek varlık âlemini vücuda getirmiş ve böylece kendisinin tanınıp sevilmesinin zemini olan kâinatı yaratmıştır. Bu ilk kıvılcım tıpkı sevgilide tezahür eden hâl, cazibe yahut bilinme isteği gibi aşk ve aşkın tecelli ettiği âşğın/kulların var olmasını sağlamaktadır. *Vahdet-i vücûd*'a inanıp âlemi, İlahî güzelliğin tecellisi olarak gören sûfilerin, objektif bir güzellik ve çirkinlikten bahsetmedikleri, ancak çirkinliği itibarî, güzelliği ise mutlak olarak kabul ettikleri görülmektedir. Dolayısıyla birinin çirkin dediğine bir diğeri güzel deme sebebi irdelendiğinde güzel kabul ve algısının altında aynı zamanda sevginin belirleyiciliği yatmaktadır.⁸

Aşk'ın cevheri olarak değerlendirmeye sebep olacak erken dönem örneklerinde, bahsedilen lafzî ve mecazî anlamların yanı sıra tasavvufi çağrışımlar dikkat çekmektedir. Şiir dilinin çağrışımlarıyla zenginleştirdiği bu kelime; zamanla manevi tecrübeyi ve zamanın en kısa bir diliminde, yani anda, gerçekleşen manevi hâli ifade edecek şekilde ele alınmıştır. Diğer yandan lirizmin yoğun olduğu manzumelerde, klasik şiirin hâkim estetik anlayışının temel unsurlarından biri olan âşık-maşuk bağlamında “sevgilide zuhur edip âşık tarafından hissedilen cazibe”yi kastedecek şekilde kullanılmıştır.

5 Seyyid Mustafa Râsim Efendi, *Tasavvuf Sözlüğü (İstulâhât-ı İnsân-ı Kâmil)*, haz. İhsan Kara (İstanbul: İnsan Yayınları, 2008), 403.

6 Nakleden: Hurremşâhî, *Hâfız-nâme*, 510.

7 “Bilinmeyen gizli bir hazine idim, bilinmek istedim, bilineyim diye halkı (kâinat) yarattım.” Aclûnî, *Keşfu'l-Hafa ve Muzîlu'l-İlbâs: Amma İstehera mine'l-Ahâdîs alâ Elsineti'n-nâs*, thk. Ahmed Kalâş (Haleb: Mektebetu't-Turasi'l-İslamî), 2:132.

8 Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği* (Ankara: Birlik Yayınları, 1982), 58-59.

Bu ıstılahın hâlen *huzur veren manevî cazibe* şeklinde kullanıldığı görülmektedir. Çok yaygın olmasa da bugünün İran'ında özellikle önde gelen üstat veya bilginler için kullanılan "ân dâred" (ân sahibi) ibaresinde bu mana varlığını sürdürmektedir. Bir mülakat esnasında Muhammed Rızâ Şefî'î Kedkenî'nin talebelerinden İrec Şehbâzî, "Ne zaman yanında olsak içimizin huzurla dolduğunu hissedimiz. Onun olduğu her ortam, bir huzur iklimidir. Konuşması değil belki susması dahi bizi mutlu eder" şeklinde bahsettiği Kedkenî'yi şöyle tarif ediyordu: "Aslına bakarsak görünüşte çok güzel biri olduğu söylenemez. Boyu kısa, saçları dağınık, sesi kısık, bir gözü büyük birisi küçük... Ama onda ân var (ân dâred) ve tam bir ehl-i safâdır (gönlünü günah ve masivâdan arındırmış, çevresine huzur ve keyif veren kimse)."⁹ Bu kullanım, kelimenin tasavvufi boyutunun hâlen kullanıldığına dair güçlü bir işaretidir. Ayrıca buradaki safâ tâbiri ıstılahın müspet pek çok boyutundan sadece birini açıklayıcı bir mahiyettir.¹⁰ Yani 'mâsivâdan el yumuş, manevî olgunluğa erişmiş, garazsız kimselerin huzur verici cazibesi' anlamında tasavvufi yorumuna münasip bir kullanımdır. Özellikle belirtmek gerekir ki bu tabir, bir mürşit yahut din ulusundan ziyade mesleki ve insani olarak olgunluğa erişmiş kişiler için de kullanılmaktadır.

"Ân" İstılahının Lugavî Anlamları ve İstılah Boyutu

Sözlüklere bakıldığında, sevgilide tecelli eden ve tecrübeyle idrak edilebilen cezbedici hâl ve lezzeti ifade amacıyla kullanılan *ân*'ın tam anlamıyla tanımlanamadığı görülmektedir. Sadece yaşayarak anlamlandırılabilen bu tarifsiz hâl ve lezzet, nasıl mutasavvıf ve şairlerin dilinde *ân* gibi soyut ve çok yönlü bir ıstılahla karşılanıyorsa bugün de benzer tarzda mecaz ve teşbihlerle işaret edilmeye çalışılmaktadır: tıpkı 'elektrik', 'enerji', 'aura' vb. gibi.

Sevgilideki durumunu ifade eden bu Farsça kelime için lügatlere müracaat edildiğinde, birbirine yakın izahlarla birlikte pek çok farklı mana karşımıza çıkmaktadır. Birçok anlamı olan *ân*'ın ıstılah anlamı, sözlüklerin hemen hepsinde benzer tarzda ifade edilmiştir.¹¹ Bunlardan Ali Ekber Dehhoda'nın *Lügat-nâme-i*

9 Tahran Üniversitesi Lügatname-i Dehhoda Enstitüsü Fars Dili ve Edebiyatı hocalarından Dr. İrec Şehbâzî, Muhammed Rızâ Şefî'î Kedkenî'yi bu şekilde tarif etmiştir (Şahsi mülakat: 22.10.2017).

10 'Safâ' (Ar. صفاء), "arı, temiz olmak, sâfi olmak, saf, net, duru, berrak olmak" anlamlarına gelir. Arif Etik, *Farsça Türkçe Lügat* (İstanbul: Salah Bilgi Kitabevi, 1968), 19.

11 Ân: *Tibyân-ı Nâfi' der Terceme-i Burhân-ı Kâtı* 'da: "Cân vezninde. Beş manası var: 1. Vakit ve zaman manasındadır ki çağ tabir olunur. 2. Cemâdattan müşârün ileyh-i ba'îd için mevzu ism-i işârettir, Arabîde zâlik 'ذالك' mevkiindedir. Nitekim "în" kelimesi karip içindir. Arabîde hâzâ 'هنا' makamındadır.

Dehhoda'sı, tekrara düşse de nüanslara yer vermesinin yanı sıra birçoğunda bulunmayan ayrıntıları içermesi bakımından daha kapsamlıdır.¹²

Türki'de 'ân' o ile, 'în' bu ile mu'abberdir. 3. Nakd-i hüsn ki cazibe ve melâhattır, gül-çehre mahbupların cemallerinde bir hâlet-i ruhânîye ve bir keyfiyet-i maneviyedir ki ne lisânla tabir ne kalemlle tahrir ve takrir olunur. Ancak müşâhede-i zevk-i selîm ve mükâşefe-i tab'-ı müstakimle malum olur. Elhasıl vicdanî bir manadır. 4 Akıl manasınadır. 5. Şarap manasınadır." Mütercim Âsım Efendi, *Burhân-ı Katı*, haz. Mürsel Öztürk ve Derya Örs (Ankara: TDK, 2009), 20; *Ferheng-i Şu'ûrî* de: "Beş ma'naya gelir. Evvel: işâret-i ba'îd için ismdür 'Arabîde zâlik (الذالك) ma'nâsına. Sâni: Muhammed Hindûşah nakd-i hüsn ile ta'bîr eylemiş 'Arabîde câzibe didükleridir mahbûblarda bir hâletdür ki lisân ile ta'bîr olunmaz ve 'ibârete gelmez ancak müşâhede zevkiyle ma'lûm olur. Sâlis: âdât-ı cem'dür ki ism âhîrine lâhik olursa ma'nâ-yı cem'iyet ifade ider âdemiyân ve merdân ve zenân gibi. Râbi: âdât-ı tavsîfdür bunda dahî kelime âhîrine lâhik olur oftân ve hîzân gibi. Hâmis: ba'zı terâkibe vasfiyet için mezc iderler ân-çenân gibi." Şu'ûrî, Hasan Efendi, *Lisânü'l-Acem: Ferheng-i Şu'ûrî*, haz. Ozan Yılmaz (İstanbul: YEK, 2019), 1: 448-449; *Kâmûs-ı Türki* de: "1. (Zamir) O; 2. (Ar. İsm) Cüz'î bir zamân, lahza, dem; 3. (Far. İsm.) Güzellik, câzibe, sabâhet, melâhat: hüsn ü ân (kinaye).; 4. Uzak için ism-i işâret olup 'şu bu' yerine nâdiren 'ân u 'în' veya 'în u ân' kullanılmıştır." Şemseddin Sâmî, *Kâmûs-ı Türki* (İstanbul: İkdâm Matbaası, 1317 [1899]), 55; *Balaybelen* de: "1. Zât-ı mukaddes, Tanrı ta'âlâ, ism-i zât-ı müstecmi'-i cemî'-i sıfat: ELHÂ, HEV. 2. Nûr, rûşenî 3. Her şey'ün özi: VENE" anlamları vardır. Muhyî-i Gülşenî, *Balaybelen: İlk Yapma Dil Muhyî-i Gülşenî*, haz. Mustafa Koç (İstanbul: Klasik Yayınları, 2011), 610; *Ötüken Türkçe Sözlük*'te: [Far. Ân ʾ] (OsT) Güzelliğe karşı duyulan ilgi güzelliğin çekiciliği; câzibe; alım. Yaşar Çağbayır, *Ötüken Türkçe Sözlük* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2007), 239; *Lügat-i Ebuzziyâ* da: Nakd-i hüsn ki câzibe ve melâhattür. 'Atf-ı tefsîrî olarak hüsn ü ân ta'bîri ma'rûfdur. Ebuzziyâ Tefvîk, *Lügat-i Ebuzziyâ* (Kostantiniyye: Matbaa-i Ebuzziyâ, 1306 [1888]), 55; Arif Etik'in *Farsça Türkçe Lügat* inde: "(İsm) Ruh ve manâ güzelliği, cazibe." Arif Etik, *Farsça Türkçe Lügat*, 19; *Steingass*'ın Farsça-İngilizce lügatinde: "Tanımlanabilmekten çok, hissedilebilen bir şey, İtalyanca 'tarifi zor şey' gibi, zarafet ve şıklık." Francis Joseph Steingass. *A Comprehensive Persian-English Dictionary* (Beirut: Librairie du Liban, 1975) 102; *Kâmûs-ı Osmânî* de: "(< F.) "1. Alım, güzellerin câzibesi, sabâhati. Ekseriyâ hüsn ü ân diye kullanılır. Ba'îd için ism-i işâret olarak kullanılır. 2. (< Ar.) İnkisâmı mümkün olmayan vakit, dem, lahza. Lisânımızda ekseriyâ te'kidî takyîd ile kullanılır: ân-ı vâhidde..." Mehmed Salâhî, *Kâmûs-ı Osmânî*: Ayşe Yılmaz, "Mehmed Salâhî'nin Kâmûs-ı Osmânî'si ve Eserdeki Divan Şiiri Unsurları" Dr. Tezi, Marmara Üniversitesi, 2018, 153-154; *Lügat-i Remzî* de: "1. Bu degül öbürü manasına zamîr-i gâ'ibdür ve mahbûb ve mahbûbelerde olan nakd-i hüsn ü letâfet ve câzibe. 2. Vakt ü zamân ve zamânın cüzv-i lâyetecezzâsı." Hüseyin Remzî, *Lügat-i Remzî*, (İstanbul: Matbaa-i Hüseyin Remzî, 1305 [1887]) 1: 121; *Lügat-i Nacî* de: "1. Güzellik cazibesi, ânli güzel. Ta'rîfînde bazı 'urefâ 'bunun keyfiyeti ta'bîr olunmaz zevke da'irdir' demişler. Ekseriyyen hüsn ile birlikte îrâd olunur: hüsn ü ân kût-ı cân-ı âşikândir. 2. Lahza, dem: her an ân kâbil-i inkisâm olunmayan zamân demek ise de şive-i lisân iktizâsınca te'kidî takyîd ile dahi kullanılır: ân-ı vâhidde..." Muallim Nâcî, *Lügat-i Nacî* (İstanbul: Asır Matbaası, 1322 [1904]), 14.

¹² *Lügat-nâme-i Dehhoda* da Ân: 1. a. (İşâret zamiri/sıfatı) Uzağı işâret ismidir. İn, ise yakını işâret ismidir. Çoğulu "ânân, ânhâ". Ânân, özellikle canlılar için, ânhâ ise hem canlı hem de cansız var-

Ân'ın ıstılahî anlamlarını bir arada görmek amacıyla sözlüklerdeki karşılıkları şu şekilde listeleyebiliriz:

Nakd-i hüsn ki cazibe ve melâhattır, gül-çehre mahbupların cemallerinde bir hâlet-i ruhâniye ve bir keyfiyet-i maneviyedir ki ne lisânla tabir ne kalemlle tahrir ve takrir olunur. Ancak müşâhede-i zevk-i selîm ve mükâşefe-i tab'-ı müstakimle malum olur. Elhasıl vicdanî bir manadır" [*Tibyân-ı Nâfi' der Terceme-i Burhân-ı Kâtı'*]. "Muhammed Hindûşah nakd-i hüsn ile ta'bîr eylemiş 'Arabîde câzibe didükleridür mahbûblarda bir hâletdür ki lisân ile ta'bîr olunmaz ve 'ibârete gelmez ancak müşâhede zevkiyle ma'lûm olur" [*Ferheng-i Şu'ûrî*]. "Nûr, rûşenî; Her şey'ün özi: VENE" anlamları vardır" [*Balaybelen*]. "Güzellik, câzibe, sabâhet, melâhat: hüsn ü ân (kinâye)" [*Kâmûs-ı Türki*]. "Alım, güzellerin câzibesi, sabâhati. Ekseriyâ hüsn ü ân diye kullanılır [*Kâmûs-ı Os-mânî*]." "Tanımlanabilmekten çok, hissedilebilen bir şey, İtalyanca 'tarifi zor şey' gibi,

lıklar için kullanılır. b. Sebeb, cihet, illet vb. manalara gelir. c. Amel, kâr vb. d. Akîde, rây (fikir), azm, kasd. e. O şey, o emr ve o kâr yerine kullanılır. f. O zamanın muhaffesi. g. (Kendinden önce kullanılan cümlelerdeki) canlı veya cansız varlıklara atıf yapan zamir. h. Bazen Farsça "yâ-yı nekre" ve Arapça "tenvîn-i nekre" manasını verir. 1. Şenîdî, şenîdestî, şenîdestem vb. fiillerden önce zâid olarak kullanılır. Fakat bazen vezni muhafaza yahut "çenîn" ve "çenân" manasını verecek şekilde kullanılabilir. i. İşan ve ânân (Onlar). j. Bazen söyleyiş tarzıyla tefhîm ve tazîm manası fehm edilir. k. (Son ek) Kelime sonunda yâ-yı masdarî fonksiyonu icra eder. l. Bazen de kesret ve istimrârî ifade eder. m. Bazen şuurlu varlıklar vb. için çoğul eki mantığıyla kullanılır. n. Bazen te'kid için yahut zâit olarak kullanılır. o. Kimine göre canlı, bitki ve hayvan çiftleri için çoğul eki ö. Süs amacıyla kullanılır. p. Bazen tekil kelimelerin sonunda emir manası verir ve bir fâilin vasıf yahut hâline delâlet eder. r. Bazen oğulluk nispet alametidir. Tıpkı Farsçadaki kesre Arapçadaki ibn ve bint gibi: Hosrev-i Kobâdân. s. Vakit ve zaman bildiren kelimelerin sonunda harf-i tahsistir: Şebgahan gibi. ş. Gâh-ı, hengâm-ı, vakt-i, zamân-ı, mevsim-i: bamdâdân (sabah vakti), bahârân (bahar mevsimi). t. Ayin, kutlama yahut eğlence için yapılan toplantı yahut merasim alameti: Âştî-konân: (barışma merasimi), hınnâ-bendân: (kına gecesi). u. Eskiden şâd, nâgâh, âbâd, câvid gibi bazı sıfatların sonrasında ifadeyi ziyadeleştiren (bir ek olarak) anlaşılrsa da şu anda zait yahut zinet vermek amacıyla kullanılan bir ek olarak anlaşılır. ü. Yer, memleket, ülke: Tûrân (Tûr'ların ülkesi). v. Zamân, fasl, mevsim. y. Bazen geçişsiz fiili geçişli yapmak ve geçişliyi tekrarlamak için kullanılır: handîden (handâniden). z. (İsm) Güzel ve güzelliğe has ifade edilemeyip sadece keyif alınabilecek durum ve lezzet. 2. (Harf-i İzafe) Eskiden -den, -dan (ez) manasını vermektedir. 3. Ân-ı (Zamîr-i Mülkî) '-in malî', '-e ait' ve '-in mülkünden' manasını vermektedir. 4. (Ar. İsm) Vakit; hengâm, bin anlık süre. Dem, vakit, hâzır, mâzi ve müstakbel arası, kısa bir süre (çoğulu: Ânât.). 5. (Ar. Son ek) Bir şeyi iki şeye delalet ettirme alameti. 6. (Ar. Son ek) Arapçada yâ-yı nisbet öncesinde gelip bağlılığın şiddet ve mübalağası olup tazim ve vurgu içindir. Ruhî; Rûhânî. Ali Ekber Dehhoda, *Lügat-nâme-i Dehhoda* (Tahran: Müessesesi-i Lügat-nâme-i Dehhoda, 1377 [1998]), 1:218-223.

zarafet ve şıklık” [F. J. Steingass, *Persian-English Dictionary*]. “Güzel ve güzelliğe has ifade edilemeyip sadece keyif alınabilecek durum ve lezzet” [*Lügat-nâme-i Dehhoda*]. “Nakd-i hüsn ki câzibe ve melâhatdür” [*Lügat-i Ebuzziyâ*], “Ruh ve manâ güzelliği, cazibe” [Arif Etik: *Farsça Türkçe Lügat*]. “Güzelliğe karşı duyulan ilgi güzelliğin çekiciliği; câzibe, alım [*Ötüken Türkçe Sözlük*].

Kelimenin sevgili ve güzelliğe taalluk eden yönü bazı sözlüklerde *müşahade ile keşfedilen, âşığın sevgilide gördüğü nur, ruh ve mana güzelliği, güzellik sermayesi* şeklinde tarif edilmektedir. Diğer bir boyut ise sevgilide âşığı cezbeden izah edilemez hâlin hem ‘ân/o’ (Far.) işaret zamiri hem de zamanın en kısa dilimi olan ‘ân’ (Ar.) ile kurduğu irtibattır. “Poetik İstilah Olarak Şiirlerde Ân” başlığı altında değerlendirilen beyitlerde görüleceği üzere bu ıstilah; sevgilinin müşahade ile keşfedilen cazibedar yönünü ifade ederken hem ân/o (Far.) işaret zamiri manasını hem de en kısa zaman diliminin adı olan ân’ı (Ar.) çağrıştıracak şekilde kullanılmaktadır.

Ân, eşseslilikten kaynaklı birden fazla manayı içerse de yaygın olarak *lahza* ve ‘o’ işaret zamiri olarak bilinmektedir. Kapsayıcı bir karşılık bulunamayan ıstilah anlamı ise güzelliğe içkin bir şekilde var olduğundan üzerinde yeterince durulmamıştır. Nadir bir örnek olarak Hamidiyân *Şerh-i Şevk*’te güzellik-lahza ilişkisini şöyle yorumlamaktadır:

Ân: Farsçada güzel yüzlülerdeki izah edilemez keyfiyeti göstermek için kullanılan işaret zamiridir. Öyle bir şey ki (ancak) güzelliğin zevk, şuur ve sezgisine vararak bakan kişi onu hissedebilir. Ancak onun vasıflarını düz bir mantıkla izah mümkün değildir. Hüsn ve cemel ile ilgili bu yapı sûfiye tarafından ortaya atılan ve onlara özgü nazarla eklenen bir şeydir. Onun ilk numunelerine bakıldığında sûfiye nazariyesinde yer almaktadır. Bu estetik anlayışa sahip olan kişiler, Allah’a tapınmakta, her şeyden önce onun cemel ve güzelliğini izlemekten hâsıl olan aşkı vurgularlar. Ona, estetik anlayışta daha önce görülmemiş bir derinlik ve genişlik kazandırıp güzellik ve maneviyat terkibine yeni bir bakış kazandırdılar. Aynı şekilde insana ait güzellik anlayışına daha öncesinde bilinmeyen ve keşfedilmeyen ufuklar açtılar. Onlar cemâli izlemekten gelen keyfi ve bunun esasını hüsn ve melahat boyutunda sınıflandırarak şu neticeye varılar: Belki güzel bir çehre, güzelliğe has tecellilerin en üstün ayrıntılarına, hatta en ideal terkibine sahip olabilir, fakat müşahade anında sevinç ve coşkuya sebep olmaz. Bununla beraber bir yüz/çehre hayâlî ölçülere sahip olmasa da bütünüyle izleyende coşkuya sebep olup onu kendine çeker ve ifade edilemeyen bir şekilde büyüleyebilir. Ve ân’ı, güzel/zibâ kabul ederler ve “in”i melîh (Türkçe tatlılık). Ancak melahat, nemek yahut nemekîn’i kastedilen lezzeti ifade için yeterli görmeyerek ân (o) zamirini böyle bir bakış ve sezişi işaret etmek için seçerler. Öyle görünüyor

ki kendisindeki kapalılıkla birlikte tekellüfsüz ve faydalı bu tek heceli lafız, dile gelmeyen lezzete delaletle onları böylece beyan sıkıntısından kurtararak güzelliği izlemekten hâsıl olan duygu ve hislerin remzi olur, yani bir işaret dili. Ama ân asrımızdaki en önde gelen Farsça sözlükçülerinin (Ali Ekber Dehhoda ve Muhammed Mu'ın) vurgusuna göre Farsça işaret zamiridir. Bu kelimenin (tasavvufi nazariyedeki kullanımında) Arapça lahza ve hâl anlamındaki ân kelimesinden faydalanılmıştır. Öyle ki ân'da bulunan albeni ve büyüünün ansızın oluşundan istifade ile ebediliği vurgulanabilir. Sûfiyyenin kendisi de ân'ı hâl ve hâlet olarak kabul ederler. Yani bir lahzalık güzelliğin seyri...¹³

Metinlerde lahza (Ar.) ve üçüncü tekil şahıs zamiri (Far.) karşılıkları daima kendini hissettirmiştir. Sevgilideki cazibe ve onu temaşadan hasıl olan lezzet ile güzellik ve güzelliğin seyrinden hâsıl olan duygu ve hislerin remzi olan ân hem kişiyi bu ifade edilemezliği beyan sıkıntısından kurtarmış hem de zengin bir çağrışımla kullanılmıştır.

Poetik İstilah Olarak Şiirlerde "Ân"

Söz konusu istilahın en kısa zaman dilimi olan ân (Ar.) kelimesini ya da bir işaret zamiri ân'ı (o) (Far.) hatırlatması –hatta bu anlamları da haiz olması– ancak şiirde görülebilecek tesadüflerdendir. Aşk vücuda getiren kıvılcım, bugün dahi ifade edilememiştir. Bu nedenle kimi zaman "o'nun gibi bir şey" yahut "o işte" şeklinde 'o' işaret zamiri veya teşbihlerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Nitekim ân'ın anlam boyutlarını görmek amacıyla Fars ve Türk edebiyatındaki kullanımlarına bakıldığında bu daha net anlaşılacaktır:

Fars Edebiyatında Ân

Ân'ın sevgilinin hoş giden sempatik (Fr. sympathique) ve cazibedar yönünü karşılayacak tarzda kullanımı Farsçada bulunmaktadır. Bilinen en eski kullanımı on ikinci asır şairlerinden Hâkânî-i Şîrvânî'ye (ö. 595/1199) aittir. Hâkânî'nin beytinde, kelimenin işlenmiş ve derinlik kazanmış bir formda, *sevimsizlikle güzelliğin imtizacı* manasını verecek şekilde kullanıldığı görülmektedir:

تا ملاحظت را به حسن آمیخته است
هر که این می بیند «آن» می خواندش

"Öyle ki melahat/sevimsizlikle güzelliğin imtizacı ettiğini gören herkes bu gördüğü şeye ân der." [Hâkânî: *Dîvân*, G., s. 796]

13 Saîd Hamîdiyân, *Şerh-i Şevk*, 1882-83.

Mevlânâ (ö. 672/1273), *Mesnevî-i Ma'nevî*'nin 4. cildinde ân'dan şöyle bahseder:

مردہ گردد شخص کاو بی جان شود
خر شود چون جان او بی آن شود

“Canımı kaybeden kişi ölmüş olur. O kişinin canı ân'sız olunca da (o) eşek olur.”

زانکہ جانی کآن ندارد هست پست
این سخن حق است و صوفی گفته است

“Çünkü ân'ı olmayan bir cân bayağıdır. Sûfi'nin söylediği bu söz (çok) doğrudur!”¹⁴

Oldukça basit bir hakikatin ifadesi olan “cansız kişi ölüdür” yahut “cânı olmayan ölmüştür” sözündeki cân'ın “akıl, ruh, nefis, canlılık, neşe yahut yaşam enerjisi” gibi manaları düşünüldüğünde daha şairane bir anlam ortaya çıkar. Bedene hayat veren ve onu bir kalıp/ceset olmaktan çıkaran cân, yani ruhtur. Kişiyi kalıp olmaktan kurtaran cân olduğu gibi, cân sahibini eşek¹⁵ yahut hayvandan ayıran da ân'dır, yani ruh, öz, cevher yahut akıldır. Kişi akılla nefse galip gelirse sûreten insan görünür, ancak hakikatte meleklik makamına yükselir. Aksine insan kendini bu kötü hasletlerden arındırmayıp hışım ve şehvete kapılırsa insan kalamadığı gibi, Mevlânâ'ya göre, eşekler zümresine katılacaktır. Öyle ki aklın gitmesiyle insan; sadece zillete değil, belki hayvandan da aşağı bir mertebeye düşer. Burada ân, aynı zamanda ahlaki sorumluluklarıyla ‘insanlık’ kavramının altını dolduran pek çok hususu içerecek tarzda kullanılmıştır. Kelimenin şehvetle oluşturduğu tezat ve insandaki meleklik sıfatı olarak düşünülmesi ise onun olumlu bir başka yönüne işaretler.

On dördüncü asır şairlerinden Hâfız-ı Şîrâzî'nin (ö. 792/1390?) *Dîvân*'ında ân'ın mahiyetini bütünüyle izah edebilecek tarzda tanımlayıcı bir beyit bulunmaktadır. Ona göre aşk, gizli ve garip bir hâldir. Âşığın gönlünü cezbeden sevgilideki maddi güzellik unsurları (dudak, ayva tüyü vb.) değil, ân denilen şeydir. Burada ân'm; *aşkın özü ve cevheri*, yani *kişiyi bir şeye çeken manevi kuvvet* olduğu açıkça anlaşılmaktadır:

14 Ahmed Avni Konuk, *Mesnevî-i Şerîf Şerhi* (İstanbul: Kitabevi, 2008), 7:434-439. Mevlânâ Celâle'd-dîn-i Rûmî, *Mesnevî-i Ma'nevî*; *Celâle'd-dîn Muhammed bin Muhammed Mevlevî*, haz. Reynold Alleyne Nicholson (Tahran: İntişârât-ı Hermes, 1390 [2011]), 616-617.

15 Eşek, Mevlânâ'nın şiirinde yaratılmışların en ahmağıdır. Bu yüzden onun şiirinde ahmaklık vurgusu yapılacak pek çok yerde sıkça eşek zikredilir.

لطیفه ایست نهانی که عشق از آن خیزد
که نام آن نه لب لعل و خط زنگاریست

"Ân denilen şey ne lal (gibi kırmızı) dudak ne yeni terlemiş bıyık ve sakaldır. O aşkı meydana getiren gizli ve latif bir şeydir." [Hâfız: *Dîvân*, G. 67/5]

Yine Hâfız-ı Şîrâzî ile muasırı Selmân-ı Sâvecî'nin (ö. 778/1376) beyitlerinde, ân'ın tanımlayıcı kullanımlarına rastlanmaktadır. Hâfız ile Selmân'ın beyitlerinde ân; madde-ruh tezadını vurgulayacak tarzda hoş giden cazibeli yönü –siretle alakalı boyutu– ifade edecek şekilde kullanılmıştır:

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد
بندۀ طلعت آن باش که آنی دارد

"Şahit/sevgili, siyah saçları ve ince beli olan güzel değildir. Sen ân'ı (sevimliliği/çekiciliği) olanın sevgisine kul ol!" [Hâfız: *Dîvân*, G. 121/1]

شاهد آن است که دارد خط سبز و لب لعل
شاهد آن است که این دارد و آنی دارد

"Güzel, taze ayva tüyü ve lal gibi kırmızı dudağı olandır. Mutlak güzel, hem maddi (cema) hem de ân (manevi) güzelliği olandır." [Selmân: *Dîvân*, G. 116/2]

Her iki beyitte de özelliğini vurgulamaya çalıştığımız mahbup, yani sevgiliyi karşılayan 'şahid' kelimesi dikkat çekmektedir. *Gören ve delil/bürhân* ve sufi ıstılahında *mutlak hoş/iyi ve güzel yüz* manasında kullanılan şâhid, Allah'ın sanatının mutlak güzelliğidir.¹⁶ Baha Veled *Ma'ârif*inde şâhid'i Allah'ın sıfatlarından biri sayar ve: "... Darmadağın olmuştum, şimdi bir yere cem' oldum. Bil ki senin gibi biri yok ve seni talep edip senin 'şâhid'i'nin (mutlak güzellik/cemâl) şehidi oldum."¹⁷ diyerek kelimenin mutlak güzellik manasını vurgular. Dolayısıyla Hâfız ve Selmân'ın şiirlerinde ân ile sevgilinin güzelliğinin maddi yönü değil, manevi yönü vurgulanmaktadır.

İki farklı nazarın kıyasını yapan Hamîdiyân, Hâfız'ın beytinin Selmân'ınkine soru sorar bir tarzda olduğunu söyler. Hâfız'a göre şâhid "în ve ân" sahibi olmalıdır.

16 "Tanık; (Tasavvuf terimi olarak) Allah, Hz. Muhammed, Ashab, Hz. Âdem, Hz. Yûsuf, Hz. İsa ve insân-ı kâmil; Mahbub (sevilen), köle ve cariye" anlamları vardır. Üzeyir Aslan, "Klasik Türk Şiirinde Şâhid," *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 1 (K15: 2010): 1-28; Bahâü'd-din Hurremşâhî, *Hâfız-nâme*, 162.

17 Nakleden: Ahmed Ali Buhârâyî Recâî, *Ferheng-i Eş'âr-ı Hâfız* (Tahran: İntişârât-ı İlmî, 1375 [1996]), 363.

Yani sadece sûret güzelliğine sahip olan kişiye “şâhid” denmez. Selmân’ın estetik anlayışına göre sûret güzelliği (ayva tüyü yani yanaktaki tüycükler ve la’l yani kan kırmızısı dudak) güzelliğin mükemmelliği için gereklidir. Ona göre ân da diğer unsurlardan biridir. Ancak Hâfız, sûretle ilgili unsurları (siyah saç ve ince bel) mutlak güzel için yeterli görmeyip belki en önemli ve en merkezî unsur olarak ân’ı sayar. Ân yoksa sûret güzelliğinin anlamı kalmaz. Hamîdiyân da Hâfız ile aynı kanaatte olmalı ki Selmân’ın beytini estetik açıdan vasat bir seviyede görürken Hâfız’ın beytini estetik açıdan serlevha ve şiar derecesinde konumlandırarak onu ebedî bir iksir olarak yorumlamaktadır. Böylelikle estetik zekâ ve şairane düşünce (şairin perspektifinden güzelliğin esası ve felsefesinin yanında) zirve bir yaratıcılığa dönüşmüştür.¹⁸

Seyf-i Fergânî (ö. 705/1305’ten sonra) ân’ı; ruh, cazibe, mana veya tat gibi manalara gelecek şekilde kullanmıştır. Nasıl ki ân, aşkın özü ise sevgili de hayatın ve maddenin manası/özü, yani hayatı değerli ve anlamlı kılan şey olarak ifade edilmektedir:

نخواهم بی تو ملک هر دو عالم
که بی تو هر دو عالم «آن» ندارد

“Sensiz iki cihanın mülkünü de istemem. Çünkü sensiz her iki cihanın da ân’ı (mana/cazibe) yok.” [Seyf-i Fergânî: *Dîvân*, G. 69/4]

Fars şiirindeki benzer tarzda pek çok tanımlayıcı örnek sunmak mümkünse de bahsi geçen birkaç örnek genel anlamıyla ıstılahın boyutlarını ifade etmekte yeterlidir. Eldeki örneklerden hareketle ıstılahla ilgili şunları söylemek mümkündür: “Melahat/sevimlilik, aşkı meydana getiren gizli ve latif bir şey, sevimlilik/çekicilik, manevî güzellik, ruh/cazibe” manalarının yanı sıra tarifsiz hissi işaret edecek tarzda ‘ân/o’ işaret zamirini içinde barındırmaktadır.

Osmanlı Edebiyatında Ân

Osmanlı edebiyatında, kelimenin bahsi geçen anlamları on beşinci asırdan yirmi birinci asra kadar birçok şair tarafından aynı derinlikte kullanılmıştır. Ancak kiminde tanımlayıcı, çok anlamlı ve derinlikli bir biçimdeyken kiminde anlam daralmasına uğrayarak yüzeysel bir anlam kazanmıştır.

Necâtî’nin (ö. 914/1509) bir beytinde, Hâfız’daki gibi, güzelliğin esas unsuru hüviyetindedir. İlk mısradaki ân ve endâm ile ikinci mısradaki şarap lezzeti ve

¹⁸ Hamîdiyân, *Şerh-i Şevk*, 1881-82.

şarab kadehi ilişkisi mürettep leff ü neşir yoluyla vurgulanmaktadır. Nasıl ki şarap teşbihinde cam (kadeh) zarfı, öz ise şarabı ifade ediyorsa aynı şekilde sevgilide de zarf, endamı; ân ise öz, mana veya sûreti ifade etmektedir. Böylece ân-endâm ve mey-câm irtibatı üzerinden ân'ın sûret-sûret boyutu ifade edilmektedir:

Güzelde murâd ân olur endâm degüldür

Keyfiyyet olur meyde garaz câm degüldür [Necâtî: *Dîvân*, G. 174/1]

“Şaraptan kasıt kadeh değil, lezzeti/keyfi olduğu gibi güzelden kasıt (da) endam değil, ân'dır.”

Cafer Çelebi'nin (ö. 921/1515) *Heves-nâme*'sinde Ahmed Paşa'nın şiirinin değerlendirildiği bir beyitte, ân'ın her türlü maddi güzellik ardındaki ruh ve mana olduğu ifade edilmektedir:

Sözünün hüsnî vardır ânı yoktur

Nukûş-ı deyre benzer câmı yokdur [T. Cafer: *Heves-nâme*, b. 523]

“(Ahmed Paşa'nın) sözünün/şiirinin güzelliği var ancak ân'ı yoktur. (Tıpkı) kilisedeki/Budist tapınağındaki cansız resimlere benzer.”

Kiliseler ile Budist tapınaklarındaki parlak ve göz kamaştırıcı insan sûretleri, daima ilgi çekici bir şekilde resmedilmiş ve güzel kabul edilmiştir. İffet ve takva gibi faziletleri sebebiyle Kur'an ve hadislerde övülen Hz. Meryem, fiziki ve manevî güzelliğin timsali kabul edilir.¹⁹ Bu yüzden kiliselerdeki Meryem Ana ikonaları, onun kusursuz güzelliğini yansıtacak şekilde resmedilmektedir. Cafer Çelebi, sûreten mükemmel olsa da cazibedar bir sûrette çizilmeyen bu ikonaları, Ahmed Paşa'nın şiiri ile irtibatlandırarak zikreder. Ahmed Paşa'nın şiiri, Hz. Meryem ikonaları gibi güzel, yani teknik bakımdan başarılıdır. Fakat okuyucuyu cezbe etmez. Hüsn ve ân burada şiirin şekil ve mana/ruh boyutu üzerinden ifade edilmiştir.

Hayretî'nin (ö. 941/1534) şiirlerinde ân, tanımlayıcı bir şekilde kullanılırsa da *alım*, *cazibe* anlamını içerecek tarzda kullanılmaktadır:

Dilberde bu hüsn ü bu ân âşıkda bu âh u figân

Hayretdeyem ben her zamân bilsem nedendür bilmezem

[Hayretî: *Dîvân*, G. 409/5]

¹⁹ Ömer Faruk Harman, “Meryem,” *TDVİA* (Ankara, 2014), 29:241.

“Sevgilideki bu güzellik ve ân, âşıktaki bu ah ve figan ile benim daima hayrette olmam nedendir bir bilsem!”

Dostum bu ân u bu nâz u bu hüsn ü bu behâ

Zâ’ il olur cümleten nâ-çâr olursın ‘âkıbet [Hayretî: Dîvân, G. 94/3]

“Dostum! Bu ân/alım, bu işve, bu güzellik ve bu letafet nihayet bütün bütün kaybolur da incinirsin/çaresiz kalırsın.”

Birisi Yûsuf-ı sâni güzellik Mısırınun hâmi

Göreydi şâh-ı Ken ‘ânî eger bu ân ile ânı

Olup bin cân ile sâni kul olurdu ana ânî

Nazîrin görmedüm yârân bu şehr-i cennet-âsânun

[Hayretî: Dîvân, Msm 57/VII]

“Biri güzellik ülkesinin hâmi olan ikinci Yusuf’tur. Eğer Kenanlı şâh bu ân (alımlılık) ile onu görseydi, o güzellik ülkesinin beyi bin can ile ikinciliği kabul ederdi. A dostlar! Bu cennet gibi şehrin benzerini görmedim.”

Mürekkepçi Enverî’nin (ö. 957/1547) bir beytinde *güzelliğin seyrindeki lezzet* anlamı ön plana çıkar:

Günde bin kez ân-ı ruhsârun görürsek doymazuz

İy lebi kand-i mükerrer anı tekrâr isterüz [Enverî: Dîvân, G. 107/3]

“Ey şeker dudaklı! Günde bin defa yanağının ân’ını izlese de doymayız; onu yeniden isteriz.”

Selîkî’nin (ö. 1563-1568?) beytinde, ıstılâhî çerçeveyi tanımlayıcı bir boyut olmamakla birlikte alım/cazibe ve güzelliğin manalarına gelecek şekildedir:

Ân [u] hüsne başka nass-ı kâtı ‘-iken gamzeler

Geldi hattun anı tefsîr eyledi Kur’ân-ıla [Selîkî: Dîvân, G. 60/4]

“Alım/ân ve güzelliğine kıyıcı bakışların başlı başına apaçık kanıtken, ayva tüylerin geldi onu bir de Kur’ân ile açıkladı.”

Emrî’nin (ö. 983/1575) beytinde hem Hâfız-ı Şîrâzî’nin hem de Selmân-ı Sâvecî’nin mısralarını hatırlatacak tarzda güzelliğin sîret boyutu vardır:

Ân olur dilberde ancak hâl ü hatt olmaz hemân

Hamdü li’llah dilberümde hâl ü hat vardır hem ân [Emrî: Dîvân, Mukattat 369]

"Sevgilide ân olur ancak ben ve ayva tüyü aynı anda olmaz. Allah'a hamd olsun ki benim sevgilimde hem ben ve ayva tüyü hem de ân var."

Taşlıcalı Yahyâ Bey'in (ö. 990/1582) aşağıdaki beyti doğrudan ân-sîret ilişkisi üzerine kurulmuştur. Arapça "huy, karakter, tarz, mizac" anlamlarına gelen sîret, güzelliğin dış boyutunu değil manevi boyutlarını ilgilendirir. Sîret-sûret arasındaki ilgi aynı zamanda ân-hüsn ilişkisini açıklığa kavuşturur. Sûrete yanlış olarak cazibeye sebep olan seciye olarak ifade edebileceğimiz sîret, sadece ahlak veya şahsiyete indirgenemez. Bu nedenle sîret aynı zamanda, ân gibi sevgilinin sîret güzelliğinin dışındaki çekici yönlerinin tamamıdır:

Güzelde ândur maksûd olan anı sever 'âlem

Gönül meyl itdüğü sûret degüldür belki sîretdür [T. Yahyâ: *Dîvân*, G. 95/4]

"Güzelden niyet ân'dır ve bütün dünya halkı onu sever. Gönülün meylettığı sûret/cemâl değil bilakis sîrettir."

Derzi-zâde Ulvî'nin (ö. 993/1585) bir beytinde "huy, cazibe, lahza" manalarına gelecek şekilde üç defa kullanılmıştır. Ayrıca *andan* (ondan/iç güzelliğinden) kelimesiyle iham-ı tenasüb yapılmıştır:

Ân [u] hüsnün ân ile ânî de alsa gönlümü

Cân u dil mâyl olur her lahza andan cânibe [D. Ulvî: *Dîvân*, G. 622/4]

"Ân ve yüz güzelliğinin, ân/cazibe ile bir anda gönlümü alsa da can ve gönül her lahza ondan (huy/güzelliğinden) tarafa meyleder."

Edirneli Mecdî Efendi'nin (ö. 999/1591) beytinde, güzelliği tamamlayıcı hâl, aşkı var eden cevher ve ân/o işaret zamirini içerecek tarzda kullanım söz konusudur. Âşığın mahbuptaki ân'ı görür görmez âşık olduğunu, yani aşkın ilk bakışta ve ân ile o 'an'da (zaman) gerçekleştiği ifade edilmektedir:

Gördüğüm gibi sendeki ânı

Âşık oldum hemân saña ânî [Mecdî: *Dîvân*, G. 202/1]

"Sendeki ân'ı görür görmez, hemen bir anda sana âşık oldum."

Vusûlî'ye (ö. 1000/1592) ait aşağıdaki beyitlerde diğer örneklerden yola çıkarak verilen manaların pek çoğuna uygun düşen bir kullanım söz konusudur:

Ândur hüsn ehline iden Vusûlîyi esîr

Var mı bir dil-ber cihânda bile anun kadrini [Vusûlî: *Dîvân*, G. 183/5]

“Vusulî’yi güzellere esir eden (onların) ân’ıdır. Dünyada onun (ân’ın/Vusulî’nin) kad-rini bilen bir güzel var mı?”

Bir diğer beytinde ise zülf ile ân, madde-mâna tezatını hissettirecek tarzda kullanılmıştır.

Ân-ı hüsnün zülf-i miskînünle el bir itdiler

Ara yırde gitdi dil yâ andadur yâ bundadur [Vusulî: *Dîvân*, G. 45/2]

“Güzelliğinin ân’ıyla misk kokan saçın birlik oldular; gönül “ya onda ya bundadır” (oyununda) arada kaldı.”

Bâkî’nin (ö. 1008/1600) tevriyeli olarak kullandığı “be-şart-ı ân” tabiri, hem fikhî metinlerde kullanılan klişe tabire hem de aşkın ortaya çıkmasından belirleyici şarta atıf yapmaktadır:

Cânân odur ki meyl ide ânı görünce cân

Esâb-ı hüsnî hûb ola ammâ be-şart-ı ân [Bâkî: *Dîvân*, G. 362/1]

“Sevgili, onu/ân’ı görünce cân/ruhun meylettiğidir. Güzelliğin sebepleri güzellik olur, ama ân şartıyla.”

On yedinci asrın ilk yarısında yaşayan Nef’î’nin (ö. 1044/1635) beyitlerinde cemâle, yani sûrete, dönük bir hâlet vardır. Ancak bu, mana güzelinin sûreti şeklinde bir kurgu içerisinde verildiğinden maneviyatla ilgilidir. Dilinden dökülen sözlerini; nur yüzlü ve gönül çelen bir günele benzeterek kendini öven Nef’î’nin aşağıdaki beyti, lafız-mânâ, sûret-sîret (ân) ikiliği üzerine kurulmuştur:

Her nazm-ı dil-firîb ki benden sudûr eder

Lafzı cemâl-i şâhid-i ma’nâya ân verir [Nef’î: *Dîvân*, K. 5/2]

“Benden sadır olan her gönül çalan şiirin lafzı, mana güzelinin cemaline ân (ruh/nur/ anlam) verir.”

Bir başka beytinde ise ân, sîretle ilgilidir. Burada ân’ın güzel yüze yansıyan yönü, tasavvufî literatürdeki “temaşadan doğan zevk ve lezzet”i akla getirmektedir. Nitekim bu örnekte de sevgiliye meylin sebebi yüz güzelliği değil, ona yansıyan ân’dır:

Mâ’ilim cezbe-i dîdâra hem anı severim

Bir güzel çehrede ân olsa ben anı severim [Nef’î: *Dîvân*, G. 99/1]

“Sevgilinin güzel yüzünün cazibesine hevesliyim. Güzel bir yüzde ân olsa ben onu/ân’ı severim”

Nâilî-i Kadîm'in (ö. 1077/1666), ân/o diyerek sevgiliyi işaret ettiği bir beytinde hem sevgilinin hem de ân'ın tasvir edilemez olduğunu ima edecek tarzda tevriyeli bir kullanım vardır:

Tasvîr-i ân cerîde-i i'câza sığmamış

Nakş-ı cemâl âyîne-i râza sığmamış [Nâilî-i Kadîm: *Dîvân*, G. 185/1]

"Ân'ın/onun tasviri mucize defterine, yüzünün şekli/resmi de sır aynasına sığmamış."

On sekizinci asır şairlerinden Nedîm'in (ö. 1143/1730) *Dîvân*'ında "hüsn ü ân" kalıbıyla karşımıza çıkar. Kınanın sıfatı olarak kullanılan hüsn ile ân, maşukun sûret ve sûret güzelliğiyle ilintili olarak kullanılır:

Bu gün gördüm Nedîmâ geçdi bin nahvetle dil-dârın

Kırışme dâmenin destin hınâ-yı hüsn ü ân tutmuş [Nedîm: *Dîvân*, G. 53/8]

"Ey Nedim, sevgilin bugün pek gururlu bir şekilde geçti, gördüm. Eteğini naz, elini de güzellik ve ân kınası tutmuş."

Şeyhülislâm Es'ad'ın (ö. 1166/1753) beyitlerinde cazibe, letafet, çekicilik veya alım manası baskındır:

Olmuş misâl-i hâle-i meh dinse vechi var

Bir başka ân virdi hat-ı 'anberîn sana [Ş. Es'ad: *Dîvân*, G. 7/4]

"Sana amber kokulu ayva tüylerin öyle bir ân (cazibe/letafet) kattı ki dolunayın hâlesi gibi olmuş dense yaraşır."

Cümleten nâz u bahâ vü ân sende münderic

Cezbe-i hüsn ü melâhatdir viren sana revâc [Ş. Es'ad: *Dîvân*, G. 22/2]

"Bütün işve, azamet ve ân sende toplanmış; seni değerli kılan güzellik ve sevimlilik/tatlılığının cezbisidir."

Bir kerre nigâh iden olur rûyuna hayrân

Bu cezbe vü ân hüsn-i perî-zâdına mahsûs [Ş. Es'ad: *Dîvân*, G. 105/2]

"Yüzüne bir kez bakan hayran olur. Bu cezbe ve ân senin aşırı güzelliğine hastır."

Yirminci asır şairlerinden Yahya Kemâl Beyatlı'nın (ö. 1378/1958) "Erenkö-yü'nde Bahar" adlı şiirinde *Ferhâd u Şîrîn* veya *Hüsrev ü Şîrîn* gibi klasik aşk mesnevilerinin ana karakteri olan Şîrîn ile hüsn ü ân arasında şairane bir ilgi kurulur²⁰:

²⁰ Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbeimiz* (İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, 1974), 135-136.

Cânan aramızda adındı / Şîrîn gibi hüsn ü âna unvan

“Hüsn ve ân’a unvan olan Şîrin gibi aramızdaki adın Canân’dı.”

Farklı örneklerle yeni ve daha kapsamlı yorumlar yapabilmek mümkünse de yukarıdaki örnekler ıstilahî kullanımı anlamlandırmak için yeterli malzeme sunmaktadır. Şiirlerde ân’ın daha çok *cazibeye sebep olan manâ*, öz (Far.) anlamları belirginken yer yer *o işaret zamiri* (Far.) ve lahza (Ar.) çağrışımı kendini göstermektedir. İlk örneklerde bu üç anlam kendini daha çok hissettirirken 16-17. asırdan itibaren anlam daralmasıyla *cazibe*, *alım*, *tatlılık* manaları öne çıkmıştır.

“Aşk”ın Cevheri Olarak “Ân”

Tasavvufi yorum ve şiirlerdeki kullanımları üzerinden bakıldığında, söz konusu ıstilahın âşığın kalp ve ruhunun devinimine sebep olan hareket unsuru olduğu söylenebilir. Sevgiliden neşet eden ve sûretine yansiyarak âşığı cezbeden ve bir bakış ile ân’da vücuda gelen bu cevher, âşığı sevgiliye meftun edecek bir hâl ve lezzet barındırır.

Aşk’a dair en bilinen beyitlerden biri olan *Aşk odu evvel düşer ma’şuka andan âşuka / Şem’i gör kim yanmadan yandırmadı pervaneyi (?)* beytinde aşk ateşinin önce sevgiliye düştüğü, ondan âşığa taşıdığı zikredilir. Bu, basit bir tasvirin ötesinde belki “Ân nedir?” sorusunun en somut cevaplarından biridir. Bu beyit aşkın âşıkta tecelli etmesine sebep olanın, esasında sevgilide zuhur eden cevher olduğunu ifade eder. Yukarıdaki zikredilen Farsça ve Türkçe örneklerden hareketle ân’ı, tabii olarak sevgiliye düşen aşk ateşi olarak yorumlamak mümkündür. Bu düşünce tıpkı *kenz-i mahfi* hadisinde olduğu gibi Allah’ın bilinme isteğinin aşkın özünün özü şeklinde yorumlanmasına benzer.

Zikredilen beyitlerin ekseri ân’ın aşkın olmazsa olmazlarından biri olduğunu göstermektedir. Her şair kendi poetik anlayışı ve üslubuyla kavramı kullanmış ve muhtelif yönlerine değinmiştir. Neticede öze ve manaya yönelik bu kelimenin soyut bir ifade edilemezliğe isim olduğu görülmektedir. Kelimenin çok anlamlılığı ve çağrışım zenginliği belirsizliğe sebep olsa da şiirler, yaklaşık olarak neyi kastettiğini anlamamıza rehberlik eder.

Nihai Değerlendirme

Bütün dünya edebiyatlarında üzerinde en fazla durulan bahislerden biri olan aşk'ın henüz herkesçe kabul gören bir tanımını yapılamamıştır. Etrafında şekillenen hemen her bahis, yüzyıllar boyu işlenmiş ve yorumlanarak günümüze ulaşmıştır. Buna rağmen aşk ve onunla irtibatlı olup anlamlandırılmayan pek çok kavrama rastlanmaktadır. 'Ân' bahsi de bunlardan biridir.

Burada aşkın gelip çatmasında başat bir unsur olan ân'ın ne olduğu, anlam boyutları ve neye tekabül ettiği ifade edilmeye çalışılmıştır. Metinler üzerinden tarihsel bir sırayla okunan bu ıstılahın menşei ve sözlük anlamlarına yer verilerek tasavvufi ve poetik anlamları üzerinde durulmuştur. Neticede 11-12. asırlardan itibaren yazılı metinlerde varlığına rastlanan bu ıstılahın, tasavvufi menşeli olup sonradan şiir ve halk diline yansıdığı görülmektedir. Lügatler, sevgiliye dair bir hâl ve lezzetin tarifinde yetersiz kaldığından bu derinlikli ıstılah anlaşılammıştır. Özellikle Osmanlı şiirinde sevgilinin güzellik unsurlarına dair yapılan çalışmalarda yer almamış, çoğu zaman 'hüsn' ile birlikte kullanımı dolayısıyla güzel ve güzelliğin nüansı olarak yorumlanmıştır.

Beyitler, şerh ve lügatler üzerinden okunduğunda; sevgilideki ifade edilemez hâl, cazibe veya seyirden doğan lezzeti ifade etmek amacıyla kullanılan bu çok yönlü ıstılahın Farsça bir remiz olduğu anlaşılmmaktadır. Beyitler sûret güzelliğinin *hüsn*, onun plastik bir güzellikten kurtarıp hayat verenin ise *ân* olduğunu göstermektedir. Bir anlamda *ân*, güzelliği canlı kılan ruhtur. Yukarıda zikredilen anlamlarına ek olarak şiirlerde, o işaret zamirini (Far.) karşılayan bu kelime, aynı şekilde yazılan lahza anlamındaki Arapça ân'ı (آء) çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Zamanla güzellik-lahza ilişkisi birbirini içkin bir şekilde kullanılmaya başlamıştır. Bu nedenle bütün anlamlarını içerecek tarzda bir karşılık bulunamamıştır.

Aşkın özünü ifade eden yahut âşıktan başkasının sevgilide göremediği tarifsiz hâl ve lezzeti karşılayan bu ıstılah; boyu, beli, endamı, yüzü, kaşı, kirpiği vb. unsurları ile güzelliğin zirvesi olan sevgilinin tüm bu zahiri güzellik unsurlarının tamamlayıcısıdır. Ân soyut olduğu için şairlerin çoğu bu hususu ima ederek zahiri boyutuyla izaha girişmişlerdir. Ancak Hâfız-ı Şirâzî, Selmân-ı Sâvecî, Necatî, Taşlıcalı Yahyâ Bey ve Derzi-zâde Ulvî gibi klasik şairlerde zahiri güzellik unsurlarına mana kisvesini giydirenin ân olduğu apaçık ifade edilmiştir.

Tasavvufi olarak mâsivâdan el yumuş, manevi olgunluğa erişmiş, garazsız kimselerin huzur verici cazibesini karşılayan ân, beşerî boyutta güzellik ve seyrin-

den hâsıl olan duygu ve hislere remiz olmuştur. Tüm bu yorumların neticesinde güzellikte göreceliliği belirleyen unsurlardan birinin, belki de en önemlisinin “ân” olduğunu söylemek pek de yanıltıcı olmayacaktır.

Kaynaklar

- Aslan, Üzeyir. “Klasik Türk Şiirinde Şâhid.” *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. s. 1 (Kış: 2010): 1-28.
- Bâkî. *Bâkî Dîvânı*. Hazırlayan Sebahattin Küçük. Ankara: TDK, 1994.
- Çağbayır, Yaşar. *Ötüken Türkçe Sözlük*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2007.
- Dehhoda, Ali Ekber. *Lûgat-nâme-i Dehhoda*. Tahran: Müessesesi-i Lûgat-nâme-i Dehhoda, 1377 [1998].
- Derzi-zâde Ulvî. *Derzi-zâde Ulvî: Dîvân*. Hazırlayan Büşra Çelik ve Muzaffer Kılıç. İstanbul: DBY Yayınları, 2018.
- Emrî. *Emrî Dîvânı*. Hazırlayan M. A. Yekta Saraç, İstanbul: Eren, 2002.
- Enverî, Hasan. *Ferheng-i Bozorg-i Suhen*. Tahran: İntişârât-ı Sohen, 1381 [2002].
- _____. *Ümmî Divan Şairleri ve Enveri Divanı*. Hazırlayan Cemal Kurnaz ve Mustafa Tatçı, Ankara: MEB, 2001.
- Etik, Arif. *Farsça Türkçe Lûgat*. İstanbul: Salah Bilgi Kitabevi Yayınları, 1968.
- Ferşâd-mehr, Nâhîd. *Dîvân-ı Hâfız: Bâ Şerh-i Kâmil-i Ebyât*, Tahran: İntişârât-ı Gencîne, 1388 [2009].
- Hâfız-ı Şîrâzî. *Dîvân-ı Hâfız*. Hazırlayan Pervîz Nâtil Hânlerî. Tahran: İntişârât-ı Hâ-rezmî, 1362 [1983].
- Hâkânî-i Şîrvânî. *Dîvân-ı Hâkân-ı Şîrvânî*. Hazırlayan Alî Abdu'r-rasûlî. Tahran: Şirket-i Çâp-hâne-i Sa'âdet, 1316 [1937].
- Hamîdiyân, Saîd. *Şerh-i Şevk*, Tahran: İntişârât-ı Katre, 1395 [2016].
- Hurremşâhî, Bahâü'd-din, *Hâfız-nâme*. Tahran: Şirket-i İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî, 1380 [2001].
- Hüseyin Remzî. *Lûgat-i Remzî*. İstanbul: Matbaa-i Hüseyin Remzî, 1305 [1887].
- İnjû, Mîr Cemâle'd-din Hüseyin, *Ferheng-i Cihângîrî*. Meşhed: Çâp-hâne-i Dânişgâh-i Meşhed, 1351 [1972].
- Konuk, Ahmed Avni. *Mesnevî-i Şerîf Şerhi*. İstanbul: Kitabevi, 2008.
- Mecdî Mehmed Efendi. *Dîvân*. Medîne-i Münevvere Şeyh Arif Hikmet Kütüphanesi 82/811, vr. 46^b.
- Mevlânâ Celâle'd-dîn-i Rûmî. *Mesnevî-i Ma'nevî; Celâle'd-dîn Muhammed bin Muhammed Mevlevî*. Hazırlayan Reynold Alleyne Nicholson. Tahran: İntişârât-ı Hermes, 1390 [2011].
- Muallim Nâcî. *Lûgat-i Nacî*. İstanbul: Asır Matbaası 1322 [1904].
- Muhyî-i Gülşenî. *Balaybelen: İlk Yapma Dil Muhyî-i Gülşenî*. Hazırlayan Mustafa Koç. İstanbul: Klasik Yayınları, 2011.
- Musluoğlu, Ferhat. “Hayretî Divanı (Tenkitli Metin - Dil İçi Çeviri)” Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, 2021.

- Mütercim Âsım Efendi. *Burhân-ı Kâtî'*. Hazırlayan Mürsel Öztürk ve Derya Örs. Ankara: TDK, 2009.
- Nâilî-i Kadîm. *Dîvân*. Hazırlayan Haluk İpekten. Ankara. Kültür Bakanlığı, 2019.
- Necâtî Beg. *Necâtî Beg Dîvânı*. Hazırlayan Ali Nihad Tarlan. İstanbul: MEB, 1963.
- Nedîm. *Nedîm Dîvânı*. Hazırlayan Muhsin Macit. Ankara. Kültür Bakanlığı, 2017.
- Nef'î. *Nef'î Dîvânı*. Hazırlayan Metin Akkuş. Ankara: Akçağ, 1993.
- Ömer Faruk Harman. "Meryem." *TDVİA*. c. 29. (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2014).
- Recâî, Ahmed Ali Buhârâyî. *Ferheng-i Eş'âr-ı Hâfız*. Tahran: İntişârât-ı İlmî, 1375 [1996].
- Sâmî, Şemseddin. *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: İkdâm Matbaası, 1317 [1899].
- Selîkî. *On Altıncı Yüzyıl Şairi Selîkî ve Şiirleri*. Hazırlayan Ömer Zülfe. Ankara. Kültür Bakanlığı, 2009.
- Selmân-ı Sâvecî, *Dîvân-ı Selmân-ı Sâvecî*. Hazırlayan Ebu'l-kâsum Hâlet. Tahran: İntişârât-ı Mâ, 1371 [1992].
- Steingass, Francis Joseph. *A Comprehensive Persian-English Dictionary*. Beirut: Librairie du Liban, 1975.
- Seyf-i Fergânî. *Dîvân-ı Seyf-i Fergânî*. Hazırlayan Zebihullâh Safâ. Tahran: İntişârât-ı Firdevsî, 1364 [1985].
- Seyyid Mustafa Râsım Efendi. *Tasavvuf Sözlüğü (İstılâhât-ı İnsân-ı Kâmil)*. Hazırlayan İhsan Kara. İstanbul: İnsan Yayınları, 2008.
- Şeyhülislâm Es'ad Efendi. *Şeyhülislâm Es'ad Efendi ve Divanının Tenkitli Metni*. Hazırlayan Muhammet Nur Doğan. İstanbul: MEB, 1997.
- Şu'ûrî, Hasan Efendi. *Lisânü'l-Acem: Ferheng-i Şu'ûrî*. Hazırlayan Ozan Yılmaz. İstanbul: YEK, 2019.
- Tâcî-zâde Cafer Çelebi. *Heves-nâme*. Hazırlayan Necati Sungur. Ankara: TDK, 2006.
- Tevfîk, Ebuzziyâ. *Lügat-i Ebuzziyâ*. Kostantiniyye: Matbaa-i Ebuzziyâ, 1306 [1888].
- Vusûlî. *Dîvân*. Hazırlayan Hakan Taş. Ankara: TDK, 2015.
- Yahyâ Bey [Taşlıcalı]. *Dîvân*. Hazırlayan Mehmed Çavuşoğlu. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1977.
- Yahya Kemal Beyath. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, 1974.
- Yılmaz, Ayşe. "Mehmed Salâhî'nin Kâmûs-ı Osmânî'si ve Eserdeki Divan Şiiri Unsurları." Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, 2018.

Meşâyih-i Uşşâkiyye'den Mahmûd Bedreddin Efendi ve Őirleri*

Mahmûd Bedreddin of the Sheikhs of Ushshakiyya
and His Poems

SEDA KURT

İstinye Üniversitesi

(saydin@istinye.edu.tr), ORCID: 0000-0001-9202-9887.

Geliş Tarihi: 20.04.2022. Kabul Tarihi: 04.06.2022.

“ ” Kurt, Seda. “Meşâyih-i Uşşâkiyye'den Mahmûd Bedreddin Efendi ve Őirleri.” *Zemin*,
s. 3 (2022): 94-126.

* Cemaleddin Server Revnakoğlu'nun notları arasında bulunan bu Őirlerden beni haberdar eden, sorularıma vaktini ayırıp sabırla cevap veren değerli hocam Mustafa Koç'a gönülden teşekkür ederim.

Özet: Mahmûd Bedreddîn Efendi, on sekizinci yüzyılda yaşamış Uşşâkî şeyhlerinden biridir. Fatih'te Keçeciler Caddesi'nde bulunan Uşşâkî tekkesinde postnişinlik yapmıştır. Burada sakin iken 1196/1782 yılında çıkan Cibali yangınında tekke yanmış, kendisi de bu yangından kısa bir süre sonra vefat etmiş ve tekkenin bahçesine defnedilmiştir. Kaynaklarda *Dîvân* tertip ettiği fakat bu *Dîvân*'ın yangında zayı olduğu yazılmıştır. Bugüne kadar herhangi bir şiirinin tamamının örneğine tesadüf edilemeyen Mahmûd Bedreddîn Efendi'nin, Cemaleddin Server Revnakoğlu'nun kaydı ile, Süleymaniye Kütüphanesi Revnakoğlu Koleksiyonu Mahmud Şevket Paşa ve Müteferrik Notlar 263 numaralı dosyada bulunan 18 şiirine ulaşılmıştır. Çalışmanın amacı, Bedrî mahlasıyla şiirler kaleme alan Mahmûd Bedreddîn Efendi'nin şiirlerini incelemek ve araştırmacıların istifadesine sunmak için metnini neşretmektir.

Anahtar Kelimeler: Bedrî, Mahmûd Bedreddîn Efendi, Uşşâkîlik, tasavvuf.

Abstract: Mahmûd Bedreddîn was one of the Ushshakiyya sheikhs who lived in the 18th century. He worked as a sheikh in khanqah of Ushshakiyya located on Keçeciler Street in Fatih. While he lived there, the khanqah burned down in the Cibali fire of 1196/1782, shortly after which he died and was buried in the garden of the khanqah. Sources indicate that he wrote a *Diwan*, but that this book was burned in the fire. In the record of Cemaleddin Server Revnakoğlu, 18 of Mahmûd Bedreddîn's poems, which were not found until today, were found in Mahmud Şevket Paşa and Miscellaneous Notes file number 263 in the Süleymaniye Library Revnakoğlu Collection. The aim of this study is to publish the text of Bedreddîn, who wrote poems under the pen name Bedrî, in order to examine his poems and present them to researchers.

Keywords: Bedrî, Mahmûd Bedreddîn, Ushshakiyya, sufism.

Uşşâkî şeyhlerinden Bedrî mahlaslı Şeyh Mahmûd Bedreddîn Efendi'nin *Dîvân'*ı 1196/1782 yılında çıkan Harîk-i Kebîr olarak anılan Cibali yangınında zayi olduğundan günümüze intikal edememiştir.¹ Fakat tarikat folkloru ve İstanbul tekkeleri üzerine yaptığı araştırmalarıyla tanınan Cemaleddin Server Revnakoğlu (ö.1968), bugün Süleymaniye Kütüphanesi Revnakoğlu Koleksiyonu Mahmud Şevket Paşa ve Müteferrik Notlar 263 numarada kayıtlı notlarında Bedrî'nin 18 şiirine yer vermiştir. Bu şiirlerin varlığına ilk defa *Revnakoğlu'nun İstanbul'u: İstanbul'un İç Tarihi Fatih* adlı eserde dikkat çekilmiş,² fakat ayrıntılı olarak bu şiirlerin incelendiği bir çalışma yapılmamıştır.

İki bölümden oluşan bu çalışmanın ilk bölümünde Mahmûd Bedreddîn Efendi'nin hayatı hakkında bilgi verilmesi ve şiirlerinin şekil, dil, üslup ve muhteva bakımından örneklerle incelenmesi amaçlanmıştır. İkinci bölümde, Bedrî'nin şiirlerinin çeviri yazısı ve günümüz Türkçesine aktarımına yer verilmiştir.

Şeyh Mahmûd Bedreddîn Efendi'nin Hayatı

Hayatı hakkında kaynaklarda pek fazla bilgi bulunmayan Mahmûd Bedreddîn Efendi'nin doğum tarihi belli değildir. Annesi Ayşe Hatun (ö. 1191/1777), oğlundan altı yıl önce vefat etmiş olup oğlunun şeyh olduğu Uşşâkî tekkesinin bahçesine defnedilmiştir.³ Mahmûd Bedreddîn Efendi, İstanbullu olup Halvetî tarikatının Uşşâkiyye kolunun kurucusu Eğrikapı Savaklar Tekkesi şeyhi Cemâleddîn Uşşâkî'nin (ö. 1164/1751) halifesidir.⁴ Fatih'te Keçeciler Caddesi'nde Hurrem Çavuş Camii karşısında bulunan Uşşâkî tekkesinde şeyhlik yapmıştır.⁵ Mahmûd Bedreddîn Efendi'den sonra halifesi Şeyh Mehmed Edîb Efendi (ö. 1220/1805),

1 Süleymaniye Kütüphanesi-Revnakoğlu Koleksiyonu Mahmud Şevket Paşa ve Müteferrik Notlar 263, yk. 196; Osmânzâde Hüseyin Vassâf, *Sefîne-i Evliyâ*, haz. Mehmet Akkuş ve Ali Yılmaz (İstanbul: Kitabevi, 2006), 4:416.

2 Mustafa Koç, *Revnakoğlu'nun İstanbul'u: İstanbul'un İç Tarihi Fatih* (İstanbul: Fatih Belediyesi, 2021), 3:1279.

3 Koç, *Revnakoğlu'nun İstanbul'u*, 3:1280.

4 Mahmut Erol Kılıç, "Cemâleddin Uşşâkî," *İslam Ansikopedisi* (İstanbul: TDV, 1993), 7: 315; Koç, *Revnakoğlu'nun İstanbul'u*, 3:1277. *Vefeyât-ı Ayvansârâyî*'de Mahmûd Bedreddîn Efendi'nin Savak Tekyesi şeyhi Seyyid Celâlüddin Efendi'den ahz-ı tarikat eylediği yazılmıştır. Bkz. Hâfız Hüseyin Ayvansârâyî, *Vefeyât-ı Ayvansârâyî (İnceleme-Tenkitledi Metin)*, haz. Ramazan Ekinci (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017), 206.

5 Hüseyin Vassâf, *Sefîne-i Evliyâ*, 4:416; Ayvansârâyî, *Vefeyât*, 206; Koç, *Revnakoğlu'nun İstanbul'u*, 3:1277.

bu tekkenin postnişini olmuştur.⁶ Keçeciler Tekkesi, Şeyh Mahmûd Bedreddîn Tekkesi veya Şeyh Edîb Efendi Tekkesi olarak anılan bu Uşşâkî tekkesinde Salı akşamları zikir yapıldığı için tekkeye Salı Tekkesi de denilmiştir.⁷

Şeyh Mahmûd Bedreddîn Efendi, tekkede sakin iken 1196/1782 yılında çıkan Cibali yangınında tekke yanmış, yangından bir vakit sonra 1197/1783 yılında vefat etmiştir. Vefatına *da‘vet-i behişt* şeklinde tarih düşürülmüş⁸ ve Hüseyin Vassâf’ın rivayetiyle tekkede bulunan bir levhada⁹ şairi şimdilik belli olmayan şu tarih söylenmiştir:

Hâzret-i Bedreddîn Vefât Târîhi

Peyrev-i isr-i kirâm şeyh-i tekâpûğ-ı enâm

Ya‘nî Mahmûd Efendi-i mehâmid-âlûd

Hâzret-i Şeyh Cemâli‘den olup müstahlef

Êrdi ser-menzil-i maqşûda êdip mahv-ı vüçûd

Sebak-ı aşk ile olmuşdu Üveysi-meşreb

Rû-nümâ idi ona ma‘nî-i sır gayb u şühûd

Pertev-endâz idi envâr-ı hüdâ vechinde

Nûr-ı tevhid ü yakîn olmuş idi lem‘a-nümûd

Neş‘e vü aşkî etem sırr-ı ledünne mahrem

Mecma‘-ı hüsn-şiyem muttaşif-ı haşlet-cûd

‘Âşık-ı şâh-ı rüsûl sâlik-i marzî-i sübüd

Mürşid-i zinde göñül mutlak-ı mecmû‘-ı kuyûd

Yapdı bu zâviyeyi tâ ki tesellî bulalar

Na‘ş-ı aşhâbı êdip cân gibi bunda âsûd

⁶ Koç, *Revnakoğlu’nun İstanbul’u*, 3:1281.

⁷ Ahmed Nezih Galitekin, *Osmanlı Kaynaklarına Göre İstanbul Câmî, Tekke, Medrese, Mekteb, Türbe, Hamam, Kütübhâne, Matbaa, Mahalle ve Selâtin İmâretleri* (İstanbul: İşaret Yayınları, 2003), 238; Lokman Turan, “İstanbul Dergâhları Hakkında Bilinmeyen Bir Eser: Lutfi’nin Hânkâh-nâmesi,” *Türkbilig*, s. 22 (2011): 46.

⁸ Ayvansarâyî, *Vefeyât*, 206.

⁹ Hüseyin Vassâf, *Sefîne-i Evliyâ*, 4:416.

Şevkıla oldu hırāmān-ı harīm-i lāhūt

İrci'î emrini ğūş eyleyip ol zāt-ı sūtūd

Eyleye 'anber-i sārā-i türāb-ı kabriñ

Raḥmetiyle ede sīr-āb Cenāb-ı ma'būd

Rıŋletinde gelip üçlerle dēdi ehl-i kulūb

Cevhereyn-i beyt ile tārīhi olsun ma'dūd

Sırrını eyleye taq̄dis onunñ Rabb-i Ra'ūf

Rūh-ı pāki ola ŝāyān-ı Makām-ı Maḥmūd¹⁰

Sene 1197¹¹

Şiirlerin Şeyh Maḥmūd Bedreddīn Efendi'ye Aidiyeti Meselesi

Maḥmūd Bedreddīn Efendi'nin bilinen tek eseri *Dīvān*'ı olup bu eser yangında zayı olmuştur.¹² Revnakoğlu Koleksiyonu'nda bulunan dosyada yer alan şiirlerin başında

Bu Dīvān Şeyh Maḥmūd Bedre'd-dīn 'Uşşāki ḥazreti kuddise sırruh el-bākiniñ¹³

10 س (60) + ر (200) + ن (50) + ی (10) + ا (1) + ی (10) + ل (30) + ی (10) + ة (400) + ت (400) + ق (100) + د (4) + ی (10) + س (60) + ا (1) + ن (50) + ك (20) + ر (200) + ب (2) + ر (200) + و (6) + ف (80) = 1122
ر (200) + و (6) + ح (8) + ب (2) + ا (1) + ك (20) + ی (10) + ا (1) + و (6) + ل (30) + ة (400) + ش (300) + ا (1) + ی (10) + ا (1) + ن (50) + م (40) + ق (100) + ا (1) + م (40) + م (40) + ح (8) + م (40) + و (6) + د (4) = 862
Tarih beytinden önceki beyitteki "cevher" ifadesinden hareketle noktalı harfler dikkate alınmışsa da 1197 tarihi tespit edilememiştir.

11 SK-Revnakoğlu 263, yk. 440. Bedri'nin şiirlerinin bulunduğu dosyada hayatı hakkında kırmızı kalemle yazılmış *Şeyh Maḥmūd Bedreddīn* başlığı altında şu ifadeler yer almıştır:

Şeyh Maḥmūd Bedreddīn kuddise sırruh

Kibār-ı meşāyih-i 'Uşşākiyye'den Şeyh Maḥmūd Bedreddīn Efendi Cemāleddīn-i 'Uşşāki ḥazretlerinin ḥulefāsından. Ölümü 1197 tārīhinde. Ḥurrem Çavuş Cāmi' i karşısında binā ettiği zāviyesinde irtihāl eylemişdir. Müretteb Dīvān'ı varsa da harikde yanmışdır. Bu yapıdığı zāviye 1196 senesi harik-i kebirinde yanmışdır. Şoñraları bu dergāhi ḥazret-i pīr Ḥüsāmeddīn türbesinde ayak ucunda yatan Şeyh Edirneli Mehmed Şıdkī Efendi binā etmişdir. Türbesi de vardır. Ḥazret-i Bedreddīn cenāba'llāh Şalāhi-i 'Uşşāki ile pīr-dāş olma-sıyla şohbetleri vardır. Şeyh Mehmed ve Şeyh Zuhūri isminde iki ḥalifesi vardır. Zuhūri Efendi Burūsa'da Maḥkeme Cāmi' i kurbunda Ḥ'āce Muşliḥiddīn maḥallesinde ihyā-yı ṭarikat ederdi. 1172'de irtihāl eyledi. Orada medfūndur fakat kabri mekteb bağçe olmağla ḥāl-i ḥāzırda belirsiz olmuştur. Şeyh Maḥmūd Bedreddīn e'āzım-ı meşāyihden bir zāt-ı 'ālī-kaḍrdır. Bkz. SK-Revnakoğlu 263, yk. 196.

12 Ayvansarāyī, *Vefeyāt*, 206.

13 SK-Revnakoğlu 263, yk. 428.

ve sonunda

Bu divânuy şâhibi müşâriin ileyh eş-Şeyh Mahmûd Bedre'd-dîn Efendi hazretleri Yeni Bâğçe kurbunda Keçeciler'de Karabaş-ı Velî mahallesinde dergâh-ı şerîfde medfundur, 'Uşşâkiyye'den, târih-i irtihâli 1197

ifadesi yer almıştır.¹⁴ Hüseyin Vassâf, *Sefîne-i Evliyâ'*ya bu *Dîvân'*ı gördüğünü ifade etmiş¹⁵, *Mevlid Şerhi'*nde ise

*Zâtuma mir'ât idindüm zâtını
Bile yazdum adım ile adını*

beytini şerh ederken Şeyh Mahmûd Bedreddîn Efendi'nin şu beyitlerine yer vermiştir:

*Hudâ kıldı seni zâtına mir'ât yâ Resûlullâh
O mir'attan göründü sûret-i zât yâ Resûlullâh
O mir'ata nazar kıldıkda Mevlâ hüsnünü gördü
Begendi âşık oldu sana bi'z-zât yâ Resûlullâh
Tecellî-i kemâlullâh yüzünden zâhir oldukta
Bir oldu cümle ervâh ile esvât yâ Resûlullâh¹⁶*

Verilen beyitler, birkaç kelime farklılığı içerse de ulaşılan 18 şiir içinde yer almaktadır.¹⁷ Buradan hareketle, elde bulunan şiirlerin Şeyh Mahmûd Bedreddîn Efendi'ye aidiyetinin doğrulandığı düşünülebilir.

Hâfız Hüseyin Ayyansarâyî, *Vefeyât'*ında yer alan şu beyitler Mahmûd Bedreddîn Efendi'ye atfedilmektedir:

*Zuhûrun 'âleme 'ayn-ı 'inâyet yâ Resûla'llâh
Tulû'uy bâ'is-i lutf-ı hidâyet yâ Resûla'llâh
Senün dergâh-ı 'âlîne sürer esved yüzün Bedrî
Diler dâ'im cenâbından şefâ'at yâ Resûla'llâh¹⁸*

¹⁴ SK-Revnaoğlu 263, yk. 440.

¹⁵ Hüseyin Vassâf, *Sefîne-i Evliyâ*, 4: 416.

¹⁶ Hüseyin Vassâf, *Mevlid Şerhi Gülzâr-ı Aşk*, haz. Mustafa Tatçı Mustafa Tatçı ve öte. (İstanbul: Dergâh, 2006), 540.

¹⁷ Bkz. Şiirlerin Çeviri Yazısı ve Günümüz Türkçesine Aktarımı, G. 2.

¹⁸ Ayyansarâyî, *Vefeyât*, 206.

Verilen beyitler, bulunan 18 şiir içinde yer almamaktadır. Fakat üslup olarak Mahmûd Bedreddîn Efendi'nin şiirlerine çok benzemektedir.¹⁹ Buradan hareketle, Mahmûd Bedreddîn Efendi'nin bulunan şiirler dışında başka şiirlerinin de olduğu düşünülebilir.²⁰

Şiirlerin İncelenmesi

Nazım Şekli ve Türü, Vezin ve Kafıye

Bedrî mahlashı Şeyh Mahmûd Bedreddîn Efendi'nin tespit edilen 18 şiiri de aa, xa, xa, xa... şeklinde kafıye düzenine sahip beyitlerden oluşan gazel nazım biçimiyle yazılmış şiirlerdir. Şiirlerin tamamı aruz vezniyle yazılmış olup 4 adedi aruzun Remel bahrinin “Fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün” kalıbıyla, 5 adedi Hezec bahrinin “Mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün” kalıbıyla, 4 adedi Hezec bahrinin “Mefâ‘ilün mefâ‘ilün fe‘ülün” kalıbı ve 5 adedi Remel bahrinin “Fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün” kalıbıyla kaleme alınmıştır.²¹ Şiirlerin 2’si altı, 10’u yedi, 2’si sekiz, 1’i dokuz, 2’si on iki ve 1’i on üç beyitten oluşmaktadır. Şiirlerde aruz veznine uymayan kelimeler ve aruz kusurları mevcuttur. Şiirlerde geçen zihaf kusurlarından bazıları şunlardır:

‘Abd-i hâlişdir taşarruf istemez

Hâlik’a teslim olup rızâdadır (G.6/2)

Hubb-ı zâtı gün gibi sînemde zuhûr kıldıkda

Burc-ı dilde mihr ü mâhumdır Muhammed Muşafâ (G.7/3)

¹⁹ Bkz. Şiirlerin Çeviri Yazısı ve Günümüz Türkçesine Aktarımı, G.1 ve 2.

²⁰ Revnakoğlu, dosyada bulunan 18 şiiri *Bedrî Dîvân*'ının tamamı gibi aktarmış ve şiirleri nereden istinsah ettiği hakkında bilgi vermemiştir. Uzun vadede *Dîvân*'ın yazma nüshasının gün yüzüne çıkacağı ümit edilmektedir.

²¹ Dinî tasavvufî Türk edebiyatı içinde değerlendirilen bu şiirlerin -gazel nazım şekli dışında- Remel bahrinin “Fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün” kalıbıyla yazılanların gazel biçiminde dîvân, Hezec bahrinin “Mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün” kalıbıyla yazılanların gazel biçiminde semâî nazım şekliyle kaleme alındığı da söylenebilir. Bu hususta bkz. Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, 8. bs. (Ankara: TDK, 2005), 354 ve 356. Fakat dinî tasavvufî Türk edebiyatı nazım şekillerine dâhil olmayan aruz kalıplarıyla yazılmış şiirlerin varlığı sebebiyle bütün şiirlerin nazım şekli gazel olarak nitelendirilmiştir. “Mefâ‘ilün mefâ‘ilün fe‘ülün” kalıbıyla yazılan bir şiirin (G.15) son tef‘ileye tekabül eden redifi, vezne uymadığından bu şiirin hece vezni ile yazıldığı söylenebilir.

Gelip erişmeden mevt-i zarûri
Hâzır eyle varacağıñ konağı (G.11/8)

Cennet-i 'irfâna biz bulduk vuşûl
Ma'na-yı hûru der-âğûş eyledik (G.14/4)

Vezne hâle veren bazı imâle kusurları da mevcuttur:

Dün ü gün vuşlat-ı dîl-dâr isteyen
'Aşıkñ elde devâsı 'aşkıdır (G.9/6)

Şiirlerde aruz veznine uymayan örnekler mevcuttur. Buradan hareketle Bedrî'nin şiirlerinde mânâyı ön plana alıp şekli geri planda tuttuğu düşünülebilir. Aruz veznine uymayan durumlarda metin tamiri yapılmıştır:

Toyup esrâr-ı vahdetden hâlâş oldum bu keşretten
Okuyup 'ilm-i hikmetden 'il[i]m âşârdayım şimdi (G.3/4)

Zât-ı Bârî'den eriş[ir] 'aşıkânıñ göñlüne
Cezbe-i feyz ü sa'âdetdir Hâbîb-i Kibriyâ (G.8/6)

Bu sebebdan[dir] ki hayr irâdetiñ selb etmemek
Sa'γ ile erer kişi her menzil-i miqdârına (G.18/9)

Metin tamiri yapılamayan durumlarda şiirlere müdahalede bulunulmamış, şairin tasarrufu muhafaza edilmiştir:

Göñül vermez denî dehre tahammül eyler her kâhra
Hâkîkatde bulur behre seniñ 'aşıkların cânâ (G.16/4)

Şiirlerde ahengi sağlamak için redif ve kafiye başvurulmuş olup bir şiir hariç bütün şiirlerde redif mevcuttur. 10 şiirde kâfiye-i mürâdefe, 5 şiirde ise kâfiye-i mukayyede ve 2 şiirde kâfiye-i mücerredeye yer verilmiştir:²²

Maîla'-ı nûr-ı hidâyetdir Hâbîb-i Kibriyâ
Menba'-ı lutf u 'inâyetdir Hâbîb-i Kibriyâ (G.8/1)

Hüsn-i Leylâ'dan haber-dâr olmayan Mecnûn degil
Derd-i 'aşka düşmeyen 'aşık dañi meftûn degil (G.13/1)

²² Redif ile kâfiye-i mürâdefe ve kâfiye-i mukayyedenin şiirlerde ağırlıklı olarak kullanılmasından hareketle, şiirlerin ezberlenmek ve tekke çevresinde zikir esnasında söylenmek için yazıldığı düşünülmektedir.

Bedrî'nin şiirlerinin nazım türleri, dinî lirizm olarak da adlandırılan²³ tevhîd, na't ve ilâhîler ile nasîhat içerikli nutuklardır:

Gelip erişmeden mevt-i zarûri

Hâzır eyle varacağıñ konağı (G.11/8)

Fenâya meyl edip kalmaz seniñ 'âşıklarınñ cânâ

Be-kâya dahi aldanmaz seniñ 'âşıklarınñ cânâ (G.16/1)

Dil, Üslûp, Muhtevâ

Bedrî'nin şiirlerinin muhtevâsî din ve tasavvuf olup şiirlerde kullanılan söz varlığı da bu muhtevâyâ göre şekillenmiştir. Şiirlerde Türkçe kelime ve tamlamaların yanında Arapça kelimeler ile Farsça kelime ve tamlamalar da önemli bir yer tutmaktadır. Fakat bu durum şiirlerin anlaşılmasına engel olmamış; kullanılan dil, dönemine göre sâde bile kalmıştır. Aşağıda verilen örneklerde görüldüğü üzere üç kelimedenden oluşan tamlamalar bile son derece anlaşılırdır:

Erişenler âgâh erdi kurb-ı Hakk'a şübhesiz

Reh-ber-i râh-ı selâmetdir Habîb-i Kibriyâ (G.8/4)

Cennet-i 'irfâna biz bulduk vuşûl

Ma'nâ-yı hûru der-âgûş eyledik (G.14/4)

Bedrî'nin şiirlerinin dördü (G.1,2,7,8) doğrudan Hz. Muhammed ve ona duyulan sevgiyi anlatmak için yazılmıştır. Şiirlerin üçü, birinci tekil (G.3,5,18) ve biri birinci çoğul şahıs eki (G.14) ile yazılarak bu şiirlerde tasavvufun sûfîler üzerindeki etkisinden bahsedilmiştir. Sûfîlerin dünyaya sırtını dönmeleri, fânî olana meyletmemeleri gibi özelliklerinin yanında tasavvufun ve mutasavvıfların tanımının yapıldığı beş şiir (G.4,6,12,13,16) kaleme alınmıştır. Mutasavvıf bir şair olan Bedrî, diğer sûfî şairler gibi şiirlerinde halkı irşâda davet etmiştir. Şiirler içinde ikinci tekil şahıs eki ile nasihat amaçlı kaleme alınan iki şiir (G.11,15) mevcuttur. Allah aşkı üzerine iki (G.9,10) ve Allah'ın insana kendisinden üfle-diği ruh üzerine de bir şiir (G.17) kaleme almıştır. Aşağıda verilen örneklerde de görüldüğü üzere Hz. Muhammed'e olan sevgi ve halkı irşâda davet, şiirlerin muhtevalarından bazılarıdır:

23 Edith Gülçin Ambros, "Gülme, Güldürme, Gülünç Düşürme Gereksinimlerinden Doğan Türler," *Nazımdan Nesre Edebî Türler*, haz. Hatice Aynur ve öte. (İstanbul: Turkuaz, 2009), 66.

Enbiyâ vü evliyâ uydu aña
Cümlenin bil muhtedâsı 'aşkıdır (G.7/7)

Ko fânî mülkünü özle beğâyı
Ölüm ansız gelip ibrâm olmadan (G.15/2)

Bedrî'nin şiirlerinden sanat yapma endişesinden uzak olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeple yalnızca teşbîh, istiâre, tezâd, telmîh, iktibâs gibi sanatlara başvurulmuş; bu sanatlar, şiirlerde girift olmayıp açıkça ifade edilmiştir. Aşağıda verilen örneklerde görüldüğü üzere irfannın cennete; mânânın ise cennetteki hurilere teşbîh edildiği; Allah'ın rahmetinin tecellîsi olan cemâl ile hiddetinin tecellîsi olan celâl kelimelerinin arasında tezâd bulunduğu çok açıktır:

Cennet-i 'irfâna biz bulduk vuşûl
Ma'nâ-yı hûru der-âgûş eyledik (G.14/4)

Çün celâl ile cemâlî âşikârdır cümlede
Her şifâtı Hâk'dır anla düşme gel inkârına (G.18/5)

Tasavvuf inancına göre mutlak varlık olan Allah, kendi güzelliğinin bilinmesini istemiş ve âlemleri yaratmıştır. Tasavvufta bu inanç, *Küntü kenzen mahfiyyen fe-ahbebtü en u'refe fe-halektü'l-halka li-u'refe* (li-ya'rifûnî) yani *Ben gizli bir hazine idim, bilinmeyi diledim, bunun için (beni bilmeleri için) yaratıkları yarattım*²⁴ sözüne dayandırılmaktadır. Tasavvuftaki bir diğer inanç ise, Allah'ın âlemleri Hz. Muhammed için yarattığıdır. Bu inanç da *Levlâke levlâke le-mâ halaktü'l-eflâke* yani *Sen olmasaydın, sen olmasaydın (ey Muhammed), felekleri yaratmazdım*²⁵ sözünden hareketle tasavvufta yerini almıştır. Bedrî, bu inançlara şiirlerinde şöyle yer vermiştir:

O mir'âta nazar kıldıkda Mevlâ hüsnüjü gördü
Begendi 'âşık oldu saña bi'z-zât yâ Resûlallâh (G.2/2)

Cihânu eyledi peydâ seniñ nûr-ı şerifinden
Münevver oldu yer gök 'arş u hayât yâ Resûlallâh (G.2/4)

Tasavvuftaki vahdet-i vücûd (G.3,6), tecellî (G.2,6), mâsivâ (G.14,16), cüz'î ve küllî irâde (G.18), cevher (G.8,14), hayret (G.14) gibi kavramlar da Bedrî'nin şiirlerinin konusu olmuştur.

24 Mehmet Yılmaz, *Kültürümüzde Ayet ve Hadisler* (İstanbul: Kesit Yayınları, 2013), 396.

25 Yılmaz, *Kültürümüzde Ayet ve Hadisler*, 456.

*Hayret-ender-hayrete düştü gönül
Fikrimiz mât 'aklı medhüş eyledik (G. 14/2)*

*Sivâ hubbunu terk eyler ezel 'akdini berk eyler
Kamu maşşûdu terk eyler seniñ 'âşıkların cānā (G.16/5)*

Bedrî, şiiirlerinde klasik Osmanlı şairleri gibi âşık ve ârif hüviyetinde olup zâhid tipine karşı bir tavır sergilemiş; maksadının bunlar gibi cennet olmayıp Allah'ın yüzünü görmek olduğuna dikkat çekerek kendisinin bu zümreden olmadığını vurgulamıştır:

*Şem'-i 'aşka cān atar pervâne mişli 'âşıkān
Zâhid-i huşkuñ şafāsın çekdigi beş on degil (G. 13/3)*

*Gece gündüz sa'y edip bu ziker ü tesbîhden murād
Vuşlat-ı didār-ı Hak'dır dildeki efsün degil (G. 13/4)*

Sefîne-i Evliyâ adlı eserinde Bedrî'nin *Dîvân*'ını gördüğünü belirten Hüseyin Vassâf da onun şiiirlerinin gâyet âşıkâne ve ârifâne olduğunu ifade etmiştir.²⁶

Sonuç Yerine

Hayatı hakkında kaynaklarda çok fazla bilgi bulunmayan Mahmûd Bedreddîn Efendi, on sekizinci yüzyılda yaşamış mutasavvıf bir şair olup Bedrî mahlasıyla bir *Dîvân* oluşturacak kadar şiiir kaleme almıştır. Fakat bu eser, yangında zayi olduğundan günümüze ulaşamamıştır. Çalışmalarıyla tasavvuf folkloruna ışık tutan Cemaleddin Server Revnakoğlu'nun dosyalarında Bedrî mahlasıyla şiiirler kaleme alan Mahmûd Bedreddîn Efendi'nin 18 şiiiri yer almıştır. Her ne kadar söz konusu dosyalarda bu şiiirlerden *Dîvân*'ın tamamı gibi bahsedilmiş olsa da elde bulunmayan başka şiiirlerin de var olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde, Bedrî'nin 18 şiiiri şekil ve muhteva yönünden incelenmiştir. Bir mutasavvıf şair olan Bedrî, şiiirlerini sanat endişesinden uzak yazdığı için dili sâdedir. Şiiirlerinde edebî sanatları kullansa da bu sanatlar son derece açıktır. Kullandığı kelime kadrosu, söz varlığı ve tamlamalardan hareketle, dinî ve tasavvufî konuları ele alan Bedrî'nin öğretici ve yol gösterici olma çabasında olduğu ve didaktik bir üslûbu benimsediği söylenebilir. Şiiirlerinde ârif ve âşık hüviyetine sahip olan Bedrî, zâhid tipine karşı bir duruş sergilemiştir.

²⁶ Hüseyin Vassâf, *Sefîne-i Evliyâ*, 4:416.

Ziya Paşa, *Harâbât* adlı eserinin mukaddimesinde şiir yazan mutasavvıfları şair olarak addetmediğini, onların amacının hakîkati nazm ile beyan etmek ve onlara şair demenin kemâl olana noksanlık isnâd etmek olduğunu şöyle ifade etmiştir:

*Vardır bir sınıf-ı ehl-i güftâr
Maksûdları degildir eş'âr*

*Mevlânâ Mesnevî'yi yazmış
Hem Gülşenî Ma'nevî'yi yazmış*

*Yazmış nice bir güzûde âsâr
Mahmûd Şebüsterî vü 'Attâr*

*Maksadları bunların 'ayândır
Nazm ile hakîkati beyândır*

*Şâ'ir demek öyle ehl-i hâle
İsnâd-ı nakîsedir kemâle²⁷*

Çalışmanın ikinci bölümünde Bedrî'nin daha önce gün yüzüne çıkmamış olan şiirlerinin çeviri yazısı ve günümüz Türkçesi araştırmacıların dikkatine sunulmuştur. Bu çalışmayla Uşşâkî şeyhlerinden Bedrî mahlaslı Mahmûd Bedreddîn Efendi'nin şiirlerinin ortaya konmasıyla dinî tasavvufî Türk edebiyatına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

²⁷ Ziyâ Paşa, *Harâbât* (İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1291/1874), Mukaddime.

Şiirlerin Çeviri Yazısı ve Diliçi Çevirisi²⁸

Bu Dīvān Şeyh Maḥmūd Bedre'd-dīn
‘Uşşākī ḥazret-i ḳuddise sırruh el-bāḳīnūn

Bismi’llahi’r-raḥmāni’r-raḥīm

1

Mefā’ilün mefā’ilün mefā’ilün mefā’ilün

.---/---/---/---

Cemāliñ āfitābı ḳıldı işrāk yā Resūlallāh
Ziyāsı dü cihāna vèrdi revnaḳ yā Resūlallāh

Olunca pertev-i ḥüsñüñ nümāyān rüz-ı evvelden
Derildi der-behişte cümle ‘uşşāk yā Resūlallāh

Ezelden büy-ı ‘aşḳuñ ‘ıtrını kim anda şemm etdi
Bugün de yine oldur sarıa müştāk yā Resūlallāh

Olan zāhirde bāḳında seniñ pervāne-i ḥüsñüñ
Diler dā’im ola ‘aşḳ ile ihrāk yā Resūlallāh

28 Şiirlerin Çeviri Yazısında Takip Edilen Usul: 1. Revnakoğlu Koleksiyonu 263 numarada Bedrî'nin şiirlerinin iki farklı nüshası mevcuttur. İlki dosyanın 191-195 numaraları içinde olup formalı bir kareli deftere rik'a ile yazılmıştır. Defterin formlarının ayrılması sonucu şiirlerin sırası bozulsa da reddâdelerden sıralama kolaylıkla takip edilmektedir. İlk şiirden önce yer alan 6 boş satırın şair ile ilgili bilgilerin yazılması amacıyla bırakıldığı düşünülmektedir. İkinci nüsha, dosyanın 428-440 numaraları içinde varak düzeni ve harekeli bir nesih hat ile yazılmış olup şiirler sıralıdır. İki nüsha arasında bazı kelime farklılıkları ve takdim tehirler mevcut olsa da bu durum şiirlerin anlamında büyük bir değişikliğe sebep olmamaktadır. Metnin çeviri yazısında iki nüsha arasındaki farklılıklar verilirken ilk nüshaya (191-195) A, ikinci nüshaya (428-440) B ile işaret edilmiş, şiirlere 1, 2, 3 şeklinde numara verilmiştir. 2. Revnakoğlu'nun şiirleri iki farklı nüsha olarak yazması, bir nüshanın müsvedde (B) olarak yazıldığı düşünülmektedir. Nitekim B nüshasında Arapça kelimelerin imlasında “Ḥayret-ender-ḥayrete düşdü gönül/Fikrimiz māt ‘aklı medḥüş eyledik” (G. 14/2) ve “Kenz-i dilde cevher-i yektâ bulup/ Bedrî'nin güşuna menḡüş eyledik” (G.14/7) beyitlerinde olduğu gibi hatalar mevcut olup bu hatalar A nüshasında düzeltilmiştir. Bu sebeple imla hatalarından kaynaklı farklar dipnotta gösterilmemiştir. 3. İki nüsha birbirini aruz kusurları noktasında tamamladığı için şiirlerin çeviri yazısı esnasında -mânânın müsaade ettiği ölçüde- her iki nüsha da kullanılmış ve farklılıklar araştırmacıların dikkatine sunulmuştur.

Seni medh eylemek mümkün degildir hadd-i imkânda
Kemâl-i vaşfını eyledi Hâllâk yâ Resûlallâh

Hemân kırb-ı vîşâliye erişip intisâb etmek
Bu **Bedrî** bendenin maşşûdı ancak yâ Resûlallâh

[1. Ey Allah'ın elçisi, senin yüzünün güneşi doğdu, ışığı dünya ve ahireti güzelleştirdi. 2. Senin güzelliğinin parlaklığı ilk günden görününce bütün âşıklar cennette toplandı. 3. Ezelden Elest Meclisi'nde senin aşk kokulu ıtırını koklayan bugün de seni özleyendir. 4. Açıkta ve gizliden senin güzelliğinin pervanesi olan daima aşk ile yanmayı diler. 5. İmkân derecesinde seni övmek mümkün değildir, Allah senin vasfını mükemmel eyledi. 6. Bu Bedrî kulunun isteği hemen sana kavuşma yakınlığına erip senin yoluna girmektir.]

2

Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

.---/.---/.---/.---

Hudâ kıldı seni zâtına mir'ât yâ Resûlallâh
O mir'âdde görüldü şüret-i zât yâ Resûlallâh

O mir'âta nazar kıldıkda Mevlâ hüsnünü gördü
Begendi 'âşık oldu saña bi'z-zât yâ Resûlallâh

Tecellî-i kemâlullâh yüzünden zâhir olduğa
Bir oldu kamu ervâh ile eşvât yâ Resûlallâh

Cihâmı eyledi peydâ seniñ nûr-ı şerîfînden
Münevver oldu yer²⁹ gök 'arş u hayât yâ Resûlallâh

4. Metinde geçen Türkçe kelime ve eklerin imlasında Hayati Develi'nin "18. Yüzyıl Türkiye Türkçesi Üzerine" adlı makalesi dikkate alınmıştır. Makale için bkz. Hayati Develi, "18. Yüzyıl Türkiye Türkçesi Üzerine," *Doğu Akdeniz*, s. 1 (1998): 27-36. 5. Nüshalar arasında nazal n sesinin yazımı hususunda farklılık bulunmaktadır. B nüshasında tüm nazal n sesleri nun ü harfi ile, A nüshasında ise kef ك harfi ile yazılmış olup bu farklar dipnotta gösterilmemiştir. 6. Metin tamiri yapılan ifadeler, köşeli parantez [] içinde gösterilmiştir. 7. Aruz kusurlarından zihaf, kısa heceli ve italik yazılmıştır. **Şiirlerin Diliçi Çevirisinde Takip Edilen Usul:** Diliçi çeviriler, beyit esaslı olup merhun beyitler birlikte ele alınmıştır.

29 yer: yerle B

Göreliden vechiñi eyler müdām ‘aşkıñ ile cevlan
Felekler mihr ü mäh encümle evkāt yā Resūlallāh

Tenezzül eyleyip mülk-i cihāna gelmeden maqşūd
Bilişsin³⁰ ‘aşk u ma‘şūk nefy ü işbāt yā Resūlallāh

Bu **Bedrī** ‘aciziyñ gerçi haḫāsı çok efzūndur
Seniyñ muhtāc-ı luṭfuñ oldu bi’z-zāt yā Resūlallāh³¹

[1. Ey Allah’ın elçisi, Allah seni zatına ayna yaptı, o aynada zatın sureti görüldü. 2. Allah o aynaya bakınca senin güzelliğini gördü, beğendi ve sana bizzat âşık oldu. 3. Allah’ın mükemmelliğinin belirtisi senin yüzünde görününce bütün ruh ve sesler birleşti. 4. (Allah) dünyayı senin şerefi ışığından yarattı; yer, gök, arş ve hayat (bu ışıkla) aydınlandı. 5. Gökler, güneş, ay, yıldızlar ve zamanlar senin yüzünü gördüğünden beri daima devreder. 6. Senin tenezzül edip dünya ülkesine gelmendeki amaç; aşk ve maşuk, inkâr ve isbatın öğrenilmesidir. 7. Bu aciz Bedrī’nin hatası çok olsa da bizzat senin yardımına muhtaçtır.]

3

Mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün

.---/.---/.---/.---

Ƙoyup fānī gülistānı bekā gülzārdayım şimdi
N’edem ğayrı bu imkāmı civār-ı yārdayım şimdi

Geçip bu āb ile gilden erişdim yāra ben dilden
Diken ref’ oldu hep gülden gül-i bī-ḫārdayım şimdi

‘Anāsır bendini açıp cihāt-ı sitteden geçip
Maḫām-ı lāhuta uçup müdām ṭayyārdayım şimdi

Görünce vech-i dil-dārı yoluna ḫoydum hep varı
Bırāḫdım çārşu bāzārı ‘acāyib kārdayım şimdi

Ṭoyup esrār-ı vaḫdetden ḫalāş oldum bu keşretten
Oḫuyup ‘ilm-i ḫikmetden ‘ilim āşārdayım şimdi

30 bilişsin: başdan B

31 Seniñ muhtāc-ı luṭfuñ oldu bi’z-zāt: Degildir ‘afv olursa hiç zerrāt B

‘Ayân olunca ‘aşk bahri nümâyân oldu Hâk sırrı
Cihâna gevheri³² dürrü kamu izhârdıyım şimdi

Bugün **Bedrî** gözün bîdâr edip gördü nice esrâr
Dü kevni kaplamış³³ envâr iki envârdıyım şimdi

[1. Ölümlü gül bahçesini bıraktım, şimdi ölümsüzlük gül bahçesindeyim; bu (dünya) imkânlarını ne yapayım artık ben şimdi sevgilinin civarındayım. 2. Ben bu dünyadan vazgeçip sevgiliye gönülden eriştim, (dünyadaki) gülden hep diken yükseldi, ben şimdi dikensiz güldeyim. 3. Unsurların bağımlı açıp altı yönden geçip ilâhî yerlere uçtum, şimdi daima uçmaktayım. 4. Gönlü alan sevgilinin yüzünü görünce bütün varlığımı onun yoluna koydum, alış verişini bıraktım şimdi acayip kârdıyım. 5. Vahdetin sırlarına doyup kesretten kurtuldum, hikmet ilmimi okudum, şimdi ilim eserlerindeyim. 6. Aşk denizi belirince Allah’ın sırrı ortaya çıktı, ben şimdi dünyaya mücevher ve inci saçmaktayım. 7. Bugün Bedrî gözünü açıp nice sırlar gördü, dünya ve ahireti ışıklar kaplamış, ben şimdi ışıklar (arasın)dayım.]

4

Mefâ’ilün mefâ’ilün fe’ülün

.---/---/---

Cenâb-ı Hâk’k’a érmekdir taşavvuf
Anıñ kabzında olmağdır taşavvuf

Gerek ‘aşık olan ma’sûk yolunda
Bu nağd-i cism ü câmî éde maşrûf

Geçip dünyâ vü ‘uqbâ guşşasından
Hâkâyık ‘ilmi ile ola me’lûf

Yakîniñ érgüren hâk’k’l-yaqîne
Kâtında bir ola her ‘ilm³⁴ ile ma’rûf

Érişdiren özün halk-ı ‘azîme
Şifât ile ola her demde³⁵ mevşûf

32 gevheri: gevher A

33 kaplamış: kılmuşım B

34 ‘ilm: emr A

35 ola her demde: ol ola şimdi B

Kişi Hâk bilmege geldi cihāna
Saşa tevḥīd-i zātın kıldı mevķūf

Hâķīkat tevḥīdīn bildiñse **Bedrī**
Saşa sırr-ı hüviyyet³⁶ oldu mekşūf

[1. Tasavvuf, Allah'a ulaşmak, Allah'a teslim olmaktır. 2. Âşık olanın sevgili yolunda olması, bu ruh ve beden nakdini sarf etmesi gerektir. 3. Dünya ve ahiret sıkıntısını bırakıp hakikatlerin ilmüne alışmaktır. 4. Senin bilmeni her şeye vâkıf olmaya ulaştırmanın huzurunda her ilim ile bilinen aynı olur. 5. Kendini büyük topluluğa ulaştıran her zaman sıfatlar ile nitelendirilir. 6. İnsan, dünyaya Allah'ı tanımaya geldi, (Allah) senin zatının birliğini sana bağladı. 7. Ey Bedrî gerçekliğin birliğini öğrendiyse sana (Allah'ın mutlak) hakikatinin sırrı açılmıştır.]

5

Fā'ilātün fā'ilātün fā'ilün

-.--/-.--/-.--

Kendimi fark eyledim şāhāneyim
Aşlını fehm eyledim cānāneyim
Dost elinden içmişim cām-ı ezel
Tā ebed ayılmazam mestāneyim
Çekmişim dünyā vü 'uķbādan elim
Dost cemāli şem'ine pervāneyim
Bu cihānda kimse bilmez ḥālīmi
Şandılar ben 'āşık-ı divāneyim
Baḥr-i 'aşk içre mişālimdir şadef
Ol şadef içre dūr-i yek-dāneyim
Baş ü cāmı dost için kıldım fedā
'Aşk yolunda ben bugün merdāneyim
Bedriyā³⁷ bu remzi 'ārifler bilir
Anılamaz nādān olan hālā neyim

36 hüviyyet: hüveydā B

37 Bedriyā: -A

[1. Kendimi fark ettim, (bugün ben bir) padişah gibiyim, aslımın sevgili (Allah) olduğunu anladım. 2. Ezel kadehini sevgilinin (Allah) elinden içtiğim için ebede kadar ayılmayacak şekilde sarhoşum. 3. Dünya ve ahiretten elimi çektim, sevgilinin (Allah) mum gibi olan yüzünün pervanesiyim. 4. Bu dünyada hâlimi anlamayan kimseler beni divâne bir âşik sandılar. 5. Ben aşk denizindeki istiridye gibiyim, o istiridye içindeki tek inci tanesi benim. 6. Baş ve canımı sevgili (Allah) için feda ettim, ben bugün aşk yolunun merdiyim. 7. Ey Bedrî bu gizli işaretleri ârif olanlar bilir, câhil olanlar hâlâ benim ne olduğumu anlamaz.]

6

Fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlün

-.-/-.-.-/-.-

İbni vaqt olan tecellî-zâdedir

Anıj için fâriğ ü âzâdedir

'Abd-i hâlişdir taşarruf istemez

Hâlık'a teslim olup rızâdadır

Fâniye meyl eyleyip kılmaz nazar

Rüz u şeb meyli anıj 'ukbâdadır

Öyle dalmışdır³⁸ 'ulüm-ı vaḥdete³⁹Şanmaңыз siz kim anı dünyâdadır⁴⁰

Mest ü lâ-ya'kıl eden anı müdâm

Tâ ezelden içdigi ol bâdedir

'Aşk ile edip cihândan 'uzleti

Dost ile ülfetleri tenhâdadır

Gerçi bundadır vücûdı zâhiren

Bâṭinen ol 'âlem-i a'mâdadır

Bedriyâ⁴¹ bu sırrı anlar fehm eder

Her kimin ki menzili a'lâdadır

38 dalmışdır: çalmışdır B

39 'ulüm-ı vaḥdete: 'ilm-i vaḥdete A

40 dünyâdadır: 'ukbâdadır B

41 Bedriyâ: -A

[1. Vaktin oğlu tecellî çocuğu olduğu için (her şeyden) vazgeçmiştir. 2. İdareyi elinde bulundurmaya istemeyen samimi kuldur, Allah'a teslim olup (hâlden) memnundur. 3. (Dünyanın) geçiciliğine meyl edip bakmaz, gece gündüz ahirete meyl eder. 4. Vahdet ilimlerine o kadar çok dalmıştır ki siz onun dünyada olduğunu sanmayın. 5. Onu daima sarhoş eden ezelde içtiği (Allah aşkı olan) şaraptır. 6. Aşk ile dünyadan çekilip sevgili ile yakınlıkları insanlardan uzaktadır. 7. Onun varlığı görünürde dünyada olsa da aslında o görünmezlik âleminde. 8. Ey Bedrî bu sırrı anlayan kimsenin makamı pek yüksektir.]

7

Fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlün

-.--/-.--/-.--/-.-

Dü cihânda pâdişâhımdır Muḥammed Muştafâ
 Mesned-i püşt ü penâhımdır Muḥammed Muştafâ
 Êtmişim rûz-ı ezelde⁴² ol şeche ben iktidâ
 Beyt-i dilde kıblegâhımdır Muḥammed Muştafâ
 Hubb-ı zâti gün gibi sînemde zühür kıldıkda
 Burc-ı dilde mihr ü mâhımdır Muḥammed Muştafâ⁴³
 Hüsünüje 'aşık olaldan ğayra hîç etmem heves
 Âsumân-ı dilde mâhımdır Muḥammed Muştafâ⁴⁴
 Tâlibi maṭlûbuna êrgürdigiçün dâ'imâ
 Reh-ber-i dildeki râhımdır Muḥammed Muştafâ
 Vech-i pâkin görmek için 'aşk ile şubh u mesâ
 Hâsret ü derd ile âhımdır Muḥammed Muştafâ
Bedrî'ye andan erişen dâ'imâ luṭf u 'aṭâ
 Menba'-ı feyz-i İlâhımdır Muḥammed Muştafâ

42 ezelde: evvelden B

43 Hubb-ı zâti gün gibi sînemde zühür kıldıkda / Burc-ı dilde mihr ü mâhımdır Muḥammed Muştafâ: -B

44 Âsumân-ı dilde mâhımdır: Ez-dil ü cân dil-ḥ'âhımdır A. Vezin gereği B nüshasındaki fark tercih edimiştir.

[1. Hz. Muhammed iki cihanda padişahımdır, arkamdaki dayanağımdır. 2. Ben o padişahın yolunu ezel günül tutmuşum, o gönül Kâbe'sinde kiblemdir. 3. Onun zatının sevgisi gönlümde güneş gibi görününce o, gönül burcunda güneş ve ayımdır. 4. Onun güzelliğine âşık olduğumdan beri başkasına hiç heves etmem, o benim gönlümün gökyüzünde ayımdır. 5. Daima isteyeni istenilene kavuşturduğu için o, benim kılavuza benzeyen gönlümdeki yolumdur. 6. Gece gündüz aşk ile, hasret ve dert ile âh etmem onun mübarek yüzünü görmek içindir. 7. Ondan Bedrî'ye daima lütuf ve cömertlik ulaştırmıştır, o Allah'ımın feyzinin kaynağıdır.]

8

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

-.--/-.--/-.--/-.-

Maṭla'-ı nūr-ı hidāyetdir ḥabīb-i Kibriyā
Menba'-ı luṭf u 'ināyetdir ḥabīb-i Kibriyā

Dā'imā andan erişir 'âşıkā cümle ni'am
Mâlik-i kenz-i şehâvetdir ḥabīb-i Kibriyā

Evvelîniñ faḥridir âḥirîniñ seyyidi
Server-i ḥatm-i risâletdir ḥabīb-i Kibriyā

Êrişenler âgâh êrdi ḳurb-ı Hâḳḳ'a şübhesiz
Reh-ber-i râh-ı selâmetdir ḥabīb-i Kibriyā

Cümleñiñ aşlı vü fer'î olduḡuḅün ol şerîf
Cevher-i evvel nihāyetdir ḥabīb-i Kibriyā

Zât-ı Bârî'den eriş[ir]⁴⁵ 'âşıkânıñ göñlüne
Ceẓbe-i feyz ü sa'âdetdir ḥabīb-i Kibriyā⁴⁶

Bedriyā ayrılma hîç sen⁴⁷ bâb-ı luṭfunḡan anıñ
Şâḥib-i kân-ı şefâ'atdir ḥabīb-i Kibriyā

45 Vezne uymadıḡı için metin tamiri yapılmıştır.

46 Zât-ı Bârî'den eriş 'âşıkânıñ göñlüne / Ceẓbe-i feyz ü sa'âdetdir ḥabīb-i Kibriyā: -B

47 Bedriyā sen hîç ayrılma B: Bedrî ayrılma hîç sen A. Her iki nüshadaki şekil de vezne uymadıḡından "Bedriyā ayrılma hîç sen" ifadesi tercih edilerek metin tamiri yapılmıştır.

[1. Hz. Muhammed, doğru yolun ışığının doğduğu yerdir, lütuf ve cömertliğin kaynağıdır. 2. Âşığa bütün nimetler daima ondan ulaşır, cömertlik hazinesinin sahibidir. 3. Kendinden önce gelenlerin övüncü, kendinden sonra gelenlerin efendisidir; peygamberliğin son önderidir. 4. O, kurtuluş yolunun kılavuzu olduğundan Allah'ın yakınlığına şüphesiz uyanık olarak erdi. 5. O, her şeyin kökü ve dalları olduğu için ilk ve son cevherdir. 6. O, âşıkların gönlüne Allah'ın zatından erişen mutluluk ve feyzin coşkusudur. 7. Ey Bedrîsen şefaât kaynağının sahibi olan Hz. Muhammed'in iyilik kapısından hiç ayrılmama.]

9

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

-.--/-.-/--/-.-

Bu cihânın ibtidâsı 'aşkıdır

Yine âhîr intihâsı 'aşkıdır

'Âşıkâ ma'sûk yönünden erişen

Dâ'imâ feyz ü 'a'şası 'aşkıdır

Her ne cevâ ile cefâ olsa çeker

'Âşıkın zevk ü şafâsı 'aşkıdır

'Âşıkâ kılmaz e'tibbâ hiç devâ

'Âşıkın derd ü devâsı 'aşkıdır

Ehli ölmez hem müdâm olur diri

Cümle hep fânî be'kâsı 'aşkıdır

Dün ü gün vuşlat-ı dil-dâr isteyen

'Âşıkın elde devâsı 'aşkıdır

Enbiyâ vü evliyâ uydu aña

Cümlenin bil mu'ktedâsı 'aşkıdır

Bedriyâ kıo 'aşkını sen 'aşka uy

Râh-ı 'aşkını reh-nümâsı 'aşkıdır

[1. Bu dünyanın başlangıcı da sonu da aşktır. 2. Âşığa sevgili tarafından ulaşılan iyilikler daima aşktandır. 3. (Âşık, aşkın) her ne sıkıntısı olsa çeker; çünkü âşığın zevk ü sefâsı aşktır. 4. Doktorların devâ bulamadığı âşığın derdi de devâsı da aşktır. 5. Âşık (aşk ehli) ölmez, daima diridir; her şeyin geçiciliği ve ebediliği aşktandır. 6. Gece gündüz sevgiliye kavuşmayı isteyen âşığın elde devâsı aşktır. 7. Peygamber ve veliler aşka uydu, hepsinin aşka tâbi olduğunu bil. 8. Ey Bedrî aklımı bırak, aşka uy; aşk yolunun kılavuzu da aşktır.]

10

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

-.-/-.-.-/-.-

Kimde kim vardır ezelden derd-i 'aşk

Oldurur 'uşşâk içinde merd-i 'aşk

Büy-ı 'aşkı şemm edem dersen eger

Gülşen-i cānda olur ol verd-i 'aşk⁴⁸

Cân içinde vuşlat-ı cānān için

Ez-dil ü cān bu yola serverdi⁴⁹ 'aşk

Baş u cānın yār için kıldı fedā

Dü cihāna baqmadı çü merd-i 'aşk

Hep fedā kıldı kamu varlığını

'Āşıkı ma'şūkuna ergürdü 'aşk

'Āşık u ma'şūk olunca bir vücūd

Ma'şuqiyyet semtine el vèrdi 'aşk

Bedriyā sen de fedā kııl varlığın

Ehl-i 'aşk içre olasın ferd-i 'aşk

[1. Kimde ezelden beri aşk derdi varsa âşıklar içinde aşk merdi odur. 2. Aşk kokusunu duymak istersen aşk gülü cānın gül bahçesinde. 3. Cān içinde sevgiliye kavuşmak için aşk, cān u gönülden bu yolda baş verdi. 4. Aşk merdi, iki cihana meyletmeyip baş ve canını sevgiliye feda etmiştir. 5. Aşk, bütün varlığını feda eden âşığı sevgilisine kavuşturdu. 6. Āşık ile sevgili bir vücūt olunca aşk, sevgililik yoluna izin verdi. 7. Ey Bedrî, eğer sen de aşk sahipleri içinde bir aşk ferdi olmak istiyorsan varlığımı feda et.]

48 verd-i 'aşk: derd-i 'aşk B

49 serverdi: server ü B

11

Mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün

.---/---/---

Seni tutmuş müdām mevtiñ tuzağı
Kaçılmaz bir yere muhkemdir ağı⁵⁰

Ecel kaşşābı ayrılmaz pīşin-den⁵¹
Biler cāniñ için dā'im bıçağı

Geçer 'ömrünj seniñ her bir nefesde
Edersin dem-be-dem yakın ırağı

Yedigün lezzet ile bunca ni'met
Olur āhır saña şon demde ağı

Çıkar cāniñ seniñ bir gün teniñden
Düzülür ortaya rihlet yatağı

Bu günler başıña gelmezden evvel
Bırak elden kamu büstān u bāğı

Bu günü tahkik eyle ol sebük-bār
Bozulmazdan bu cismiñin otağı

Gelip erişmeden mevt-i zarūrī
Hāzır eyle varacağıñ konağı

Ölüben **Bedriyā**⁵² ölmezden evvel
Basa gör menzil-i rüşde⁵³ ayağı

[1. Seni ölümün tuzağı daima tutmuş, ipi sağlam olduğu için bir yere kaçılmaz. 2. Ecel kasabı senin peşinden ayrılmaz, senin canın için daima bıçağını biler. 3. Senin ömrün her bir nefeste geçer, sen daima uzağı yakın edersin. 4. Lezzetle yediğin bunca nimet, en sonunda sana zehir olur. 5. Senin canın bir gün teninden çıktığında ölüm yatağı ortaya hazırlanır. 6. Bu günler başına gelmeden önce bütün dünya işlerini bırak. 7. Beden çadırı bozulmadan önce bu günü araştır, yükün hafif olsun. 8. Ölüm gelmeden önce gideceğin yeri hazırla. 9. Ey Bedrî, ölmeden önce öl, doğru yola götüren yere ayağını bas.]

50 bir yere muhkemdir ağı: berin-i muhtemid rāğı B

51 pīşinden: başından B

52 Bedriyā: Bedrî A

53 rüşde: sede B

12

Mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün

.---/.---/---

Olan yâriñ kulu ağyāra bakmaz
Seven ra'nā gülü hiç hāra bakmaz

Gören nār içre ol yâriñ vişālin
Atar kendisini ol nāra bakmaz

Görenler hüsni-i dil-dārı nümāyān
Zen-i dünyā olan mekkāra bakmaz

Gülistān-ı beķāyı seyr edenler
Geçer bundan fenā gülzāra bakmaz

Ērişir ölmeden didār-ı⁵⁴ Hāķķ'a
O 'ayn-ı nūr olur envāra bakmaz

Ērişen **Bedriyā**⁵⁵ kurb-ı vişāle
Olur Hāķķ ile ol bir kāra bakmaz

- [1. Sevgilinin kulu olan başkalarına bakmaz, iki renkli gülü seven dikene hiç bakmaz.
2. Sevgiliye kavuşmanın (kendini) ateşe atmak olduğunu gören, kendisini o ateşe bakmadan atar. 3. Sevgilinin güzelliğini açıkça görenler, dünya kadını olan hilekāra bakmaz. 4. Ebediliğin gül bahçesini seyredenler, geçiciliğin gül bahçesine bakmayıp geçer. 5. Ölmeden Allah'ın tecellisine erişen, o ışığın ta kendisi olur, (diğer) ışıklara bakmaz. 6. Ey Bedrî, kavuşmanın yakınlığına eren, Allah ile olur, (başka) bir işe bakmaz.]

54 didār-ı: envār-ı B

55 Bedriyā: Bedrî A

13

Fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün

-.-/-.-./-.-./-.-

Hüsni-i Leylâ’dan haber-dâr olmayan Mecnûn degil
Derd-i ‘aşka düşmeyen ‘âşık dañi meftûn degil

Mübtelâ-yı ‘aşk olan vuşlat diler ma‘şûkuna
Dü cihânın varını versen aña memnûn degil

Şem‘-i ‘aşka cân atar pervâne mişli ‘âşıkân
Zâhid-i huşkuñ⁵⁶ şafâsın⁵⁷ çekdiği beş on degil

Gece gündüz sa‘y edip bu zıkr ü tesbîhden murâd
Vuşlat-ı dîdâr-ı⁵⁸ Hâk’dır dildeki efsûn degil

Nâ-ñalef Hâk’ a bu halkı gel dëyi da‘vet eder
Hoş cesâret eyler ammâ da‘vete me’zûn degil

Akça boncuğu satar bin lâf ile ol dür dëyi
‘Ârif anlar sırça billûru dür-i meknûn degil

Bedriyâ⁵⁹ esrâr-ı Hâk’ a kim bugün bulur vuşul
Dü cihânda şâd u hurremdir bugün mañzûn degil

[1. Leylâ’nın güzelliğinden haberdar olmayan Mecnûn, aşk derdine düşmeyen âşık tutkun değildir. 2. Aşka tutulmuş olan sevgilisine kavuşmayı dilediği için iki cihanın varlığını ona versen memnun değildir. 3. Pervane gibi aşk mumuna can atan âşıkların ruhsuz zâhidin rahatını çektiği beş on değildir. 4. Gece gündüz çalışıp zikir çekmekteki maksat, Allah’ın yüzünü görmektir, gönüldeki tesir değildir. 5. Tek başına halkı Allah’a gelmesi için davet eden, güzel bir cesaret eder ama (halkı) davet etmeye izinli değildir. 6. Beyaz renk boncuğu bin lafla inci diye satar, (ama) ârif olan cam ve kristalin saklı inci olmadığı anlar. 7. Ey Bedrî, Allah’ın sırlarına kim bugün kavuşursa iki cihanda sevinçlidir, bugün (olduğu gibi) hüznü de değildir.]

56 huşkuñ: hoş-gün B

57 şafâsın: şafâsı B

58 dîdâr-ı: dil-dâr-ı B

59 Bedriyâ: -A

14

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

-.-/-.-/-.-

Câm-ı 'aşkı 'aşk ile nûş eyledik

Mâsivâyı hep ferâmûş eyledik

Hayret-ender-ıhayrete düşdü gönül

Fikrimiz mât 'aqlı medhûş eyledik

Hayrete düşdüğüme ta'n eylemen

Gözümüz yâr yüzüne⁶⁰ duş eyledik

Cennet-i 'irfâna biz bulduğ vuşul

Ma'na-yı hûru der-âgûş eyledik

Gâlib olunca bize zevk u şafâ

Kükreyip deryâ gibi cûş eyledik

Derdimize biz yine⁶¹ derdi devâ

Eyleyip derd-i dili hoş eyledik

Kenz-i dilde cevher-i yektâ bulup

Bedrî'niñ gûşuna⁶² mengûş eyledik

[1. Aşk kadehini aşk ile içtik, Allah'tan başka her şeyi unuttuk. 2. Gönül, şaşkınlık içinde şaşkınlığa düştü, fikrimiz yenildi, aklımız dehşete düştü. 3. Şaşırduğumuz için bizi ayıplamayın, gözümüzü sevgilinin yüzüne yönelttik. 4. Biz irfan cennetine kavuştuk, mânâ hurisini kucakladık. 5. Zevk ü sefa bizde üstün olunca deniz gibi kükreyip coştuk. 6. Bizim derdimize biz yine derdi deva eyleyip gönül derdini hoş eyledik. 7. Gönül hazinesinde tek mücevher bulup Bedrî'nin kulağına küpe yaptık.]

60 gözümüz yâr yüzüne: vech-i yâre çeşmimi B

61 B nüshasında çok açık bir şekilde به ve A nüshasında ise به / نه / به / نه şeklinde okuyuşa imkân veren bir yazım söz konusudur. Beytin mânâsına daha uygun olduğu düşünülerek "yine" ifadesi tercih edilmiştir.

62 gûşuna: sem'ine B

15

Mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ülün⁶³

.---/---/---

Ëriş Hâkķ'a bugün aħşam olmadan
Bırak dünyâyı dilden dām olmadan

Ķo fānī mülkünü özle beķâyı
Ölüm ansız gelip ibrām olmadan

Yükün yüklet vücūduñ keştisine
Mühеyyā tır vaķt-i eyyām olmadan

Bu cism içre bu yükü Hâkķ'a êrgür
Murād oldur sülük itmām olmadan

Ëşitdir nuţķ-ı Hâkķ'ı sem'-i cāna⁶⁴
Gözünj görmez kulaķ aşām olmadan

Ëdegör mevtini dā'im temennī
Nidā-yı mevt ile⁶⁵ ilhām olmadan

Bitir **Bedrī** işinj ölmezden evvel
Bu 'ömrünj dükenip encām olmadan

[1. Bugün akşam olmadan Allah'a ulaş, (ölüm) tuzağına düşmeden gönülden dünyayı bırak. 2. Ölüm ansızın gelip seni zorlamadan geçici olan dünyayı bırak, ebediliği özle. 3. Yükünü varlık gemisine yükle, vaden dolmadan hazır ol. 4. Amaç, yol tamamlanmadan bu beden yükünü Allah'a ulaştırmaktır. 5. Gözün görmez, kulağın sağır olmadan can kulağına Allah'ın kelamını işittir. 6. Ölümün seslenmesi içe doğmadan daima ölmeyi talep et. 7. Ey Bedrī, işini ömrün tükenip tamamlanmadan evvel bitir.]

63 22 numaralı dipnotta da belirtildiği üzere, "Mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ülün" kalıbıyla yazılan bu şiirin son tef'ileye tekabül eden "olmadan" ifadesi, vezne uymadığından bu şiirin hece vezni ile yazıldığı söylenebilir.

64 sem'-i cāna: sem' ü cāna A

65 mevt ile: şavt dile A

16

Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

.---/.---/.---/.---

Fenāya meyl êdip qalmaz seniñ 'aşıklarınñ cānā
 Beķāya daħi aldanmaz seniñ 'aşıklarınñ cānā
 Bu dünyānıñ vefāsından kamu cevri ü cefāsından
 Geçer nefsi hevāsından seniñ 'aşıklarınñ cānā
 Cihānıñ naķşına bakmaz göñül vèrip aña aķmaz
 Özüni odlara yaķmaz seniñ 'aşıklarınñ cānā
 Göñül vèrmez denī dehre taħammül eyler her ķahra
 Hāķıķatde bulur behre seniñ 'aşıklarınñ cānā
 Sivā hıbbunu terk eyler ezel 'aķdini berk eyler
 Kāmu maķşūdu terk eyler seniñ 'aşıklarınñ cānā
 Tutar bir ķāmiliñ elin zikir öğredir o⁶⁶ dilin
 Yañılmaz bir nefes yolun seniñ 'aşıklarınñ cānā
 Ezel Hāķķ izini izler müdām rızāsını gözler⁶⁷
 Dün ü gün vaşlını özler seniñ 'aşıklarınñ cānā
 Göñül yıķmağa ķaşd étmez bu a'mālar gibi gitmez
 Megesle mūru incitmez seniñ 'aşıklarınñ cānā
 Öper destini kim dögse du'ā eyler aña söğse
 Ğurūr étmez biri öğse seniñ 'aşıklarınñ cānā
 Bilir esrārımı cānıñ duyar remzini cānānıñ
 Êrer aşlına her kāmıñ⁶⁸ seniñ 'aşıklarınñ cānā
 Olur ez-cān u dil 'aşıķ olur yolunda hem şādıķ
 Olur elbet saña lāyıķ seniñ 'aşıklarınñ cānā
 Bu **Bedrī** kemterīn 'uşşāķ vişāline müdām müştāķ
 Saña êrmek diler ancaķ seniñ 'aşıklarınñ cānā

66 o: -A

67 Hāķķ izini izler müdām rızāsını: izini izler müdām rızāların A

68 kāmıñ: kārıñ A

[1. Senin âşıkların geçici olana meyl etmez, ebedi olana da aldanmaz. 2. Senin âşıkların bu dünyanın sadakatinden de, bütün eziyetlerinden ve nefsinin heveslerinden de vazgeçer. 3. Senin âşıkların dünyanın süsüne aldanıp ona gönül vermez, kendini ateşlerde yakmaz. 4. Senin âşıkların her sıkıntıya dayanıp alçak dünyaya gönül vermez, her şeyin aslında kendine bir hisse bulur. 5. Senin âşıkların Allah'ın sevgisinden başka her şeyi bırakıp bütün isteklerini terk ederek ezel günü verdiği sözü sağlamlaştırır. 6. Senin âşıkların bir müşşidini elini tutup (başkalarına) zikir öğretir, bir an olsun yolunu şaşırmaz. 7. Senin âşıkların ezelden beri Allah'ın izini izler, daima onun rızasını gözler, gece gündüz ona kavuşmayı ister. 8. Senin âşıkların kör gibi giderek gönülleri yıkmak istemez, sinek ve karıncayı (bile) incitmez. 9. Senin âşıkların birisi onu dövse de elini öper, biri ona sövse (o ona) dua eder, birisi onu övse gururlanmaz. 10. Senin âşıkların canın sırlarını bilir, sevgilinin işaretlerinden haberdardır, her kaynağın aslına ulaşır. 11. Senin âşıkların can u gönülden âşık olur, yolunda sadık olur, sana layık olur. 12. Âşıkların çok acizi (olan) bu Bedrî, senin âşıkların gibi daima sana kavuşmayı ve sana ulaşmayı ister.]

17

Fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlün

-.--/-.--/-.--/-.-

Hzret-i⁶⁹ Hakk'dan hidâyetdir bu rûh

Mağz-ı luğf ile 'inâyetdir bu rûh

Cümleden evvel yaratdı zü'l-celâl

Kâşif-i kenz-i bidâyetdir bu rûh

Tâc-ı kerremnâ⁷⁰ ile mükrem olan⁷¹

Şâhib-i cümle kerâmetdir bu rûh

Yer ü gök çekmez tağammülün anı⁷²

Hâşılı sırr-ı emânetdir bu rûh

Çâr 'anâşır⁷³ libâsı zâhîren⁷⁴

Rûy-ı ma'nâda⁷⁵ şahâretdir bu rûh

69 Hzret-i: Cenâb-ı B

70 Kur'an-ı Kerîm 17: 70.

71 olan: olup B

72 tağammülün anı: tağammül edemez B

73 'anâşır: 'unşurdur B

74 zâhîren: zâhîr B

75 rûy-ı ma'nâda: ma'nâ yüzünde

Cehl-i zulmetden müberrâdur özi
A'lem-i 'ilm-i diyânetdir bu rûh

Nür-ı imâni hayâyı cem' eder⁷⁶
Böyle bir⁷⁷ şâhib-firâsetdir bu rûh

Ĥükmi eder dâ'im vücüd iklimine
Pâdişâh-ı pür-'adâletdir bu rûh

Menzili firdevs-i a'lâdur anıj
Kimse bilmez ne 'ibâretdir bu rûh

Ten harâb olsa da ol olmaz harâb
Maẓhar-ı sırr-ı sa'âdetdir bu rûh

Vaşfını bilmek muhâl-ender-muhâl
Sırr-ı Ĥağ desen işâbetdir bu rûh

Bedriyâ⁷⁸ rûhdan haber vèrdi Resûl
Emr-i Bârî'den işâretdir bu rûh

[1. Allah tarafından (bizlere verilen) bu ruh, doğru yolu gösterir, lütuf ve cömertliğin ta kendisidir. 2. Allah ruhu her şeyden önce yarattığı için bu ruh, hazineye benzeyen başlangıcın kaşifidir. 3. Bu ruh, Allah'ın kerem sahibi kılmasıyla hürmete layık olan, bütün harikuladeliklerin sahibidir. 4. Bize emanet bir sır olarak verilen bu ruhun yükünü yer ve gök çekemez. 5. Bu ruhun görünürde elbisesi dört unsur olmasına rağmen mânâ yüzünde ruh, temizliktir. 6. Karanlığın bilgisizliğinden kendisini arındıran bu ruh, din ilminin en bilgisidir. 7. Bu ruh, anlayış sahibi olduğu için inancın ışığı ile utanmayı bir araya toplar. 8. Çok adaletli bir padişah olan bu ruh, varlık ülkesine daima hükmeder. 9. Bu ruhun makamı pek yüce cennettir, kimse onun neyden meydana geldiğini bilmez. 10. Mutluluğun sırrına ulaşan bu ruh, beden yıkılsa da bozulmaz. 11. Bu ruha Allah'ın sırrı desen yerindedir, onun sıfatlarını bilmek asla mümkün değildir. 12. Ey Bedrî, Hz. Muhammed'in haber verdiği gibi ruh, Allah'ın emrinden bir işarettir.]

76 cem' eder: bir iken B

77 böyle bir: cem' eder B

78 Bedriyâ: Bedrî A

18

Fā'ilātün fā'ilātün fā'ilātün fā'ilün

-./-./-./-./-./-./-

Hāmd ola dā'im erişdim dostumun didārına
 Cān u dil gülü boyandı hüsünün envārına
 Ol muhabbet nārı yakdı cümle varım kıldı kül
 Ol külü esdi şavurdu luţfunun rüzgārına
 'Aşķ zuhūr êtdikde⁷⁹ ol⁸⁰ dost saçların hep dağıdıp
 Ol mübārek zülünü dökmüş güzel ruhsārına
 Tā ezelden iki yolmuş halk olan ervāhı hep⁸¹
 Bir⁸² gürühu luţfa mażhar bir gürüh kaħhārına
 Çün celāl ile cemāli āşikārdır cümlede
 Her şifātı⁸³ Hāķ'dır anla düşme gel inkārına
 Yêtmeyince luţf u cevır Hāķķ'dan saņa bir zerrece
 Bir umūrunun fı'le gelmez iş kalır hep yarına
 Hāyr u şerri Hāķ'dan ğayrı yokdur hiç işleyen
 Böyle bilseñ kişi kalmaz diyecek ağyārına
 Er isey kırtar çeperden mezhebin tiz göreyim
 Var mıdır kuvvet ki sende kudretin izhārına
 Bu sebebden[dir]⁸⁴ ki hāyr irādetin selb êtmemek
 Sa'y ile êrer kişi her menzil-i miķdārına
 Kābzā-i hikmetde çün taķdīr ile⁸⁵ tedbīr anıñ
 Tevfīķ olur da êdersin hāyrı sen nā-çārına
 Böyle erkān eylemiş şāh-ı cihān-ı lem-yezel
 Kudretin kul döndüremez bir daħi tekrārına

79 êtdikde: êtdikçe B

80 ol: -A

81 ervāhı hep: ervāhları B

82 bir: her A

83 şifātı: şifāt B

84 Vezne uymadıĝı için metin tamiri yapılmıştır.

85 çün taķdīr ile: çünkü taķdīr ü B

Ût Resûl'ün emrini Hâk'ın rızâsın dâ'imâ
Fırça-i nâcî dilerseñ teslîm ol settârına

Bedriyâ vër külliye cüz'i irâdet iste sen⁸⁶
Gel çarış bugünkü günde zümre-i hâşlarına

[1. Allah'a şükür daima sevgilimin yüzüne ulaştım, can ve gönül gülü onun güzelliğinin ışıklarına boyandı. 2. O aşk ateşi beni yaktı ve bütün varlığımı kül etti, senin iyiliğinin rüzgarı esip o külü savurdu. 3. Aşk görününce o sevgili saçlarını dağıtıp güzel yüzüne döktü. 4. Ezelde yaratılan bütün ruhların hep iki yolu olup, bunlardan bir topluluk Allah'ın rahmetine diğeri hiddetine nail olmuştur. 5. Her insanda Allâh'ın merhameti ve hiddeti (bir arada) görüldüğü için her sıfat Allah'(tan)dır, bunu anla (ve) inkâr yoluna gitme. 6. Eğer Allah'ın sana zerre kadar iyiliği veya eziyeti dokunmuyorsa herhangi bir işin gerçekleşmez, işlerin hep yarına kalır. 7. Allah'tan başka iyilik ve kötülük işleyen yoktur, bunu bilen kişinin başkasına diyecek (bir şey)i kalmaz. 8. Cesaretin varsa engellerden kurtar, gittiğin yolu çabucak göreyim, sende gücünü gösterecek kuvvet var mıdır? 9. (Allah'ın) senin seçme iradeni ortadan kalkmamasının sebebi, insanın gücünün yettiği her makama çalışmakla ulaşmasıdır. 10. Kabzaya benzeyen hikmette takdir ve tedbir onun elinde olduğu için (Allah'ın) yardımı olursa çaresiz kuluna iyilik edersin. 11. Bâkî olan dünya padişahı (olan Allah) bu yolu göstermiş, senin gücün kulu tekrar döndüremez. 12-13. Ey Bedrî, daima Allah'ın rızasını (gözet) ve Hz. Muhammed'in yaptıklarını yap, kurtulanlar cemaatinden olmak istersen Allah'a teslim ol, bütün iradeni (Allah'a) ver, bugünkü günde özel olan topluluğa katılmayı iste.]

Temmet tamâm

Bu dîvânî şâhibi müşârün ileyh eş-Şeyh Maĥmûd Bedreddîn Efendi ĥazretleri Yeni Bâğçe ĥurbunda Keçeciler'de Karabaş-ı Velî maĥallesinde dergâh-ı şerîfde medfûndur. 'Uşşâkiyye'den, târîh-i irtihâli 1197⁸⁷

86 Bedriyâ vër külliye cüz'i irâdet iste sen: Bedrî cüz'i külli irâdetün vër iste A

87 A nüshasında son şiirden sonra Salâhaddîn-i Uşşâkî'nin bir şiirine yer verilmiştir. Şiir hakkında bkz. Emine Yeniterzi, *Türk Edebiyatında Naatlar* (İstanbul: TDV, 1993), 50.

Göñül fikr ü ĥayâliñle şabâhlar yâ Resûlallah / Olur şem'-i cemâliñle şabâhlar yâ Resûlallah

'Alî-i pister-i hecrîñ enîn ü zâr eder dilden / Temennî-i vişâliñle şabâhlar yâ Resûlallah

Şeĥerlerde göñül teşrifîñ özler dide-i câna / Tenezzül ihtimaliñle şabâhlar yâ Resûlallah

Žiyâ-yı şem'-i ruĥsârîñ nihân olur ise dilden / ĥayâl-i zülf ü ĥâliñle şabâhlar yâ Resûlallah

Leyâlî-i taĥayyül içre dil bezm-i taşavvurda / Cemâl-i br-mişâliñle şabâhlar yâ Resûlallah

Şeb-i ĥamda gürisne bî-nevâ dil ĥ'ân-ı vaşlıñdan / Ümîd-i ĥoş-nevâliñle şabâhlar yâ Resûlallah

Ĥadîs-i zülfünü taĥdîs ederse leyle-i hicrân / Şalâĥî kîl ü kâliñle şabâhlar yâ Resûlallah

Kaynaklar

- Ambros, Edith Gülçin. “Gülme, Güldürme, Gülünç Düşürme Gereksinimlerinden Doğan Türler”. *Nazımdan Nesre Edebî Türler*. Hazırlayanlar Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru ve Ali Emre Özyıldırım, 65-85. İstanbul: Turkuaz, 2009.
- Develi, Hayati. “18. Yüzyıl Türkiye Türkçesi Üzerine.” *Doğu Akdeniz*, s. 1 (1998): 27-36.
- Dilçin, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. 8. bs. Ankara: TDK Yayınları, 2005.
- Galitekin, Ahmed Nezh. *Osmanlı Kaynaklarına Göre İstanbul Câmî, Tekke, Medrese, Mekteb, Türbe, Hamam, Kütübhâne, Matbaa, Mahalle ve Selâtin İmâretleri*. İstanbul: İşaret Yayınları, 2003.
- Hâfız Hüseyin Ayvansârâyî. *Vefeyât-ı Ayvansârâyî (İnceleme-Tenkitli Metin)*. Hazırlayan Ramazan Ekinci. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017.
- Hüseyin Vassâf. *Mevlid Şerhi Gülzâr-ı Aşk*. Hazırlayanlar Mustafa Tatçı, Musa Yıldız ve Kaplan Üstüner. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.
- _____, *Sefîne-i Evliyâ*. Hazırlayanlar Mehmet Akkuş ve Ali Yılmaz, c. 4. İstanbul: Kitabevi, 2006.
- Kılıç, Mahmut Erol, “Cemâleddin Uşşâki.” *İslam Ansikopedisi*. c. 7. İstanbul: TDV, 1993.
- Koç, Mustafa. *Revnakoğlu'nun İstanbul'u İstanbul'un İç Tarihi Fatih*. c. 3. İstanbul: Fatih Belediyesi, 2021.
- Süleymaniye Kütüphanesi-Revnakoğlu Koleksiyonu Mahmud Şevket Paşa ve Müteferrik Notlar 263.
- Turan, Lokman. “İstanbul Dergâhları Hakkında Bilinmeyen Bir Eser: Lutfî'nin Hânkâh-nâmesi.” *Türkbilig*, s. 22 (2011): 22-48.
- Yeniterzi, Emine. *Türk Edebiyatında Naatlar*. İstanbul: TDV, 1993.
- Yılmaz, Mehmet. *Kültürümüzde Ayet ve Hadisler*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2013.
- Ziyâ Paşa. *Harâbât*, İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1291 [1874].

Can the Tragic Also Be Feminist? An Essay on the Poetics of Crisis Narratives in the 1960s and 1970s*

Trajik Olan Feminist de Olabilir mi? 1960 ve 1970'lerdeki Kriz Anlatılarının Poetikası Üzerine Bir Deneme

AHMED NURİ

University of Amsterdam

(a.n.ahmed2@uva.nl), ORCID: 0000-0001-8684-1078.

Geliş Tarihi: 15.04.2022. Kabul Tarihi: 05.06.2022.

“ ”Nuri, Ahmed. “Can the Tragic Also Be Feminist? An Essay on the Poetics of Crisis Narratives in the 1960s and 1970s.” *Zemin*, s. 3 (2022): 128-161.

* This article is the revised version of a text written during the course taken at Karlstad University in the spring/summer period of 2021. In this respect, I deeply owe a debt of gratitude to Dr. Wibke Straube, who read the earlier drafts of this text several times and delivered valuable comments and constructive suggestions. I also thank Anna Militsi and Lara Bochmann for their feedback on the previous version of this text.

Abstract: This article explores the intricate relationship between the idea of the tragic and feminist discourse in the Turkish novel and examines three canonical novels in this respect. These novels are Nezihe Meriç's *Korsan Çıkmazı* (1961), Leylâ Erbil's *Tuhaf Bir Kadın* (1971), and Adalet Agaoğlu's *Ölmeye Yatmak* (1973), all three of which put female characters on center stage concerning Turkey's modernity project. By focusing on the representations of the urban femininities in these three novels through feminist narratology, the article first explores the connection between the self-actualization of female characters, the tragic, and the plot structure that recounts a story of an urban woman associated with Turkey's nationalist secular modernization project. Second, it scrutinizes how tragic thought is configured with the textual strategies and feminist discourse that challenge the modern Turkish woman imaginary constructed by this project. By analyzing how the human condition and its tragic manifestations are narrated in these novels, this essay examines whether the idea of the tragic generates a certain degree of feminist discourse in the Turkish novel or *vice versa*.

Keywords: the tragic, Turkish novel, Turkish modernity, crisis narratives

Özet: Bu makale, Türkçe romanda trajik düşünce ile feminist söylem arasındaki ilişkiyi kanonlaşmış üç romanı analiz ederek tartışmaktadır. Kadın karakterleri, Türkiye'nin modernleşme projesiyle ilintili olarak anlatılarının merkezine koyan bu romanlar sırasıyla Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmazı* (1961), Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'ı (1971) ve Adalet Agaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*'ıdır (1973). Bu kapsamda, ilk olarak romanlardaki kentli kadın temsillerine feminist anlatıbilim aracılığıyla odaklanılmakta, bu kadın kahramanların kendini gerçekleştirme, trajik düşünce ve Türkiye'nin ulusalcı seküler modernleşme projesiyle ilintili bir kadının hikayesine dayalı olay örgüsü arasındaki bağlantı tetkik edilmektedir. İkinci olarak, bu makale, romanlardaki trajik düşüncenin kurulumunu ve modernleşme projesi tarafından kurulan modern Türk kadını tahayyülünü sorgulayan feminist söylem ve metin stratejilerinin ilişkisini irdelemektedir. Böylece, bu makale her üç romandaki insanlık durumu ve bunun trajik tezahürlerinin nasıl anlatıldığını analiz ederken, Türkçe romanda trajik olanın belli bir derecede feminist bir söylem üretip üretmediğini veya bunun tam aksinin olup olmadığını incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: trajik olan, Türkçe roman, Türk modernitesi, kriz anlatıları

Many novels in Turkish literature configure the matter of the individual's downfall and the suffering it caused. This configuration slightly or self-consciously includes the idea of the tragic in various ways. The idea of the tragic configured in these novels is substantially related to the Ottoman-Turkish modernization process that began in the mid-nineteenth century. The tragic thought and its construction, in this sense, lie in the conflict of values in which mostly the urban individuals deal with existential struggles, moral dilemmas, or even intellectual contradictions in a certain period. There are various reasons for the conflict of values and thus the different existential or moral crises of the individuals caused by that conflict, depending on the socio-cultural, political, historical, and other dynamics of each period.

The way the urban individuals in westernizing Turkey have experienced the contradictions, ambiguities, and dualities of the modernity process since the 1920s becomes the main reason for the individual's crisis. In this respect, the existential crises, inner conflicts, and ethical dilemmas of many individuals reflect the complex interplay between self-realization of the subject, gender, national identity, and the secular values imposed by Turkey's top-down modernization program that defines the features of the Turkish modern in the strict sense. These crises and conflicts are narrated in and through innumerable Turkish novels; they are unavoidably entangled with the new socio-cultural norms of Turkey as a nation-state and its nationalist secular ethics.

In this article, I intend to explore how the so-called "modern Turkish women" are represented in relation to the tragic, self-realization, and the crisis of the modernity experience in three critically acclaimed novels written in the 1960s and the 1970s. These novels are Nezihe Meriç's *Korsan Çıkmaızı* (1961), Leylâ Erbil's *Tuhaf Bir Kadın* (*A Strange Woman*) (1971), and Adalet Agoğlu's *Ölmeye Yatmak* (1973).¹ Examining this intricate relationship in detail helps us understand to what extent and how a feminist discourse can emerge from within the most fragile conflict, extremely vulnerable conditions, and even the idea of the tragic in literature. By doing so, the article may provide profound insights

¹ Only Erbil's novel has been translated into English. In the following pages, I keep using the original titles of these novels. However, I cite the quotes from the English translation of Erbil's novel. See Leylâ Erbil, *A Strange Woman*, trans. Nermin Menemencioglu and Amy Marie Spangler (Dallas: Deep Vellum Publishing, 2022).

into the interplay between the newly emergent feminist discourse at that time and tragic thought configured in the Turkish novel.

On the other hand, it would be too reductive to argue that such existential and ethical crises are solely caused by socio-political matters or cultural dualities concerning Turkish modernity because this approach would completely reject the agency of the individual and the direct responsibility of his or her action in a certain space and time. The crises of the urban individuals associated with the modernity experience convey, indeed, a major aspect of human existence in the localized context of Turkey, such as the way of being in the world, a quest for meaning in life, and ethical questions regarding them. All these aspects are variously manifest in many different Turkish novels over time. However, despite the newly emergent approaches and perspectives in Turkish literary studies, the complex relationship between the representations of the urban individual's crisis, the modernity experience, and gender has remained unexamined in terms of the tragic and its different manifestations in the Turkish novel.²

The Crisis Narratives

The three novels analyzed in this article convey the major characteristics of a dominant theme in the Turkish novel that occurred since its emergence. This theme relies on the modernity experiences of the different urban femininities or masculinities diversely narrated over time. In other words, these novels include the individual's existential and ethical crisis derived from the socio-cultural or even political aspects of Turkey's modernization. Let me call these kinds of novels the crisis narratives as a loose thematic category in the Turkish novel. These crisis narratives recount the story of young female or male characters' existential struggles and moral dilemmas associated with Turkey's socio-cultural and structural transformations in different modes. In this respect, they provide an intricate content of Turkey's modernization and its gender-centered dimension.

² Ahmet Evin slightly comments on some early Turkish novels by using the term tragedy loosely. See Ahmet Evin, *Origins and Development of the Turkish Novel* (Minneapolis: Bibliotheca Islamica, 1983), 56, 67, 220. For various approaches that examines the tragic in the Turkish novel, see also Vedi Aşkaroğlu, *Trajik ve Modern Triolojik Bir Çözümleme: Oğuz Atay - Joseph Conrad - Yusuf Atılgan* (Ankara: Kültür Ajans, 2016); Asiye Çığrı Yıldırım, *Servet-i Fünun Romanında Trajik Durum* (Ankara: Pegem Akademi, 2018); Alphan Akgül, *Kim Egemen Olabilir Yazgısına: Türk Romanında Trajedi ve Özgür İrade* (Ankara: Çolpan Kitap, 2021).

What makes these three novels crisis narratives is the embeddedness of the socio-historical context in the individual's crisis and *vice versa*. Each novel inhabits a story of a female protagonist in the historical, socio-cultural, and political conditions in Turkey between the 1930s and the late 1960s. In this respect, each protagonist conveys strikingly common characteristic features. They all represent middle-class, well-educated, Western-oriented, slightly intellectual, modern urban women recently living either in Istanbul or Ankara, who are confused and wounded figures due to the unresolved conflict with the social norms and their moral values, to a certain extent.

The prominence of gender and its close link with sexuality and modernness is quite apparent in each novel and plays a vital role in designating its narrative discourse and texture. In this respect, these crisis narratives raise several important questions in explicit or implicit ways: To what extent the modernity experience lead to the emergence of tragic thought in the non-Western context, say, particularly in the case of the modern Turkish novel? Or can these novels be evaluated as the reconsideration of the tragic in the specific context of Turkey? In which ways the tragic configured in the novels can be discussed concerning the modernity experience and gender? (How) can a feminist discourse emerge from the articulation of the tragic in the Turkish novel? By attempting to seek answers to these vital questions, the textual analysis in this article focuses majorly on the plot structure, the character's resisting (feminist) voice, and narrative discourse in the three novels. These novels problematize the certain norms of the idealized, singular urban femininity in Turkey, that is, the image of modern Turkish woman envisaged by the Republican ideology in the 1920s and 1930s.

The three novels are written by three different female authors who are, indeed, members of the first-generation women of modern Turkey after its establishment as a nation-state in 1923. That is to say, Meriç (1925), Agaoğlu (1929), and Erbil (1931) were born in the early years of westernizing Turkey and educated by the mindset of its top-down nationalist modernization program that initiated rationalist, progressivist, and secular agenda with radical reforms on a wide range of subjects and realms.³ In other words, these writers are women, who are assigned female at birth, that experienced themselves both the emancipation of the women in the public sphere and the limitation and singularity of

³ For a brief discussion about these reforms in Turkey, see Erik J. Zürcher, *Turkey: A Modern History* (London: I. B. Tauris, 2004), 186-195.

the modern female identity in Turkey. This double experience of the writers constitutes a paradox for many urban women in Turkey as well. Each novel can be arguably evaluated as a different attempt to cope with this paradox by challenging the image of the modern Turkish women and its discourse either self-consciously or unwittingly.

Despite the brief information about these authors mentioned, this article does not focus on any biographical aspect of the authors, and it also rejects the gendered authorship and its essentialist terminology, such as "women's language" and "feminine writing" as the gendered authorship has been quite problematic, reductive, and essentialist.⁴ However, it is worth mentioning that these three prominent authors were arguably the first ones who problematized the image of the so-called modern Turkish women and its masculinist dimension by using inventive narrative techniques, textual strategies, and experimental formalist features in a broad sense. In other words, these three novels contributed to contravening both the discursive limits of *the* modern Turkish femininity and the narrative conventions of the realist and the so-called national literature, to a great extent.

Each crisis narrative then contains a certain kind of feminist discourse, or at least, a resistant female voice against the singularity of *the* modern Turkish woman constructed in parallel with Turkey's modernization. The objection to this singularity, indeed, bears on the idea of the tragic in the novels and leads to pursuing new ways of literary expression, both formalistically and discursively. Each novel offers a new mode of representing the modernistic femininities in the Turkish novel. At this point, two crucial aspects need explanation. First, as the objects of this article are only these three novels, the textual analysis focuses only on "the gender of the text[s]" instead of the author's sex.⁵ On the other

4 There is unavoidably a canon of women's writing in national literatures. However, the idea of *female* writing or the notion of *feminine* writing is quite problematic due to its inherent gender essentialism. For a discussion about it, see Kari Weil, "French Feminism's *écriture féminine*," in *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, ed. Ellen Rooney (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 164 and Toril Moi, "Feminist, Female, Feminine," in *The Feminist Reader Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, ed. Catherine Belsey and Jane Moore (New York: Basil Blackwell, 1989), 131.

5 Nancy Armstrong, "What Feminism Did to Novel Studies," in *The Cambridge Companion*, 122. The feminist writing indeed deconstructs, or at least, criticizes the masculine mindset and discourse from an "anti-patriarchal and anti-sexist position" perspective. See also Moi, "Feminist," 131.

hand, the emergent representations of the Turkish femininities in relation to gender and sexuality after the 1950s varied and increased due to both the incremental publications of many female authors and their different experimental approaches to literature in all genres, particularly the short story and novel.⁶ In this respect, there is an explicit relationship between the women's literature and the new narrative modes, and that between tragic thought and gender in the Turkish novel.

Many different literary texts and narratives produced by various writers including Meriç, Agaoglu, and Erbil tend to problematize the singular female identity imposed by Turkey's nationalist, secular modernization program and its paradoxical features. These novels thematize the suppressed sexuality of women and the body practices concerning the historical and discursive construction of the ideal image of modern Turkish women. During the 1920s and the 1930s, Turkey's modernization project constructed its vision of the modernness and national identity relating them to the public visibility of women in Turkey. This discursive and socio-political construction intended to emancipate the Turkish women from religious and any traditional conventions literally and symbolically, thereby creating the "new woman" of westernizing Turkey after 1923 as an ideal image in a similar way the modern woman discourse emerged in Europe.⁷ The "new women" in the context of Turkey denotes the phrase

⁶ It is important to mention that Turkish literature, including classical Ottoman poetry and folk literature, contains a high degree of eroticism, same-sex relations, unorthodox division of gender, and sexuality in general. For the representations of these matters, see Irvin Cemil Schick, "Representation of Gender and Sexuality in Ottoman and Turkish Literature," *The Turkish Association Journal* 28, no. 1/2 (2004): 81-103 and Walter G. Andrews and Mehmet Kalpaklı, *The Age of Beloveds: Love and the Beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society* (Durham: Duke University Press, 2005).

⁷ For a comprehensive discussion about the cultural reforms and socio-political vision of Turkish modernity regarding women and gender, see Nermin Abadan-Unat, "Social Change and Turkish Women," in *Women in Turkish Society*, ed. Nermin Abadan-Unat (Leiden: E.J. Brill, 1981), 5-31. For the feminist critique of the masculinist vision and its implementations in Turkey's modernization, see Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti* (Istanbul: İletişim Yayınları, 2012), 81-189. The "New Woman" is not limited to Turkish modernity in the first decades of the twentieth century. On the contrary, "the New Woman was to become a resonant symbol of emancipation" in Europe at that time. See Rita Felski, *The Gender of Modernity* (Massachusetts: Harvard University Press, 1995), 14.

"Republican women" or "modern Turkish women" that defines modern, secular, educated urban women in a Western-style manner and look. The three terms, "Republican women," "modern Turkish women" and "new women" in Turkey are interchangeably used in this article. This use, however, does not agree with the singularity of Turkish female identity, but it reflects the modern Turkish woman discourse and its historical connotation concerning Turkey's modernization and its socio-cultural and historical background.

The textual analysis in this article therefore focuses particularly on the female protagonist and plot construction of each novel, paying attention to the female voices of the novels. On the other hand, the ontology of the fictional characters and their mimetic resemblances to reality are not considered in the analysis. Accordingly, the analysis of the novels employs the narrative theory, particularly feminist narratology conceptualized by Susan Lanser. Feminist narratology helps to analyze the texts from a feminist perspective and focuses on not only the female characters but how they are positioned in the plot and story, considering the other narrative elements and textual strategies, such as plot, narrative voice, narrator, and metaphors.⁸ The use of feminist narratology functions to closely investigate some narrative techniques and styles that configure the idea of the tragic and even its ironic and parodic modes in these three novels. This methodical approach then reveals the interplay between the content, theme, and structure of each novel, and the analysis can therefore explore the representations of the female characters by linking their existential or ethical crises, the tragic configuration, and the gender discourse of Turkey's modernization project to the narrative modes and styles employed in the novels. This way of reading these texts rather positions these novels in terms of feminist writing and the subversive poetics of the critique in the Turkish novel.⁹

⁸ Susan S. Lanser, "Towards a Feminist Narratology," *Style* 20, 3 (Fall 1986): 341-363. Lanser develops her approach that fills the gap between feminism and narratology comprehensively. See also Susan Snaider Lanser, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (Ithaca: Cornell University Press, 1992), 3-41 and "Queering Narrative Voice," *Textual Practice* 32, no. 6 (2018): 923-937.

⁹ While using a feminist lens and the comparative reading of the three novels, it is necessary to explain my self-position and the limits of the study before beginning to analyze the novels. To analyze these novels based on the matters discussed above by considering the emergence of feminist poetics in the modern Turkish novel, it is inherently useful to take a feminist position not only as

Modernity, Gender, and the so-called Female Bildung

The far-reaching process of Westernization and modernization in Turkey went hand in hand with that of the nation-building and secularization that generated new symbolic and performative practices of the Turkish women in a contemporary sense by which the Turkish state ideology was officially promoted. In Turkey, state feminism beginning from the 1920s was implied in the name of modernization, which made the woman a “symbol of the new state.”¹⁰ That is to say, there is a complex interplay between the conception of the “new woman,” national identity, gender, and the symbols of modernness in Turkey. This intricate relationship has been unavoidably manifested in the Turkish novel through the representations of mostly different female characters —as the Turkish femininities.

Many novels, like the three novels analyzed here, tell the stories of different urban femininities and more generally the so-called female *Bildung* in the context of Turkey. *Bildung* as a literary term that originates from German literature generally refers to the combination of “both planned education and independent self-realization” that underlines “a state of unity” involving the harmony between the inner self and the external world.¹¹ By considering the socio-historical and cultural aspects of Turkey’s modernization process and its

a theoretical approach and methodology but also as a self-conscious way of writing this paper. In other words, having a careful, non-dualistic, and feminist language within the academic writing style and concepts used in this study itself matters. This awareness during the analysis plays as much a crucial role as the method of this article. In this respect, two main points need to be explained. I have written this paper from a feminist male perspective – I have been assigned male at birth and have since identified as a man, which may be limited, to some extent. However, this limitation does not necessarily prevent a feminist approach in general and the analysis of the novels in this direction as the kernel of the research conveys a feminist way of reading the novels. Second, I take an explicit distance from the strict definition of Turkishness and any other singularity of identity. This study includes a feminist approach that displays an appreciative feminist reading, which is also the ethical component of this study and its method.

10 Jenny B. White, “State Feminism, Modernization, and the Turkish Republican Woman,” *NWSA Journal* 15, no. 3 (Fall 2003): 149.

11 Klaus Vondung, “German Nationalism and the Concept of ‘Bildung’,” in *Romantic Nationalism in Europe*, ed. J. C. Eade (Canberra: Humanities Research Centre, Australian University, 1983), 136. See also Franco Moretti, *The Way of the World the Bildungsroman in European Culture* (London: Verso, 1987), 5- 26.

progressivist, rationalist epistemology regarding modernness, *Bildung*, here, refers to a process of being a Western-oriented, urban Turkish woman within the limited and given definition of the modern, which was constructed by the top-down Republican mindset and its socio-cultural reforms.

This highly problematic and one-sided way of being in the world and particularly of becoming modern in Turkey indicates the struggles of the urban women as exemplary nationalist, well-behaved, modern Turkish citizens who are required to learn, practice, and therefore forcibly or voluntarily internalize all the values and manners of this given identity. The female characters of the three novels also convey certain behavioral patterns, bodily manners, social gestures, and dressing styles, which is to say that there is a performative necessity of secular politics to be an urban, modern, and Republican woman in westernizing Turkey, which is discursively and aesthetically problematized in the novels, to a certain degree.

To put it bluntly, the terminological use of *Bildung* in this article does not claim a positive meaning or direction as in the use of nineteenth-century European novels. Instead, *Bildung* points to the image of the idealized Turkish women and its discourse in relation to the modernity experience in Turkey. It is mainly the contradictions of this image that lead to the inner conflict of the female protagonist in each novel. The paradox of the modern Republican woman discourse, then, forms tragic thought in the novels, and each of which approaches constructs the tragic differently.

The variations of the modern urban Turkish women are depicted—concerning national identity, secularism, and modernity experience—in numerous serialized and published novels until the 1940s, including popular literature and other genres.¹² The state feminism and the implications of the socio-cul-

¹² Even before the Republican era, several prominent male authors, such as Namık Kemal, Şemsettin Sami, and Ahmet Mithat paid attention to the issues related to women's status and position in the Ottoman-Turkish in their novels published from the 1870s onwards. However, the depiction of Ottoman-Turkish women in literature until the 1900s remained limited in terms of the number of female characters and content. Moreover, women were represented as "powerless and passive victims of a system" that led to "unwanted marriages" and "the degradation of polygyny, unilateral divorce, and particularly slavery." See Deniz Kandiyoti, "Slave Girls, Temptresses, and Comrades: Images of Women in the Turkish Novel," *Feminist Studies* 8, no. 1 (Spring 1988): 38. See also Çimen Günay-Erkol, "Osmanlı-Türk Romanından

tural reforms in Turkey that started in the 1920s highlighted the equality and emancipation of women in various fields from education and law to social life. The definition of *the* new Turkish woman is, however, limited to an urban representative of “the modern, secular, Westernized state” as women were “expected to behave and dress in what the state defined as a modern, Western manner.”¹³ This singularity and its bodily practices remained dominant without being questioned, or at least, openly criticized within the Turkish novel until the 1950s.¹⁴ Many literary works, especially those written by the new generation of female authors of the 1950s, just as the authors of the three novels examined here, began to problematize the image of the Republican woman and its masculinist construction, thus troubling the singularity of modern Turkish female identity with either semi-consciously or unwittingly feminist discourse and its writing practices.

Çağdaş Türk Romanına Kadınlık: Değişim ve Dönüşüm,” *Türkiyat Mecmuası* 21, no. 2 (Güz 2011): 159. The second image of the Turkish women in the novels inhabits the stories of the urban, cosmopolitan, *a la Franca* female individuals who break the traditional social practices and masculine moral norms, resulting in their social, individual, and moral downfall in life. From the 1910s onward, Turkish women are depicted as national fighters with a pure love of, and eternal devotion to, the nation. The female characters in Halide Edib’s novels, such as *Yeni Turan* (1912), *Handan* (1912), *Ateşten Gömlek* (1922), and *Vurun Kahpeye* (1923) define this kind of the “Turkish woman” in the nationalist context, which adds a positive layer to the representation of the women in literature with a feminist agency. For the impact of Halide Edib’s literature on the feminist discourse in Turkey, see Ayşe Durakbaşa, *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm* (Istanbul: İletişim, 2000). However, the popular literature in the early Republican era conveys the nationalist discourse through love stories, melodramas, and detective novels. For instance, Aka Gündüz’s highly popular best-seller novel *Dikmen Yıldızı* (1927) inhabits a love story and the mental rehabilitation of the female protagonist thanks to her awareness of national identity and contributions to the independence war in the early 1920s. This novel remained popular in the 1930s. For analysis of the female characters as the gang leaders and its relation to nationalist idea in many detective novels, see Seval Şahin, *Cinai Meseleler: Osmanlı-Türk Polisiye Edebiyatında Biçim ve İdeoloji (1884-1928)* (Istanbul: İletişim, 2017), 162-183.

13 White, “State Feminism,” 145-146.

14 There are many neglected novels published in the 1930 and 1940s that variously depict the women of Turkey although they do not problematize this aspect explicitly. For instance, Safiye Erol’s *Kadıköyü’nün Romanı* (1938) and *Ülker Fırtınası* (1944) do not necessarily affirm the asexuality of women. On the contrary, they contain eroticism, women’s open relationship with men, and sexual desire, to varying degrees.

The three novels analyzed here also question the restricted meaning and features of *the* Turkish female identity and its close link with the modernness, national identity, gender, and self-actualization of each protagonist. In this respect, the story of each female character problematizes the symbolic gestures and performative acts of the idealized, nationalist "new woman" in Turkey, to some extent. The critical approach against the given features of the singular way of being a modern Turkish woman and its gender discourse gained fresh and semi-consciously feminist momentum in the 1960s and the 1970s along with the leftist ideology and the liberation movement of 1968. Not only do the representations of the marginalized, rebellious, or discordant female characters in the Turkish novel begin to appear, but also various resisting voices that may be called feminist become prominent in the stories and plotlines of several novels. This double development regarding the representations of women in the Turkish novel gradually leads to the emergence of unnamed feminist writing with innovative techniques and subversive textual strategies.¹⁵

Secularization plays a crucial role in defining the image of the modern Republican woman and its striking features in Turkey since the 1920s. Nilüfer Göle points out that secularism became the "precondition" for modern Turkish female identity in the understanding of Turkey's state feminism.¹⁶ The female characters in the three novels represent the secular urban women of Turkey living between the 1930s and the late 1960s in the plots and embody a social type—middle-class, slightly intellectual, young urban woman—in this context. These characters perform bodily practices and discourses in Istanbul or Ankara. The symbolic and performative acts of the urban femininities repetitively produce "the images of women that became central to the iconography of the regime" in Turkey.¹⁷ This iconicity, then, makes these female protagonists a measurement tool for the success of Turkey's modernization. Moreover, these novels problematize the female

¹⁵ For a recently published study that focuses on women's writing and the emergence of feminist discourse in Turkish literature in that period, see Duygu Çayıroğlu, *Kadınca Bilmeyişlerin Sonu: 1960-1980 Döneminde Feminist Edebiyat* (Istanbul: İletişim, 2022), 12-15; 77-181.

¹⁶ Nilüfer Göle, *Mühendisler ve İdeoloji* (Istanbul: Metis, 2016), 87.

¹⁷ Deniz Kandiyoti, "Gendering the Modern on Missing Dimensions in the Study of Turkish Modernity," in *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, ed. Sibel Bozdoğan and Reşat Kasaba (Seattle: University of Washington Press, 1997), 125.

characters' learning process of the secular "agency and imagination"¹⁸ generated by Turkey's state feminism that dictates the adaptation to new public spaces and the emulation of Western-style body techniques as a lifestyle and manners.

As a result, the construction of the urban Turkish femininities with a highly emphasized secular contour lies in the performative acts both in private and public life that produce the singularity of Turkish female identity and its modernness in Turkey. This aspect becomes a significant matter in the novels as the self-actualization of each female character is directly related to that aspect. As Judith Butler argues, "gender is in no way a stable identity or locus of agency," and just as in the case of Turkish modernity, the female identity is "instituted through a *stylized repetition of acts*"¹⁹ in the public sphere, relating to Turkishness and the features of the modern Republican woman imaginary imposed by Turkey's nationalist modernization project. Secular acts and speeches, therefore, manifest a series of internalized performative body techniques and the language of this dominant discourse as a way of socialization and for the condition of the visibility of the women in public space.²⁰

Tragic Thought as the Outcome of the Modernity Experience

Many crisis narratives indeed inhabit the traumatic and tragic manifestations of the urban individuals who seek self-fulfillment and meaning in life. However, the character of the novels does not properly succeed in the so-called *Bildung*. In this sense, there is no lasting reconciliation between their desires and the ideals of Turkey's nationalist secular modernization program that lies in the socio-cultural concerns and the priority of the nation. This point is where the conflict of values emerges due to various reasons, depending on the story and plot of each novel. Each protagonist's conflict of values constitutes the source of the tragic in each novel, and tragic thought indicates the characteristic of the instability, crisis, and paradox not only in the individuals but also in society on the whole.

The idea of the tragic, then, bears on the lack of a reconciled idea of *Bildung* in the context of modern Turkey and that of its epistemological and ethical

18 Nilüfer Göle, *Seküler ve Dinsel: Aşınan Sınırlar* (Istanbul: Metis, 2012), 55.

19 Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory," *Theatre Journal* 40, no. 4 (December 1988): 519.

20 Göle, *Seküler ve Dinsel*, 55.

foundations. In other words, there is neither a philosophical or ethical base nor a socio-cultural manifestation of the reconciliation between the individual and the community in these novels. the tragic is directly related to the individual's modernity experience itself and relies on the tension where the agency of the female individual begins and where it ends. In this line of thought, it can even be argued that the tragic as a condition is an unavoidable outcome of this modernity experience that also becomes its epitome in the Turkish novel.

In her stimulating article on the Turkish *Bildungsroman*, Meltem Gürle emphasizes that "the Turkish formation story almost never closes with a transformation that offers reconciliation between the individual and society" as the characters in many novels are unable to transcend their ideals because the ideal is always too abstract to hold.²¹ Their ideals, however, are the manifestations of the modernity experience narrated in the novels, and these individual experiences contain the contradictions, ambiguities, and dilemmas of the voluntary or forced process of Turkey's modernization over decades. In this respect, the nucleus of the tragic arises from within the modernity experience of each individual. Moreover, the tension that forms tragic thought is not solely between the individual and the society but also within the self. The conflict in the novels is, therefore, both external and internal. In other words, there is an inner conflict and a certain form of self-confrontation the character deals with. Due to this self-questioning, the character's crisis or conflict differs from melodrama and its mode of excessive sentimentalism and hopelessness. Each character's growing crisis and the way it is narrated in the novels also raises a question about the intricate relationship between socio-cultural structures, individual agency, moral responsibility, destiny, fate, and even contingency. It is therefore crucial to trace how the tragic idea and its elements are constructed in the Turkish novel, depending on the three novels analyzed here.

21 Meltem Gürle, "Wandering on the Peripheries: The Turkish Novelistic Hero as 'Beautiful Soul'," *Journal of Modern Literature* 36, no. 4 (Summer 2013): 98. Gürle's point of reference is based on the epistemology of *Bildung* that is derived from German philosophy and literature. This line of argument therefore may be problematic in terms of the dynamic relationship between the Turkish novel and the modernity experiences in Turkey, especially as long as each story of individual growth is seen as a *Bildung* story. For the similar tendency to consider wide variety of the novels and categorize them *Bildungsroman* in a loose way, see Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* (Istanbul: İletişim, 2011), 110. See also Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye'de Yazınsal Bilincin Oluşumu* (Istanbul: Kapı Yayınları, 2014), 18.

Despite George Steiner's well-known claim regarding the death of tragedy in European literature and cultural tradition in the twentieth century, many prominent studies published previously and recently discuss not only the validity and commonality of the tragic in the modern sense but also its presence beyond drama, especially in the novel. From this point, many novels convey the idea of the tragic and its various configurations in their plots, stories, and narrative discourses, to varying degrees.²² While analyzing different aspects of tragedy in modern literature, Terry Eagleton underlines the possibility and importance of the tragic idea as "being a question of crisis" that "can be surely quite as much a condition as an event, which lends it to novelization remarkably well."²³ I propose to extend this argument by considering the tragic configured in the context of non-Western modernity and another literary tradition, just as in the case of Turkish modernity and the Turkish novel.

The tragic configuration, in this sense, exists in many Turkish novels that recount the story of a young protagonist who struggles to find self-identity and meaning, and therefore, has an inner conflict between his or her self-fulfillment and the national ideals of westernizing Turkey. This inner conflict leads to a state of deep existential crisis and later the questioning of own way of being in the world and its ethics in the setting of Turkey. The self-confrontation of the characters then causes different forms of suffering and sorrow because of what he or she has done, lost, or missed in life. The tragic and its elements in the

²² There are innumerable examples in this respect. For tragedy in the nineteenth century European novels, see Sidney Zink, "The Novel as a Medium of Modern Tragedy," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 17, no. 2 (December 1958): 171 and John Snyder, *Prospects of Power: Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre* (Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991), 83-84. For the tragic idea in the Victorian novel, see Jeannette King, *Tragedy in the Victorian Novel Theory and Practice in the Novels of George Eliot, Thomas Hardy and Henry James* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), 1-16. For tragedy in the modernist European novel, see Manya Lempert, *Tragedy and the Modernist Novel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978); Terry Eagleton, *Sweet Violence the Idea of Tragic* (Oxford: Blackwell Publishing, 2003); Ato Quayson, *Tragedy and Postcolonial Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2021). Clifford Leech argues that novels like Flaubert's *Madame Bovary* (1856), Melville's *Moby Dick* (1851), and Tolstoy's *Anna Karenina* (1875-76) have the features of tragedy, but they are not tragedies but "tragic novels." See Clifford Leech, *Tragedy* (London: Methuen & Co, 1969), 31.

²³ Eagleton, *Sweet Violence*, 201.

novels —the crisis narratives— may be embedded in the story and narrated in different modes. For instance, Safiye Erol's *Ülker Fırtınası* (1944) Ahmet Hamdi Tanpınar's *Huzur* (1949), and Oğuz Atay's *Tutunamayanlar* (1972) or *Tehlikeli Oyunlar* (1973) can be considered in this context.²⁴ Whatever the main story is, there also exists a gender dimension of the existential crisis and its conflict represented in these novels.

In this respect, the crises of the women —various female characters or different femininities— in many novels contain the idea of the tragic as an unavoidable conflict of values, associating the female protagonist's existential struggle or ethical dilemma with the different aspects of Turkey's modernization and the effects of its radical reforms: westernization, national identity, the new life in Turkey and its secular ethics, and so on. While the female protagonist in each novel analyzed in this article tackles an existential question and a moral dilemma entangled with the nationalist context of Turkey in the 1960s or the 1970s, the representations of their inner conflicts constitute several dichotomies and tensions between free will and agency; coincidence, fate, and destiny; the individual and the community; the internal and the external; modernity and tradition in specific manners.

These dichotomies designate a paradox, and the tragic in the novels occurs as "the conflict between an individual and the forces that destroy"²⁵ these heroines. That is to say, the middle-class, Western-oriented, intellectual, urban individuals in Turkey deal with the multiple conflicts of values. Tragic thought lies in the various conflicts between the protagonists' idealism, ethics, and the socio-economic or cultural realities of Turkey at that time, involving ambiguity, coincidence, destiny, and the individual's agency beyond the East-West contradiction. The different aspects of human existence and the question regarding the way of being in the world coincide with the modern condition in Turkey and its existential, ethical, and epistemological implications.

The protagonist of *Korsan Çıkmazı*, Meli, bravely asks a crucial question to herself, rejecting the masculinist pressure of the society on her life: "Why? Why does such a bad coincidence, the backwardness of the society reverse my

24 For a detailed analysis of the tragic in Atay's *Tehlikeli Oyunlar*, see Yasin Sofuoğlu "Tragic Thought in Oğuz Atay's *Tehlikeli Oyunlar*: Identity, Culture, and History" (Master's thesis, Boğaziçi University, 2019).

25 Raymond Williams, *Modern Tragedy* (Stanford: Stanford University Press, 1966), 87.

life?”²⁶ In a comparable way, Nermin, the main character of *Tuhaf Bir Kadın* talks to some male authors in a restaurant and provocatively explains her opinions to them: “Today, I know all of you, each and every one. I’ve seen with my very own eyes the anguish that the Turkish intellectuals suffer! I’ve learned how they view women.”²⁷ Apart from these two bold statements that reject the suppressed position of the Turkish women, Aysel, the protagonist of *Ölmeye Yatmak* touches upon the same matter while asking herself at the threshold of committing suicide in the plot: “Have I ever been myself?”²⁸ Each statement voiced by these protagonists reflects a certain experience of life and its outcome as a slightly late recognition in the novels. Each protagonist’s self-awareness, along with sadness, disillusionment, and despair, then, requires an in-depth examination to understand her resisting voice or rebellious attitude, emotional and mental suffering, as well as self-confrontation, great endurance, and the feminist discourse in the center of the tragic consciousness in each novel.

The presence of the tragic as an inevitable condition of conflict and crisis raises a question about being an urban, intellectual, Western-oriented Turkish woman by considering the nationalist context of modern Turkishness and its gender dimension. The socio-cultural specificity of the tragic reflected in and through the Turkish novel also conveys an aspect of human nature, which raises a more general question of what it is to be a human, particularly a female individual in the world at times of such dramatic changes and serious socio-cultural or political crises. The idea of the tragic, either in its ancient insight or in contemporary understanding, therefore, involves both specific and general dimensions of human values, ethics, and “the question of existence,” as Richard B. Sewall highlights it.²⁹ Moreover, tragic thought let us meditate on how people respond

26 Nezihe Meriç, *Korsan Çıkması* (Istanbul: Yapı Kredi, 1999), 131. All the quotes from the novel are translated by me.

27 Leylâ Erbil, *A Strange Woman*, 84. For the original quote in Turkish, see Leylâ Erbil, *Tuhaf Bir Kadın* (Istanbul: Türkiye İş Bankası, 2011), 62.

28 Adalet Agoğlu, *Ölmeye Yatmak/Dar Zamanlar* (Istanbul: Everest, 2018), 191. Just as *Korsan Çıkması*, this novel has not been translated into English yet. I translate all the quotes from the novel.

29 Richard B. Sewall, *The Vision of Tragedy* (New Haven: Yale University Press, 1980), 4. For the contemporary interpretation of the tragic, see also Eagleton, *Sweet Violence*, 21 and Miriam Leonard, *Tragic Modernities* (Massachusetts: Harvard University Press, 2015), 12.

to an inner conflict, a moral ambiguity, failure, and intense suffering due to personal flaws or uncontrollable reasons beyond the individual's agency, and sometimes unjust pain and human affliction. Some of these responses and the way of they are narrated in the novels of Meriç, Erbil, and Agaoglu designate the relation between the tragic and feminist discourse in the Turkish novel.

The Fragmented Selves, the Episodic Plot Structures

In these three novels, the heroines tend to internalize the given national values and manners in their adolescence, but the problems they encounter primarily manifest the variations of the social pressure on women, the so-called traditional practices, and the masculinist discourse of the secular modernization in Turkey. In other words, these protagonists do not recognize the major cause of the structural problems of Turkey's modernization and its link with the masculinist construction of the singular female identity, which is implied as the only way for being modern in Turkey.

Each novel contains a non-linear story and fragmentary narrative structure, and each protagonist gradually comes to realize the disturbing matter(s) of her modernity experience in this fragmented plot construction. There are different kinds of existential crises or moral dilemmas with which each heroine deals after a certain event or an epiphany that triggers her self-questioning. The main plot-line of the novels then lies in the self-confrontation of the female protagonists who either revise their lives and significant actions in the form of flashbacks or involuntary memories that grasp the time-space of a particular event or even a feeling. In the recent time of the plot, the protagonists are in their mid-thirties or early forties and mostly stay in a single room while thinking of their lives — mistakes, flaws, and failures. The spatial feature and the narrative logic of the self-confrontation in each novel designate the inner conflict due to the combination of the external conditions and the protagonist's response to that, which may include coincidence beyond free will, agency, and even destiny. The configuration of the tragic in the novels relies upon the conflict within the story and its narrative logic. However, the ways the tragic and its conflict are narrated are fragmented, situational, and unusual, rather than united, actional, and conventional.

For instance, *Korsan Çıkması* narrates the story of two close friends, Meli and Berni in the 1960s in episodic manners. While Meli and Berni are two se-

parate first-person narrators of the novel, an unknown external narrator depicts the events and conditions in the third person, even including Meri and Berni's feelings in the narrative. The novel includes the childhood memories of both characters and the impact of their old female relative Neyyire on them as a role model who raised Meli and Berni, teaching them social codes, morals, daily practices, and family values in the early Republican period. After a while, Meli moves to Istanbul for her university education and starts living alone. In the narrative, Meli's conscious modernity experience, indeed, begins with her life in the city and the close encounters with both the social realities of Turkey at that time and the practices of the nationalist secular modernization.

Meli's "education" through her experience of the new life in the urban setting goes towards her education to be a modern Turkish woman and well-mannered citizen of her country. This education relies on two major aspects: education by family and university. The importance of both aspects is underlined by Meli as the main character and the external narrator throughout the novel. However, while Meli finds herself in a scandalous situation that derives from a terrible misunderstanding, she begins to question herself, her life, and particularly the masculinist values of society. Her friend Ahmet, who is engaged in the left-wing politics of the period, gets sick in her place suddenly. While Meli takes care of him, with an old Levantine lady in her room, coincidentally the police come there to arrest Ahmet when he lies on a bed as he is a suspect in a political crime. This event becomes a subject of gossip in Meli's environment and her work and thus brings about the matters of chastity and sexual desire. Meli finds herself in a misunderstood situation in which she has to explain that they had no affair.

The effect of that event causes Meli's mental breakdown and her resentment towards society and its moral values regarding gender and women's sexuality. The narrative construction of the novel shows how Meli copes with the social pressure and the malicious gossip about her, as well as to what extent she could overcome the dramatic effect of that misunderstanding that happened many years ago. Due to Meli's sleeping problem, mental uneasiness, and the fragility of her emotions, the reader may understand that she has been still wounded and suffering from the consequences of that incident. In other words, her way of being in the world insomuch as narrated in the novel turns into a process of constant suffering and struggle for her human dignity, to some extent. Her

self-questioning gains a more constructive dimension as she decides to devote herself to the education of her young students for a better society whose female members also can think and act freely. On the other hand, her sincere and idealistic commitment to education, indeed, affirms the emancipation politics of women in Turkey since the 1920s by indicating its failure because the masculinist mindset and its practices are still at work.

In the next example, *Tuhaf Bir Kadın* possesses a quite different narrative pattern of the tragic. The novel is comprised of four independent chapters. In chapter one, the reader reads the diary of a young rebel university student Nermin written between 1950 and 1952. Fragmentary notes from Nermin's diary tell her growth in Istanbul, involving her concerns about sexuality, the never-ending pressure of her mother, her relations with various male and female friends, and the sexist literary milieu. At that time, despite her melancholic mood, the reader may comprehend that Nermin as a young woman unconsciously accepted the values and manners of the singular modern urban female identity and its daily practices in the setting of the 1950s, seeing that role as freedom and modernness for herself in still-westernizing Turkey.

The last chapter in the novel depicts Nermin, who is recently almost at the age of forty, revising her past in a luxury ski hotel room. In this chapter, Nermin re-evaluates her past at present, which implies the period of the late 1960s, her actions, her engagement with the communist party and politics in Turkey, and her relations with the other people as an intellectual. Contrary to the first-person narration of Nermin, in this chapter, there is an unknown external narrator who describes Nermin's acts in the hotel room. On the other hand, Nermin's past acts and inner thoughts are depicted through a stream of consciousness technique. This way of constructing her conflict between the past and present slightly resembles the way Meli's inner thoughts and emotions are represented. Nermin confronts her ideological values, her marriage, and all her actions. She self-critically questions her acts narrated through involuntary memories and flashbacks, which also include a certain degree of irony and self-referential parody.

Although both novels seemingly convey some narrative features of the *Bildungsroman*, considering a story of growth and conflict with society, the self-actualization of both protagonists does not occur in the way they find har-

mony between their ideals, desire, and the realities of society in Turkey. Their self-actualization is not complete in the plots at all; they question both their self-identity and the role of the social environment on their self-formation. This point is where the tragic gradually occurs in the novels through the inner conflict and self-confrontation that reveal the moments of the existential crisis and moral questioning of self and community.

The common pattern of self-questioning gains a more crucial dimension in the third example, *Ölmeye Yatmak*, because this aspect determines the plot construction and narrative discourse of the novel as a whole. The novel recounts the story of Aysel's confrontation with herself while she lies on the bed of a fancy hotel room, which explicitly resembles the last chapter of *Tuhaf Bir Kadın*. The narration of Aysel's self-confrontation, however, lies in both the depiction of her individual life story and that of the socio-cultural and political conditions of the long period between the late 1930s and the 1960s. The interpenetration of the individual issues and the social matters in the novel, therefore, constructs a dialectical narrative mode that also employs the fragments from newspapers, radio broadcasts, and historical incidents in a documentary-like way. This mode includes two different narrative frames and different storytelling techniques.

The primary story includes the recent actions, monologues, and inner thoughts of Aysel who lies in a bed in the early morning of a day in April 1968. The second narrative frame tells the crucial phases of Aysel's growth concerning Turkey's modernization process, including her relations with the other characters between 1938 and 1968 that reveal the socio-economic and cultural realities in Turkey, including diary notes of a male character, the letters written by different characters. Apart from being a title of the novel, *ölmeye yatmak*, lying down to die refers to a double meaning since the beginning: an act of Aysel's potential suicide that has been repetitively suspended and the instrumentalization of this act to reveal the socio-political, cultural, economic conditions of Turkey over decades, which determined the trajectory of Aysel's life. Aysel's present crisis indeed hinges on the crisis of her generation in the plot structure. In this way, the representation of Aysel's existential struggle along with an explicit moral concern is combined with the documentary-like, historicizing, multivoiced narrative mode. Her inner conflict, then, turns into a dialectic story that problematizes the definition and values of the ideal of modern Republican woman

and its discourse constructed in 1920s Turkey, relating them to the gender, class, and cultural politics of Turkey's nationalist modernization time.

There is, however, a significant point to be emphasized here, which is valid for the three novels. This point is the individual responsibility and agency of each heroine in her acts and more generally in her life. The striking feature of the novels is that they narrate different stories of failure, variations of the urban individual's downfall and suffering, and more particularly the tragic conflicts of three women in Turkey associated with their particular modernity experiences. In this sense, they tell the three stories of the failed self-actualization and trouble the values and manners of the Turkish female identity and its modernness. Within the fragmentary narrative structure of each novel, the protagonist is situated in a recent crisis on its own terms that she realizes her failure and limit of her agency after a certain incident. The character's self-awareness leads to an existential and moral crisis that also contains a slightly intellectual concern about Turkish society. The crises of the heroines reflect their mixed feelings of angst, sorrow, anger, despair, disappointment, and suffering.

The major traits of these three characters resemble the conventional features of the *Bildungsroman* crystallized in the nineteenth century and evolved in the twentieth century.³⁰ However, these novels are not traditional *Bildung* narratives in European literatures that "the hero[ine]'s conflict with social authority (typically a real or symbolic father) ultimately leads to an affirmation of that authority in the social sphere and in the choice of vocation."³¹ On the contrary, these characters question their ways of being, their self-destructive integration into society, and their secular ethics, if considering the discourses and policies of Turkey's modernization. Moreover, the existential angst and self-questioning

30 Moretti, *The Ways of the World*, 5.

31 Gregory Castle, *Reading the Modernist Bildungsroman* (Gainesville: University Press of Florida, 2006), 8. In the twentieth century, European novelists like Joseph Conrad, Mann, Rilke, Kafka, and Joyce "set about writing stories of 'formation'— in which the *Bildung* does not occur: in which objective culture, congealed in conventions and institutions, no longer helps to construct individual subjects, but wounds and disintegrates them." See also Franco Moretti, *Modern Epic the World System from Goethe to Garcia Marquez* (London: Verso, 1996), 195. In the particular case of the modern Turkish novel, see also Gürle, "Wandering on the peripheries," 96-112, and "Hermits, Stoics, and Hysterics: Turkish Democracy and the Female Bildungsroman," *NOVEL: A Forum on Fiction* 47, no. 1 (Spring 2014): 90-107.

of each individual occur not in her early twenties at the threshold of maturity as in many conventional *Bildungsroman*, but in their mid-thirties or forties. This crucial difference indicates that the protagonists in these novels problematize their self-identity and moral values; they do not pursue reconciled harmony and social integrity. The inner conflict and self-confrontation of each heroine then form the tragic consciousness in the novels due to the irrevocability of what has happened or been lost in her life. This irrevocability implies the agency of the protagonists and the degree of their responsibility as well.

Several recurring themes and notions play a vital role in the plots, and each heroine questions both herself and certain values about the secular ethics at that time, touching upon significant subjects, particularly (in) fidelity, sexuality, chastity, virginity, the female body, and self-devotion to Turkey's nationalist modernization. The ways in which these themes are tackled in the novels convey an unnamed feminist discourse and an explicitly critical approach to the image of the singular modern Turkish woman and its masculinist construction while depicting the stories of these well-educated, middle-class, urban, Turkish women in fragmentary episodes. The plot construction of the novels, in this respect, lies in the narration of the self-confrontation or constant self-questioning that depicts the personal feelings, disappointments, dilemmas, confusion, and alienation of three women associated with the masculinist mindset in Turkey.

The idea of the tragic in the novels therefore arises from the ways of their uneven self-fulfillment due to the understanding of the "development of an individual toward a normative ideal,"³² in the setting of Turkey's modernization. Each character of the novel come to a point that their normative ideal is a failed one or a terrible fallacy; she wants to re-evaluate how and why she previously acted in certain cases. This re-evaluation shows the tension not only between the individual and the community but also between their agency, destiny, and the uncontrollable forces beyond them; their personal responsibility, coincidence, or contingency; their previous acts, present desires, and self-critical views.

32 Tobias Boes, *Formative Fictions, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman* (Ithaca: Cornell University Press, 2012), 3.

The Tragic, Feminist, or Both?

The self-confrontation of each heroine constitutes the idea of tragic in each story, making these narratives modern tragedies of the individual who seeks self-realization and meaning concerning the modern condition in Turkey. Tragedy, here, refers to a particular condition in which a character in the novel deals with an existential or moral crisis at present, which puts her (or his in other novels) into a difficult situation and thus leads to mental, emotional, and even physical suffering. In this respect, tragedy semantically denotes the tragic condition in any kind of narrative, rather than a particular literary genre that is genealogically derived from the ancient Greek tragedies. The reason for the tragic conflicts of the Turkish femininities in the novels depends on the sharp contradiction between the features of the idealized Republican woman and the protagonists' desires or experiences in life.

All three heroines in the novels, indeed, serve as dedicated actors in Turkey's modernization with a Western-oriented lifestyle and a secular mindset. The narrative construction of these characters' inner conflicts, therefore, lies in the self-confrontation processes in which they question the socio-political meanings of (in)fidelity, sexuality, chastity, and the female body. That is to say, these characters emotionally suffer as they encounter the limited and masculinist definition of the idealized modern Turkish women —the imposed, limited, single female identity— and the social pressure of the environment. Socio-culturally and even historically, the modern Turkish femininities are therefore formed with the performed gender roles and acts that "compel the body to conform to a historical idea of 'woman', to induce the body to become a cultural sign, to materialize oneself in obedience to a historically delimited possibility."³³ Judith Butler's argument is valid for the case of Turkey as well. Therefore, the imperativeness she underlines is where and why the tragic condition of the protagonists in the novels occurs as each character self-consciously disappointedly questions if and to what extent she wants to maintain the learned performative acts and daily manners in westernizing Turkey.

The protagonists of the three novels cannot fully experience their desires, sexualities, or simply their freedom as promised by the secular politics in Turkey. They struggle to constitute a female agency until the moment they begin to qu-

³³ Butler, "Performative Acts," 522.

estion themselves. The tragic in the novel then is a process of self-confrontation and emotional suffering that may lead to the self-awareness of the contradiction between the imposed female identity as a duty for the nation and the desires of the protagonists. The configuration of the tragic stories of these Turkish femininities moves beyond the conventional narrative features and representations of the idealized images of the nationalist women. For instance, most novels of Halide Edip Adıvar depict powerful but asexual and self-sacrificing women who prioritize national matters and the country over the self.³⁴

However, these three novels, which were published after a couple of decades of Edip's novels, narrate the emotional, mental, and intellectual sufferings of the "emancipated but unliberated"³⁵ protagonists that make the female body and sexuality the focal point of the authentic self and individuality. The tragic construction of each female character in the novels lies in her awakening or self-awareness as a process of an existential crisis while the protagonists self-consciously confront the values and practices of the Republican woman imaginary, sometimes semi-consciously and sometimes quite self-critically. These tragic constructions substantially depict the experiences of these heroines with the masculinist norms and sexist pressure of the social environment in the modes of self-confession, testimony, constructing self-identity, and autobiographical female experience.

In this respect, these novels convey very similar narrative features and patterns of what Rita Felski calls "feminist aesthetics." Felski broadly defines feminist aesthetics as "a necessary or privileged relationship between female gender and particular kind of literary structure, style, or form."³⁶ In her analysis

34 See Hülya Adak, "Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edip'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet," in *Kadınlar Dile Düşünce*, ed. Sibel Irzık and Jale Parla (Istanbul: İletişim, 2004), 65. The fall of women is a common motif in Turkish novels of the late Ottoman era. For instance, Bihter as a heroine in *Aşk-ı Memnu* (Forbidden Love) and Ömer Behiç in *Kırık Hayatlar* (Broken Lives) become a subject of the tragic in the context of Ottoman-Turkish modernity process. See Zeynep Uysal, *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi* (Istanbul: İletişim, 2014), 14-15.

35 Deniz Kandiyoti, "Emancipated but Unliberated? Reflections on the Turkish Case," *Feminist Studies* 13, no. 2 (Summer 1987): 324.

36 Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 19.

of many novels written in English, including American literature, Felski uses some definitional terms that explain the common particularities of the novels, such as "the self-discovery narrative," "the feminist *Bildungsroman*," and "the novel of awakening" in her theoretical framework.³⁷ I do not mean to apply Felski's distinct categories to the three novels and Turkish literature in general because the Turkish novel consists of completely different narrative aspects and literary legacy evolved in another socio-cultural context. However, it is worth highlighting the similarities of women's writing that reveal the commonalities and differences of feminist poetics in other literatures.

Structurally, the self-confrontation of each character in the novels designates the plot construction, order of time, and spatial imagination. Their self-confrontations indicate different existential crises and their processes. Meli, Nermin, and Aysel, each of them deal with a conflictual paradox between their ways of being and their previously internalized values that made them modern urban Turkish women. The process of the tragic conflict, then, goes from the recognition of the fallacy regarding a way of being in the world—and in Turkey—to the heroine's newly changing approach to the imposed female identity as she has been struggling to maintain it in the same way. For instance, Meli in *Korsan Çıkmazı* is presented as a wounded, sorrowful, slightly angry, and fragile woman who experienced a scandalous incident that depends on the masculinist social pressure and the destructive gossip about that event. Apart from the tension between Meli's act and the suppressing moral value of the society, the condition of the tragic relies on the questions of why and to what extent a coincidence may demolish one's life due to the masculinist and sexist approach that disparages women's sexuality or sexual desire, even judging an individual with that aspect.

Meli's discourses and the narrative voice in the novel, indeed, criticize this approach within the novel, reflecting her hopeless and pessimistic view of her case in the 1960s: "Oh god, how to put up with it! How weak we are against the social environment. How come we can be such backward, such a bigot."³⁸ After the incident and its catastrophic consequences, Meli complains about the backwardness of the society, conveying a similar idealist vision and understanding

³⁷ See *Ibid.*, 83-150.

³⁸ Meriç, *Korsan Çıkmazı*, 143.

of Turkey's top-down modernization project to a great extent. This bitter event becomes the turning point for Meli's awakening and the reason for the tragic in her story that highlights the tension between an urban female protagonist and the masculinist moral values of the society in Turkey.

Another aspect of the tragic in the novel lies in Meli's certain act(s). Although her vision does not fit the masculinist values and ethics of the society, the way Meli deals with the social pressure, sexism, and the imposition of chastity as the function of this pressure on her life does not provide a radical solution and rebellious act. Throughout the act of reading, the readers may not expect a decisive and stubborn action from her, for instance, Antigone's brave attitude against the law and ethics of her society. Instead, Meli chooses to dedicate herself to expanding the idealism of being modern in her view through education; her task is to educate the new young generations as a non-religious and idealist teacher. In this respect, although Meli's resisting anger and anti-masculinist approach include a certain degree of feminist discourse in the novel, her emotional objection does not comprehend the structural reason(s) behind the masculinist structure of the idealized Turkish women imaginary.

Meli's characterization therefore involves a paradox, and the narrative discourse of the novel seems to oscillate between the re-constitution of the masculinist dimension of the image of the modern women and its implied critique. The novel, on the other hand, rarely touches upon any socio-economic matters and the ideological questioning of Turkey's modernization. In this respect, the tragedy of the urban individual as in Meli's story manifests the paradox of the dialectic between the individual and the social. The external narrator also underlines it with an open-ended question: "Is this story a story of what happened to Meli or that of the particular way the society perceives and thinks."³⁹

Contrary to Meli in *Korsan Çıkmaızı*, Nermin in *Tuhaf Bir Kadın* conveys a more aggressive feminist voice and a deeper contradiction between her abstract ideal regarding modern Turkish women and the socio-cultural realities of Turkey. Nermin's dilemma, however, lies in the tension between her elitist, intellectual attitude and her detachment from the people of Turkey in terms of social class and worldview despite her ideologically leftist rhetoric. She holds an accentuated leftist mindset but lacks action in the social world of the novel. Nermin's inner

39 Meriç, *Korsan Çıkmaızı*, 120.

conflict in the last chapter emerges as the process of recognizing to be mistaken and confronting her contradictions and flawed actions.

In this chapter, Nermin stays in a hotel after a certain kind of mental breakdown, which adds a dramatic layer to the plot. The whole chapter contains both her impressions and observations in the room and the flashbacks that sometimes ironically portray her as a leftist, intellectual woman in the previous years. The representation of two different temporalities about Nermin's acts and discourses in this chapter demonstrates her dilemma and oscillation in the narrative. Another contradiction about Nermin is the distance between her upper-middle-class and her left-wing populism. This distance reinforces the configuration of the tragic as it includes not only her existential and moral crisis but also her responsibility for this crisis beyond the socio-cultural and ideological factors. There is a certain fallacy in Nermin's acts that the narrative self-referentially depicts.

The matter of a tragic fallacy becomes more explicit in *Ölmeye Yatmak*. Aysel explains her vulnerable situation and sorrow while she is lying in the bed with a suicidal intention: "They do not understand the pain of being wrong. The pain of being mistaken at an unexpected moment. Unbearableness in this."⁴⁰ In a similar vein, the tragic condition of Aysel's story in the novel relies on the unresolved conflict between her idealized, patriotic, urban Turkish woman characteristic and her self-awareness of this limited female subjectivity. This crucial tension bears on Turkey's secular-national politics, but what configures the tragic in the novel includes three major aspects that designate the plot construction and narrative discourse. These are Aysel's implied intention of committing suicide, her moral concern about her sexual intimacy with her student Engin as the motive of her implied suicidal attempt, and her increasing self-awareness and liberation from any repressive role and responsibility due to the process of self-confrontation.

When Aysel locks herself in the room at the outset, there are explicit indications about her intention to commit suicide there. While she lies on the bed naked, she started to review her growth and her engagement with all the values and practices of the secular life in westernizing Turkey. The act of suicide and its playful hints thus constitute the narrative logic and the tragic in the novel. Aysel's intimacy, or her unfaithfulness from the perspective of her husband Ömer, conveys more than moral uneasiness in the plot because it primarily functions as a constructive act of her

40 Agaoglu, *Ölmeye Yatmak*, 363.

female identity imposed by Turkey's state feminism. Aysel is presented as an exemplary "daughter" of modern Turkey who becomes a patriotic, urban woman, particularly a successful professor thanks to the gender politics of Turkish modernization.

However, it is the same modernization project that limits her sexuality, personal desires, and even her agency as a woman that cannot go beyond the secular ethics and social responsibility of a good citizen in Turkey. The first layer of the tragic in the novel is Aysel's choice of following the secular way of being over the oppressive patriarchal traditional way of being imposed by her father. The second layer is that she has been trapped in another kind of masculinist mindset that regulates the features and definition of her womanhood for the sake of becoming modern, thereby restricting its definition. The third layer of the tragic refers to Aysel's moral concern about her sexual intercourse with Engin, which makes her feel shameful, guilty, and undignified. Throughout her self-confrontation, Aysel meditates on her past and all the ways she went through in her life until the present. The narrative mode seems to show that Aysel confronts her self-identity and adolescence shaped by the politics of Turkey's modernization that determines the degree of her modernness, her urban female identity, and her intellectual formation.

Çimen Günay-Erkol criticizes that Aysel's sexuality is instrumentalized in the novel as it "is not problematized in a historical frame."⁴¹ However, whether it is a literal or a symbolic act, the way Aysel feels that she needed intercourse with Engin to emancipate herself is also quite tragic because it shows her despair, confusion, and alienation. This condition as another fallacy indicates the fourth dimension of the tragic configuration in the novel as her recent flawed action. On the other hand, this configuration turns into not only Aysel's self-questioning about her identity and sexuality but also the critical inquiry into the socio-cultural, economic, and political aspects of Turkey's modernization in the novel. Therefore, the textual strategy of the novel primarily subverts the "discursive authority" of "the intellectual credibility, ideological validity, and aesthetic value"⁴² constituted by the nationalist understanding and its masculinist mindset.

41 Günay-Erkol, "Osmanlı-Türk Romanından," 170.

42 Lanser, *Fictions of Authority*, 6; 15. For a detailed analysis in this respect, Sibel Irzik, "Ölmeye Yatmak, Anlatı ve Otorite," in *Hayata Bakan Edebiyat Adalet Agoğlu'nun Yapıtlarına Elestirel Yaklaşımlar*, ed. Nüket Esen and Erol Koroğlu (Istanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2003), 46-56.

Put it differently, like the two other novels, *Ölmeye Yatmak* forms the nucleus of feminist writing in the Turkish novel and contributes to both the modernist novelistic poetics and feminist aesthetics in Turkish literature.⁴³

Conclusion

The inner conflicts of these three female characters in the novels indicate a shift from the idea of *Bildung* in the context of Turkey to a process of individual alienation that forces the characters to question their ways of being in the world and particularly in Turkey. The self-confrontation of each protagonist is related to the female self, national identity, sexuality, modernness, and women's body. The existential or moral crisis derived from this relationality becomes the main texture of the three novels. I do not propose that neither the feminist discourse necessarily is or can be always generated from within tragic thought nor every tragic configuration is supposed to be feminist. However, the existential and ethical crises narrated in these three novels lead to the emergence of an anti-patriarchal and anti-sexist discourse that constituted a kind of feminist writing and its poetics in the Turkish novel. The tragic, then, can include a strong feminist dimension in the Turkish novel, rather than only despair, sorrow, and lack of agency.

These three novels also undermine the masculinist construction of the ideal modern Turkish woman discourse with varying resisting voices, tones, and styles in the stories of the women associated with the modern condition in Turkey at that time. Moreover, the unnamed feminist critique provides a new mode of representation and narration that also problematizes the idea of the so-called female *Bildung* concerning the nationality, self-consciousness, and gender of modernity.⁴⁴ However, this article does not make any general claim

⁴³ There is an unexamined tendency to claim that the female writers were the leading figures of the modernist and experimental literary understanding in Turkish literature. Although the texts written by female authors were and still are innovative, it is too controversial to generalize without locating those literary works in the whole picture of the Turkish novel until the 1980s. For this claim, see Güneli Gün, "The Woman in the Darkroom: Contemporary Women Writers in Turkey," *World Literature Today*, 60, no. 2 (Spring, 1986): 275. The underrepresentation of female authors and their writing can be explicitly seen in the translations of Turkish literature, especially into English. See Arzu Akbatur, "Turkish Women Writers in English Translation," *MonTI 3* (2011): 174-175.

⁴⁴ Although Turkey has never been colonized in history, the Turkish novel involves some similarities with the postcolonial literature. For the key features of post-colonial literature in this

about the relationship between the idea of the tragic and the feminist poetics in the Turkish novel as the analyzed novels are limited. It is also significant to state that any kind of feminist reading should “avoid abstraction” and generalization, in terms of the interplay between narrative form and feminist discourse, without using a large corpus of literary texts.⁴⁵ The small-scale studies with closed reading should reconsider the relationship between gender and language and that between feminist writing and narrative form within a specific case, genre, or period along with many other aspects.

To conclude, although the gendered authorship is explicitly rejected as a distinctive category at the outset of the article, it would be useful and comparable for future studies to discuss other novels written by different authors who define themselves as male, female, or any other gender categories, focusing on social class, ethnic or cultural belonging, and ideological positioning. The relationship between the tragic and the notion of modernity requires more research and deeper analyses from the different perspectives because exploring this relationship can help us to understand the various dimensions of trauma, testimony, atonement, and collective memory employed in Turkish literature. This article, by recognizing its own limits and shortcomings, is a humble attempt to meditate on the tragic and its manifestations in this direction.

Bibliography

- Abadan-Unat, Nermin. “Social Change and Turkish Women.” In *Women in Turkish Society*, edited by Nermin Abadan-Unat, 5-31. Leiden: E.J. Brill, 1981.
- Adak, Hülya. “Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edip’in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet.” In *Kadınlar Dile Düşünce*, edited by Sibel Irzık and Jale Parla, 161-178. Istanbul: İletişim, 2004.
- Agaoglu, Adalet. *Ölmeye Yatmak/Dar Zamanlar*. Istanbul: Everest, 2018[1973].
- Akbatur Arzu. “Turkish Women Writers in English Translation.” *MonTI Monografias de Traducción e Interpretación* 3 (2011): 161-179.

respect, see Monica Fludernik, “Ideology, Dissidence, Subversion A Narratological Perspective,” in *Narratology and Ideology: Negotiating Context, Form, and Theory in Postcolonial Narratives*, ed. Divya Dwivedi, Henrik Skov Nielsen, and Richard Walsh (Columbus: The Ohio State University Press, 2018), 200-201.

⁴⁵ For further discussion, see Ruth E. Page “Feminist Narratology? Literary and Linguistic Perspectives on Gender and Narrativity,” *Language and Literature* 12, no. 1 (2003): 43-56.

- Akgül, Alphan. *Kim Egemen Olabilir Yazgısına: Türk Romanında Trajedi ve Özgür İrade*. Ankara: Çolpan Kitap, 2021.
- Andrews, Walter G. and Mehmet Kalpaklı. *The Age of Beloveds: Love and the Beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Armstrong, Nancy. "What Feminism Did to Novel Studies." In *The Cambridge Companion To Feminist Literary Theory*, edited by Ellen Rooney, 99-118. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Aşkaroğlu, Vedi. *Trajik ve Modern Triolojik Bir Çözümleme: Oğuz Atay – Joseph Conrad – Yusuf Atılgan*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları, 2016.
- Boes, Tobias. *Formative Fictions, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*. Ithaca: Cornell University Press, 2012.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40, no. 4 (December 1988): 519-531.
- Castle, Gregory. *Reading the Modernist Bildungsroman*. Gainesville: University Press of Florida, 2006.
- Çayıroğlu, Duygu. *Kadınca Bilmeyişlerin Sonu 1960-1980 Döneminde Feminist Edebiyat*. İstanbul: İletişim, 2022.
- Durakbaşa, Ayşe. *Halide Edib Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim, 2000.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence the Idea of Tragic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Erbil, Leylâ. *Tuhaf Bir Kadın*. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2011[1971].
- _____. *A Strange Woman*. Translated by Nermin Menemencioglu and Amy Marie Spangler. Dallas: Deep Vellum Publishing, 2022.
- Evin, Ahmet. *Origins and Development of the Turkish Novel*. Minneapolis: Bibliotheca Islamica, 1983.
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- _____. *The Gender of Modernity*. Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- Fludernik, Monica. "Ideology, Dissidence, Subversion A Narratological Perspective." In *Narratology and Ideology Negotiating Context, Form, and Theory in Postcolonial Narratives*, edited by Divya Dwivedi, Henrik Skov Nielsen, and Richard Walsh, 193-212. Columbus: The Ohio State University Press, 2018.
- Göle, Nilüfer. *Mühendisler ve İdeoloji*. İstanbul: Metis, 2016[1998].
- _____. *Seküler ve Dinsel: Aşınan Sınırlar*. İstanbul: Metis, 2012.
- Gün, Güneli. "The Woman in the Darkroom: Contemporary Women Writers in Turkey." *World Literature Today*, 60, no. 2 (Spring, 1986): 275-279.
- Günay-Erkol, Çimen. "Osmanlı-Türk Romanından Çağdaş Türk Romanına Kadınlık: Değişim ve Dönüşüm." *Türkiyat Mecmuası* 21, no. 2 (Güz 2011): 147-176.

- Gürle, Meltem. "Wandering on the Peripheries: The Turkish Novelistic Hero as 'Beautiful Soul'." *Journal of Modern Literature* 36, no. 4 (Summer 2013): 96-112.
- _____. "Hermits, Stoics, and Hysterics: Turkish Democracy and the Female Bildungsroman." *NOVEL: A Forum on Fiction* 47, no. 1 (Spring 2014): 90-107.
- İrzık, Sibel "Ölmeye Yatmak, Anlatı ve Otorite." In *Hayata Bakan Edebiyat Adalet Ağa-oğlu'nun Yapıtlarına Eleştirel Yaklaşımlar*, edited by Nüket Esen and Erol Köroğlu, 46-56. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2003.
- Kahraman, Hasan Bülent. *Türkiye'de Yazımsal Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2014.
- Kandiyoti, Deniz. "Emancipated but Unliberated? Reflections on the Turkish Case." *Feminist Studies* 13, no. 2 (Summer 1987): 317-338.
- _____. "Slave Girls, Temptresses, and Comrades: Images of Women in the Turkish Novel." *Feminist Studies* 8, no. 1 (Spring 1988): 35-50.
- _____. "Gendering the Modern on Missing Dimensions in the Study of Turkish Modernity." In *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, edited by Sibel Bozdoğan and Reşat Kasaba, 113-130. Seattle: University of Washington Press, 1997.
- King, Jeannette. *Tragedy in the Victorian Novel: Theory and Practice in the Novels of George Eliot, Thomas Hardy and Henry James*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Lanser, Susan S. "Towards a Feminist Narratology." *Style* 20, no. 3 (Fall 1986): 341-363.
- _____. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- _____. "Queering Narrative Voice." *Textual Practice* 32, no. 6 (2018): 923-937.
- Leech, Clifford. *Tragedy*. London: Methuen & Co, 1969.
- Lempert, Manya. *Tragedy and the Modernist Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Leonard, Miriam. *Tragic Modernities*. Massachusetts: Harvard University Press, 2015.
- Meriç, Nezihe. *Korsan Çıkması*. İstanbul: Yapı Kredi, 1999[1961].
- Moi, Toril. "Feminist, Female, Feminine" in *The Feminist Reader Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, edited by Catherine Belsey and Jane Moore, 115-132. New York: Basil Blackwell, 1989.
- Moretti, Franco. *The Way of the World the Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.
- _____. *Modern Epic the World System from Goethe to Garcia Marquez*. London: Verso, 1996.
- Page, Ruth E. "Feminist Narratology? Literary and Linguistic Perspectives on Gender and Narrativity." *Language and Literature* 12, no. 1 (2003): 43-56.
- Parla, Jale. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim, 2011.
- Quayson, Ato. *Tragedy and Postcolonial Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

- Sancar, Serpil. *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim, 2012.
- Schick, Irvin Cemil. "Representation of Gender and Sexuality in Ottoman and Turkish Literature." *The Turkish Association Journal* 28, no. 1/2 (2004): 81-103.
- Sewall, Richard B. *The Vision of Tragedy*. New Haven: Yale University Press, 1980[1959].
- Snyder, John. *Prospects of Power Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991.
- Sofuoğlu, Yasin. "Tragic Thought in Oğuz Atay's *Tehlikeli Oyunlar*: Identity, Culture, and History." Master's thesis. Boğaziçi University, 2019.
- Şahin, Seval. *Cinai Meseleler Osmanlı-Türk Polisiye Edebiyatında Biçim ve İdeoloji (1884-1928)*. İstanbul: İletişim, 2017.
- Vondung, Klaus. "German Nationalism and the Concept of 'Bildung'." In *Romantic Nationalism in Europe*, edited by J. C. Eade, 135-150. Canberra: Humanities Research Centre, Australian University, 1983.
- Weil, Kari. "French Feminism's *écriture féminine*." In *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, edited by Ellen Rooney, 153-171. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- White, Jenny B. "State Feminism, Modernization, and the Turkish Republican Woman." *NWSA Journal* 15, no. 3 (Fall 2003): 145-159.
- Williams, Rowan. *The Tragic Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Stanford, California: Stanford University Press, 1966.
- Yıldırım, Asiye Çığrı. *Servet-i Fünun Romanında Trajik Durum*. Ankara: Pegem Akademi, 2018.
- Zink, Sidney. "The Novel as a Medium of Modern Tragedy." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 17, no. 2 (December 1958): 169-173.
- Zürcher, Erik Jan. *Turkey: A Modern History*. London: I. B. Tauris, 2004[1993].

Câmî ve Meclis: Timurlu Ortamında Bir İnceleme

Jâmî and Majlis: A Study in the Timurid Environment

ERTUĞRUL ÖKTEN

İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
(eiokten@gmail.com), ORCID: 0000-0001-9349-2646.
Geliş Tarihi: 20.04.2022. Kabul Tarihi: 26.05.2022.

“ ” Ökten, Ertuğrul. “Câmî ve Meclis: Timurlu Ortamında Bir İnceleme.” *Zemin*, s. 3 (2022): 162-185.

Özet: Kişilerin bir araya gelip estetik ve entelektüel etkileşimde buldukları meclisler İslam uygarlık tarihinde çok yaygın bir sosyal pratiktir. Ancak bu konu yaygınlığı ile ters orantılı olarak az sayıda araştırmaya konu olmuştur. Bu makale Timurlu dünyasının ünlü mutasavvıf ve şairlerinden olan Abdurrahmân Câmî'yi (ö. 1492) merkeze alarak Timurlu dünyasında meclis olgusunu konu edinir. Timurlu ortamındaki meclisin has meclisler, ders meclisleri, vaaz meclisleri ve meclis-i şerîf olarak ifade edilen çeşitli tezahürlerini tespit edip inceler. Şiir meclisi kavramını sorunsallaştırarak Timurlu meclislerinde şiirin çok önemli olmasına rağmen ana amacın aşında şiir olmadığını ileri sürer. Câmî meclislerinin üyelerini inceleyerek üzerinden meclis ve mülâzemetin ne kadar örtüştüklerini irdeler. Sonuç kısmında, incelediğimiz tarihsel kişiliklerin aşında tarihsel gerçekliklerinden çok meclis hâllerini görüyor olmamız ihtimaline dikkat çekip meclisin tarihsel ve sosyal gerçekliğini yakalayabilmek için esas dikkati edebî ürünler temelli incelemelerden zihniyet ve değerler temelli incelemelere kaydırmayı teklif eder.

Anahtar Kelimeler: Meclis, Câmî, Timurlular, şiir

Abstract: Majlis which functioned as an environment of aesthetic and intellectual exchange have been a wide-spread social practice in the history of Islamic civilization. In contrast with its socio-historical popularity, the subject has not received the due attention it deserves. This article examines the majlis phenomenon in the Timurid world by focusing on one of the prominent Timurid Sufis and poets, namely, Abdurrahmân Jâmî (d. 1492). It identifies main types of majlis as majlis-i khâss, lecture majlis, sermon majlis, and majlis-i sharîf. Next, it problematizes the concept of poetry majlis and asserts that in fact, poetry was not an organizing principle of that type of majlis although it played a major role in it. Through an examination of the members of Jâmî's majlis it discusses to what extent majlis and mulâzamat overlapped. In the conclusion, it draws attention to the possibility that modern studies of historical figures may rather exhibit a bias to depict the majlis personae of those individuals rather than being a realistic analysis of the historical individuals. It suggests that in order to understand the phenomenon of majlis as a historical reality a more fruitful approach may be analyzing mentality and values rather than adopting literary text based approaches.

Keywords: Majlis, Jâmî, Timurids, poetry

Kırk kişiden oluşan bir arifler meclisine Timurlu dünyasının ünlü mu-
tasavvıflarından ve şairlerinden olan Abdurrahmân Câmî (ö. 1492) de
dâhil olmak ister. Ancak bu bir ‘sessizler’ meclisidir, meclise katılanlar
konuşmamaktadırlar. Câmî meclisin kapısına gidip içeriye haber yollar, onlara
katılmak istediğini bildirir. Haberci içeriden bu arifler meclisine uygun bir cevap
getirir: İçerideki kırk arif hiçbir şey söylemeden Câmî’ye tamamen dolu bir su
bardağı göndermişlerdir. Bardak lebalep doludur, tek bir damla dahi ilave edilse
taşacaktır. Demek istedikleri şudur: Bizim meclisimiz doludur, bir kişiyi bile
almanın imkânı yoktur. Câmî iyi bilinen zarafet ve zekâsı ile bardaktaki suyun
üstüne bir gül yaprağı bırakarak cevap verir. Demek ister ki benim varlığım
sizin meclisinize fazla gelmez.¹

Bu çalışma meclis olgusunu Timurlular zamanında Herat’ta yaşamış olan
Abdurrahmân Câmî’yi merkeze alarak inceleyip şu iki hedefi gerçekleştirmeye
çalışır: 1) Sosyal bir olgu olarak meclisin farklı görünümlerini tespit etmeye
çalışmak, 2) Mümkün olabildiği ölçüde Câmî’nin kendi meclis(ler)i hakkında
gözlem yapmak. Bunları yaparken zaman zaman Câmî’nin kendi meclislerinden
zaman zaman ise Câmî’nin etrafındaki meclislerden bahsedeceğiz. Konuyu bu
şekilde belirlemek aynı zamanda Timurlulardaki meclis olgusu hakkında gözlem
yapmak demektir. Ancak öncelikle kısa bir literatür değerlendirmesi ve meclisin
tanımını yapmak yerinde olacaktır.

Son yıllarda meclisten çeşitli açılardan bahseden birçok dikkat çekici eser
verilmiştir. Selman Benlioğlu’nun Abbasi ve Osmanlı saraylarında mûsikî üzerine
çalışmaları çeşitli hükümdarlar tarafından düzenlenen mûsikî meclislerine ve
mekânlarına dair çok geniş bilgi verir.² Mekânlara yoğunlaşan bir başka çalışma

¹ Câmî hakkındaki sözlü kültürden aktardığımız bu hikâyeyi yazılı kaynaklarda şu ana kadar
göremedik. Hikâye Sn. Murat Turhan’dan nakledilmiştir. Prof. Dr. Zeynep Tarım’ın teşviki ve
sabrı olmasaydı bu makale asla yazılamazdı. Sayın Davut Erkan ve Dr. Altuğ Yayla’nın yorum-
ları çalışmanın fikirsel tutarlılığı açısından çok faydalı oldu. Prof. Dr. Bilgin Aydın’ın yorumları
çalışmanın daha sağlam bir tarihsel çerçeveye oturmasını sağladı. Doç. Dr. Alphan Akgül’ün dil
açısından getirdiği eleştiriler daha okunabilir bir metin ortaya çıkarttı. Çalışmayı değerlendiren
iki hakemin düzelttikleri yanlışlar ve yaptıkları öneriler ilim ehline sunulabilecek bir metin ortaya
çıkmasında son derece yararlı oldu. Hepsine teşekkürü bir borç bilirim.

² Selman Benlioğlu, *Saray ve Mûsikî: III. Selim ve II. Mahmud Dönemlerinde Mûsikînin Himâyesi*,
(İstanbul: Dergâh, 2018); Selman Benlioğlu, “İlk Dönem Abbâsî Sarayında Mûsikî” (Yüksek
Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, 2011).

olan Esra Toprak'ın "Selçuklularda Bezm Mekânları ve Bezmler" adlı yüksek lisans tezi de bezm meclisleri ve mekânları üzerine temel bir başvuru kaynağı sayılabilir.³ Güllü Koçer'in çalışması İslam kültüründe ilim meclislerinin ana hatlarını özetleyip Osmanlı ulema ve iktidar elitinin ilişkilerini, iç gerilimlerini meclislerin sosyal işlevleri çerçevesinde tartışır.⁴ Remziye Seçen, Harun Reşid'in eşi Zübeyde bint Câfer hakkındaki çalışmasında bu ikilinin meclisleri üzerine özellikle kültür tarihi açısından önemli gözlemler yapar.⁵ Turgay Anar'ın *Mekândan Taşan Edebiyat*'ında meclis, sosyal bir olgu olarak ve iç dinamiklerine dikkat çekilerek irdelenmiştir. Anar yeni Türk edebiyatı mahfillerine katılanların özelliklerine, ilişkilerine, meclisin açıklık veya kapalılığına, şehirde mahfilin nasıl gerçekleştiğine / yaşandığına vb. bakar. Yazar ve şairlerin topluluk oluşturarak bilgi ve paralarını paylaşmalarına, iki yazar arasında bir toplantıda yok yere çıkan bir kavgaya ya da edebî mahfillerin katılanlara ufuk açmasına değinir.⁶ Tüm bu çalışmalar meclisi düzenleyenler, katılanlar, meclisin mekânları ve mecliste yapılanlar, meclisin dinamikleri gibi temel konularda başvurulabilecek önemli kaynaklardır.

Bunlara ek olarak iki çalışmadan kurdukları kapsamlı sosyal ve tarihî çerçeve nedeni ile bahsetmek gerekir. Cevat Sucu "Rûm'da Kozmopolit Model Kurmak: Dâ'î ve 15. Yüzyıl Osmanlı Metin Kültürü" adlı çalışmasında meclislerde gelişen edep olgusu sayesinde kozmopolit bir edebî toplumun oluştuğunu söyler. İşret meclisleri, evler, meydanlarda ve sahaflarda düzenlenen dersler, tıp bilginlerinin düzenledikleri halka yönelik meclisler (*meclisu âmm*) ya da gramer bilginlerinin düzenledikleri *meclisu'n-nahviyîn* bu edebî toplumun oluşmasına katkıda bulunan çeşitli meclislerden sadece bazılarıdır.⁷ Ulema meclislerini odak noktasına alan Helen Pfeifer ise meclisin İslam dünyasında sosyal ve entelektüel alışverişin ger-

3 Esra Toprak, "Selçuklularda Bezm Mekânları ve Bezmler" (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2016).

4 Güllü Koçer, "Şakâiku'n-Nu'mâniyye ve Zeyillerinde Ulemâ Meclisleri" (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2021), 12-19, 54-69.

5 Remziye Seçen, "Abbâsîler Döneminin Ünlü Kadın Siması Zübeyde Bint Câfer" (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2020).

6 Turgay Anar, *Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri*, (İstanbul: Kapı Yayınları, 2012), 83, 190, 339.

7 Cevat Sucu, "Rûm'da Kozmopolit Model Kurmak: Dâ'î ve 15. Yüzyıl Osmanlı Metin Kültürü" (Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, 2017), 23-24.

çekleştiği en önemli ortam olduğunu söyler. On altıncı yüzyılın başında Suriye ve Mısır'ın fethi sonrasında meclislerde bir araya gelen Osmanlı ve Arap uleması arasındaki ilişkiler gelişmiş, bu sayede bir pan-Osmanlı ulema ağı ortaya çıkmış, fikirler bölgeler-ötesi dolaşıma girebildikleri için on altıncı yüzyılda Osmanlı başkentinde entelektüel bir gelişme yaşanmıştır.⁸

Bu makalenin hedefi ise çok daha mütevazı olup basitçe Timurlu ortamında, özellikle Abdurrahmân Câmî çevresinde görüldüğü kadarı ile meclislerin çeşitlerini tanımlamaya çalışmaktır. Ancak daha önce kısaca meclisi tanımlamak gerekir. Meclisi ilim, bilgiye dayalı tartışma (münazara), müzik, belki şiir gibi konularda belli kişilerin davet edildikleri, belli bir zaman ve yeri olan bir toplantı, sohbet ve görüşme ortamı olarak tanımlamak mümkündür.⁹ Meclis hem bilinçli olarak düzenlenen bir faaliyet hem de kendiliğinden oluşan bir araya gelmelerden oluşabilir. Önemli olan belli bir konu (ilim, sanat, müzik, vb.) gibi bir alanda bir yoğunlaşma yaşanmasıdır. Herhâlde meclisi başka toplanmalardan ayıran temel özellik bu yoğunlaşmadır denebilir. Sohbet, meclis olgusunun / kurumunun vazgeçilmez bir unsuru gibi görünse de yukarıdaki hikâyeye gösteriyor ki esas olan fikir birliğidir, sohbet her ne kadar hemen her mecliste görülürse de meclis onsuz da tasavvur edilebilir.

Bu çalışmada kullanılan kaynaklar 1480-1490'larda yazılmış oldukları için varılacak sonuçların öncelikle bu dönem, yahut yaklaşık olarak on beşinci yüzyılın ikinci yarısı için geçerli olduğunu eklemek gerekir. Câmî'den yola çıkarak meclis olgusunu incelemek için en öncelikli kaynak meclis kurumundan sık sık bahseden ve Câmî'nin halkasının ileri gelenlerinden biri olan münşi Abdülvâsi Nizâmî-yi Bâharzî tarafından yazılan *Makâmât-ı Câmî*'dir.¹⁰ Kısaca Câmî'nin hikâyesi diyebileceğimiz bu eser Câmî'nin hayatının sonlarında, büyük ihti-

⁸ Helen Pfeifer, "Encounter After the Conquest: Scholarly Gatherings in 16th-Century Ottoman Damascus," *International Journal of Middle Eastern Studies*, 47 (2015): 221-226, 231-233.

⁹ *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*'ndeki "Meclis" maddesine göre meclis en basit hâliyle belli bir amacı olan oturum ve bu oturumun yapıldığı yer olarak tanımlanabilir. Nebi Bozkurt, "Meclis," *TDVİA* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003), 28:241-242. Bir başka tanım söz / sohbet ve müziğin esasını oluşturduğu, zaman zaman işretle tamamlanan cemiyettir. Şemsettin Şeker, *Ders ile Sohbet Arasında: On Dokuzuncu Asır İstanbulu'nda İlim, Kültür ve Sanat Meclisleri* (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi, 2013), 13. Şeker'in bu eseri son dönem kültür hayatının özellikle mekânlar ve kişilere vurgu yapan bir değerlendirmesidir, ancak ana konusu meclis değildir.

¹⁰ Abdülvâsi Nizâmî-yi Bâharzî, *Makâmât-ı Câmî*, haz. Necib Mayıl Herevî (Tahran, 1371/1992).

malle 1480'lerin sonları 1490'ların başlarında yazılmış, Câmî'ye sunulmuş ve bir anlamda onayını almış olduğu için onun, sadece Câmî çevresinin değil bir anlamda Câmî'nin de görüşlerini temsil ettiğini ileri sürmek yersiz değildir. Bu eserde meclis teriminin oldukça sık kullanılmış olması kavramın yaygınlık ve sosyal olarak geçerliliği hakkında bir fikir vermektedir.

Esas konumuza geçmeden önce şunu söylemek gerekir: Câmî ve meclis gibi inceleme alanlarını kapsamlı olarak incelemek her şeyden önce Timurlu kültür çevresi ve sonra Timurluların izleyen Orta Asya kültür çevrelerini, özellikle de bu çevrelerde üretilen belli başlı bazı kaynakları dikkate almayı gerektirir. Bu kaynakların başında da Timurlular ve izleyicileri arasındaki geçiş dönemine ait olan *Bedâyiü'l-Vekâyi* gelir. Zeynüddin Vâsîfî'nin (ö. 1552?) 1530'da tamamladığı, sosyal tarih ve kültür tarihi açısından eşsiz olan bu eseri meclis konusunu sistematik ve kapsamlı incelemek isteyen araştırmacılar için temel kaynaklardan biri olabilir, ancak çalışmanın hedefi Câmî / Timurlular ile sınırlı olduğu için bu eser sistematik bir incelemenin konusu olmamış, yeri geldikçe kendisinden yararlanılmıştır.¹¹ Timurlularda meclis olgusunu incelemek için kullanılacak diğer kaynaklar Devletşah Semerkandî'nin (ö. 1494 veya 1507) 1480'lerin sonunda yazdığı *Tezkiretü'ş-Şuarâsı* ve Alî Şîr Nevâyî'nin (ö. 1501) 1491-92'de yazdığı *Mecâlisü'n-Nefâ'* isidir ki bunlar da aynı şekilde yeri geldikçe kullanılmışlardır.

Meclis Çeşitleri

Bâharzî'den hareketle Câmî ve meclis konusuna eğildiğimizde üç çeşit meclis dikkat çekmektedir: Has meclisler, vaaz meclisleri, ders meclisleri.

Has meclisler, derecelendirme

Zaman zaman meclisin 'has' sıfatıyla nitelendirildiği görülmektedir. İlk bakışta bu tür meclislerin meclisi düzenleyenin kendisi için çok daha özel, bilgi, zevk, kabiliyet, ifadelerine vs. güvendiği ya da benimsediği insanları topladığı akla gelmektedir.¹² Bununla birlikte *Makâmât-ı Câmî*'deki bazı örnekler has mecliste

¹¹ Bu eserin ve meclis olgusunun kısa ama ana noktaları yakalayan bir değerlendirmesi için bkz. Maria Eva Subtelny, "Scenes from the Literary Life of Timurid Herat," *Logos Islamikos Studia Islamica in Honorem Georgii Michaelis Wickens*, haz. Roger M. Savory ve Dionisius A. Agius (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984), 144-146.

¹² Nizâmülmülk'e kulak verecek olursak bu meclislerin ciddi idari işlerden sıkılan padişahın nedimleriyle hoş vakit geçireceği, hikâyeler vb. anlatılar dinleyeceği eğlence meclisleri ol-

beklenmeyen bazı durumların gelişebildiğini göstermektedir. Mesela Câmî'nin bir has meclisinde bulunan birisi bir Seyyid hakkında a'âm kelimesini kullandığı için Câmî bundan bir rahatsızlık duyar ve Bâharzî'ye bunun kabul edilebilirliğini sorar.¹³ Zira seyyidliğe yakışmayan bir sıfat kullanılmış ve Câmî bundan hoşlanmamıştır. Kimliği hakkında bilgi verilmeye değer görülmeyen bu kişinin bir başka meclise davet edilmediğini düşünmek mümkündür.

Uluğ Bey'in oğlu Sultan Abdülatif'in (ö. 1450) has meclisinde ise problem bu meclisin daimi üyesi olan Seyyid Ali Hâşimî'nin Abdülatif'in bütün has meclislerinde herkesi şiddetli bir şekilde eleştirmesidir.¹⁴ Bunun neticesinde Seyyid Ali Hâşimî o meclisten kovulmuş ve yeri Câmî'ye teklif edilmiştir. Bu olaya meclis olgusu açısından baktığımızda ise şu dikkati çeker. Has mecliste şiddetli eleştiri mümkündür. Belki de meclistekilerin birbirine yakın insanlardan oluşmasından dolayı Seyyid Ali Hâşimî daha rahat, sakinmeden konuşabilmekte ve sert bir eleştirel tavır takınabilmektedir. Yine de bir tahammül sınırı söz konusudur. Yukarıdaki davet bilebildiğimiz kadarı ile Câmî'nin hanedan ailesinden birisinin halkasına katılmak üzere aldığı ilk davettir ve Sultan Abdülatif 1450'de öldüğü için bu tarihten önce gerçekleşmiş olmalıdır. Câmî'nin bir 'has meclis'e davet edilmesi onun daha 1450'lerde kendini zekâsı, ilim ve şiir alanlarındaki yetkinliği ve kişilik özellikleri ile ispatladığını gösterir. Câmî'nin Timurlu toplumunda çok prestijli kişiler olan seyyidlerden birinden boşalan bir 'has meclis' pozisyonuna davet alması bu toplumda Câmî gibi değerli özellikleri taşıyan kişilere seyyidlere eşdeğer bir önem verildiğini taşıdıklarını akla getirir.

Acaba has meclisin önceden belli bir tanımı var mıydı? *Makâmât-ı Câmî*'de gördüğümüz *mecâlis-i hâss u âm* ifadesi mecliste yaşananlardan bağımsız olarak meclislerin kendi aralarında özel meclisler ve sıradan meclis olarak ayrıldıkları izlenimini vermektedir.¹⁵ Yukarıdaki örnekten hareketle bir has mecliste başka meclislerde olduğundan daha serbest davranım mümkün olduğunu ve Seyyid Ali Hâşimî ile Câmî gibi meclis üyelerine bakarak katılanların toplumun en seçkin

duğunu görürüz. Halil İnalçık, *Has-bağçede 'Aş u Tarab: Nedimler, Şairler, Mutribler* (İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2011), 27; Nizâmülmülk, *Siyâsetnâme* (Tahran: Kitâbfurûşî-ye Tahûrî, 1334/1956), 128-129.

¹³ *Makâmât-ı Câmî*, 171.

¹⁴ *Makâmât-ı Câmî*, 64, 65.

¹⁵ *Makâmât-ı Câmî*, 133.

kişilerinden oluştuğunu ileri sürebiliriz. Yine de bu önemli sorunun cevaplanması bu makalenin kapsamını aşan sistematik bir incelemeyi hak eder.

Meclise katılanlara gelince *havâss-ı meclis* tabiri meclise katılanlar arasında bir derecelendirme olduğuna işaret eder ki bunun güzel bir örneğini Herat'ın önde gelen sufilerinden Şemsüddîn Muhammed Kusûî'nin (ö. 1459) meclisinde görürüz. Kusûî'nin kendisi meclisinde söylediği her şeyin oraya katılan herkesçe anlaşılamayacağını söylemişti ki Câmî'ye göre bu sözlerin bazıları küfür veya zındıklık olarak görünebilirdi.¹⁶ Herhâlde Câmî bu sözleri anlaşılması gerektiği gibi anlayabildiğinden Kusûî kendi meclisinde Câmî'nin herkesin önüne geçmesini ve herkesin kendisine saygı göstermesini istemişti (*takdîm* ve *ta'zîm*). Bundan meclislere katılanlar arasındaki derecelendirmenin geçerli ve sağlam sebepleri olduğunu çıkarabiliriz.

Yukarıdaki anekdot daha önce aktarılan Sultan Abdülatif daveti ile birlikte değerlendirildiğinde, Câmî'nin 1440-1450'lerde üst düzey meclislerde kendini kabul ettirmiş bir kişi olduğunu söylemek mümkündür.

Has meclis'ten has bahçeye

Özel bir meclisi gösteren tek ifade muhtemelen sadece 'has meclis' değildi. 'Has bahçe'de bir araya gelmek de meclislere katılan kişiler, konuşulan konuların önemi açısından biraz daha özel toplanmalara işaret ediyor gibidir. Bunun örneği Câmî'nin Mevlânâ Celâlüddin Rûmî soyundan gelen bir kişiyi misafir ettiğinde görülür. Bu kişi Rum'dan gelir ve Câmî'nin evinde kalır. Bu meclislerde sohbet adabına riayette hiç kusur olmadığı gibi bir kutsallık boyutu da vardır (kuds-eser) ve birbirlerinden karşılıklı feyz almada (*استفاضة*) hiçbir eksiklik olmaz.

Bâharzî ikisinin meclisleri hakkında bu kısa bilgiyi verdikten sonra Câmî'nin 'has bahçe'sinde (bâğçe-yi hâss) geçen bir sohbetlerini anlatır. Bu sohbette eski hanedanlardan, Harzemşahlar'dan, Mevlânâ'nın ailesinin Moğol istilası önünde göçünden ve bu ailenin eski hanedanlarla olan ilişkilerinden bahsederler. Câmî kendi soyunun herhangi bir hükümdar ailesine bağlanmadığını söylediğinde misafiri onun soyunun İmam Muhammed Şeybânî'ye dayandığını hatırlatarak karşılık verir.¹⁷ Her ne kadar Bâharzî bu sohbet için 'meclis' tabirini kullanmamışsa da bir 'has meclis'i hatırlatan unsurlar dikkati çekmektedir: 1) Katılımcılar hem kendi kimlikleri hem de aile kökleri açısından seçkindirler, 2) Sohbetin konusu şan

¹⁶ *Makâmât-ı Câmî*, 109, 110.

¹⁷ *Makâmât-ı Câmî*, 46-47.

ve şerefte ileri olan hanedanlara ya da bir âlime uzanmaktadır. Bunlara ilaveten Bâharzî, Câmî ve misafirin bu sohbeti ‘tahkîk’ ve ‘tafsîl’ ile yaptıklarını ekler.¹⁸ Yani ikisi de ortaya koydukları bilgilerin kaynaklarını irdeleyebilecek, aralarındaki uyumsuzluk noktalarını gösterip hâlledebilecek kadar bilgi sahibidirler.

Tüm bunları hesaba katınca sohbetin / meclisin mekânı, yani ‘has bahçe’ meclisin yüksek seviyesi ile uyumlu bir mekân olarak değerlendirilebilir. Burada Bâharzî’nin sohbet adabına riayette bir eksik olmadığını neden söylediği tartışılabilir. İlk söylenebilecek şey sohbet adabına riayetin mecliste gözetilmesi gereken noktalardan biri olduğu; Câmî ve Mevlânâ soyundan gelen bir kişinin bir araya geldiği mecliste iyi tanımlanmış bir saygı / nezaket / zarafet çerçevesinin dışına çıkılmamasının beklendiğidir. Bir başka ihtimal, daha önce de birçok örneğini gördüğümüz gibi, meclisin problemlerin çıkabileceği bir ortam olması ve böyle bir şeyin gerçekleşmemesinin kayda değer görünmüş olması ihtimalidir.¹⁹

Görünen o ki yukarıdaki has mecliste özel insanlar arasında sıradan olmayan bilgiler bilinçli bir şekilde özen göstererek paylaşılmıştır. Şimdi tartışacağımız birbirine bağlı iki meclis anlatısı buna bir başka örnek olabilir. Bunlardan ilki yine Câmî’nin meclisidir. Bâharzî katılımcılar olarak bazı müderrisleri ve en dikkate değer katılımcı olarak Herat şeyhülislamı Ahmed Taftâzânî’yi (ö. 1511) gösterir. Bu mecliste Câmî önce güzel bir ziyafet verir, sonra güzel sesli şarkıcılar güzel şiirlerden bestelenmiş şarkılar okurlar. Bu bitince Câmî müzisyenlerden def de çalmalarını, eğer çalarlarsa kendisinin de telli bir sazla onlara eşlik edeceğini belirtir. Bu noktada müderrislerden biri mecliste bulunan ileri gelenlerin (a’yân) hepsinin Şâfiî olduğunu söyleyerek itiraz eder. Bu müderrise karşılığı ‘zarafete uygun’ bir şekilde Ahmed Taftâzânî verir: “Sen kendini ileri gelenler (a’yân) arasına dâhil etmek için bu itirazı yapıyorsun.”²⁰

¹⁸ Tahkik teriminin sağlam bilgiyi sağlam olmayan bilgiden ayırt etmeye yarayan metot olarak tanımı için bkz. Müstakim Arıcı, “İslam düşüncesinde Fahreddin er-Razi ekolü,” *İslam Düşüncesinin Dönüşüm Çağında Fahreddin er-Razi*, haz. Ömer Türker ve Osman Demir (İstanbul: İSAM, 2013), 167-202, 188-189.

¹⁹ Görünen o ki sohbet adabı konusunda sistematik bir çalışma gerekmektedir. Bu adap neydi? Nasıl meydana geliyordu? Dışına çıkmak nasıl oluyordu? Bu ve benzeri soruların araştırılması yararlı olabilir. Öte yandan değerlendirilmesi gereken başka ihtimal de dönemin Mevlevî ve Nakşibendî hareketleri arasında bir gerilim olmasıdır. Böyle bir gerilim mevcutsa Câmî ve misafirin içinde buldukları mükemmel meclis ortamı bu olası gerilimin hâl yollarından biri olur.

²⁰ *Makâmât-ı Câmî*, 244-245. Burada ritim sazların Şeriat’a göre kabul edilebilirliği ama bunlar haricindeki herhangi bir müzik aletinin haram olduğu kabulünü görmekteyiz.

Bu meclisin kısa bir değerlendirmesini yapacak olursak daha ziyade ilimle uğraşanların bulunduğu bir meclistir fakat her katılan ileri gelenlerden (a'yân) değildir. Bu bir müzikli eğlence meclisidir ki müzik olmasını bizzat Câmî istemiştir. Meclisin en önemli iki kişisinden biri (diğerini Câmî olarak görebiliriz) müziğe yapılan itirazı itiraz edenin sınıf atlama amacıyla yaptığını söyleyerek susturur. Yukarı doğru hareketlilik çabası ve bunun zekice bir manevra (zarafet) ile önlenmesi söz konusudur.

Bu önlemenin zarafete uygun bir şekilde yapılması üstünde biraz durmak gerekiyor. İlk bakışta bu önleme zarif, yani ince bir şekilde yapılmıştır diye düşünebiliriz. Ancak bir başka okuma zarafetin burada estetik bir değerden ziyade sanki bir davranış kuralı şeklini aldığını gösteriyor. Eğer öyleyse metinlerimizde sık sık gördüğümüz ancak kim olduklarını çoğu zaman bilemediğimiz 'zarifler'in davranış kurallarını, adabı belirleyen kişiler oldukları sonucu çıkar.

Bâharzî'nin bunun bir meclis-i 'hayr-encâm' olduğunu söylemesi de çeşitli yorumlara açık bir hükümdür. Yükselmek için Câmî'ye yol yordam göstermeye çalışan bir kişiye yerinin hatırlatılması mı, Herat sosyo-kültürel ortamında mezhep aidiyeti gibi bir nedenin musikiye engel olmayacağını şehrin en yetkin dinî otoritesi tarafından ilanı mı, yoksa bu meclisin bir krize yol açmadan bitmesi mi hayr-encâmdır? Şu aşamada bu soruya kesin bir cevap vermek kolay değildir. Ancak Câmî'nin meclislerde müzik icrası ve güzelliğin görünmesini takdir ettiğini yaşadığı dönemin çok ünlü bir kemençe üstadının oğlu için yazdığı gazelde görmek mümkündür. Üstad Seyyid Ahmed Gâceki'nin oğlu için yazılan gazelin matlaı şöyledir:²¹

صدای آن غنچکم کشت و حسن آن غجکی
که شور مجلس عشاق شد ز پر نمکی

"O sazın sadası öldürdü beni ve o sazendenin güzelliği / âşıklar meclisini tatlandırdı."

Câmî'nin çalgılı müziği tasvibine yapılan itiraza geri dönecek olursak bu itiraz sadece daha az meşhur bir müderrisin şahsi meselesi değildir. Herat'ın önemli Kübrevî şeyhlerinden olan Şah Ferâhî de aynı itirazı, hem de has meclisinde, yapar.²² Câmî'nin bu meclisi şereflendirmesi her ikisi için de hakikat

21 Zeynüddin Mahmud Vâsifi, *Bedâiyü'l-Vekâyi*, haz. Aleksandr Boldirev (Tahran: Bunyâd-ı Ferheng-i İrân, 1349/1971), 1:20.

22 Şah Ferâhî'nin ölüm tarihi hakkında kesin bir bilgi olmamakla beraber 1460'da ileri yaşlarda olduğunu biliyoruz. Ertuğrul Ökten, "Jâmî (817-898/1414-1492): His Biography and Intellectual Influence in Herat" (Doktora Tezi, The University of Chicago, 2007), 106.

nurları ve ilahi bilgidenden bir karşılıklı feyizlenme fırsatıdır. Bununla birlikte Şah Ferâhî Câmî'ye dünyadaki bütün âlimlerin, Arap ve Acem ariflerinin önde geleni olduğu hâlde meclisinde nasıl olup da müzik icra edildiğini sormaktan geri duramaz. Bu noktada Câmî'nin yaptığı herhâlde has meclisten başka yerde yapılamaz: Şah Ferâhî'nin kulağına yaklaşır ve kimsenin duyamadığı gizli bir şeyler söyler. Şah Ferâhî kendinden geçer, kendine geldiğinde hem söylediğinden pişman olmuştur hem de Câmî'ye daha fazla bağlanmıştır. Anlaşılan has mecliste kişiyi sarsarak dönüştüren bilgiler paylaşılabilmekte, samimiyet ve mahremiyetin ileri dereceleri ortaya çıkabilmektedir.

Mahremiyet fikrini takip edecek olursak Câmî'nin Şah Ferâhî'nin kulağına 'gizli' bir şeyler söylemesinden hareketle meclisin aynı zamanda bazı bilgilerin, bazen nesnelere belli kişilerden saklandığı yer olduğu da ileri sürülebilir. Nesnelere saklanması için bir örnek Câmî'nin *Bahâristân*'ı bitirince (1487) bir nüshasını meclis ashabından gizli bir şekilde Bâharzî'ye vermesidir.²³ Muhtemelen Câmî bu erken safhada eser ortaya çıkmadan önce Bâharzî'nin bir bakmasını istemişti. Acaba meclis olgusu tanım gereği kapsayıcı iken dışlama / saklama nasıl gerçekleşmekteydi? Bu soru ilerideki meclis incelemelerinin konusu olabilir.

Ders meclisleri

İlmî toplantıların, hatta derslerin meclis olarak anıldığı örneklerin sayısı oldukça fazladır. Mesela, Câmî'nin eğitim yılları hakkındaki anlatıya göre Câmî'nin konuları hızlı anladığı için ders meclislerinde pek zaman harcamazdı.²⁴ Câmî, Kadızâde-i Rûmî'nin ders meclisinde astronomi ile ilgili konularda hocasını aşan bir öğrenci olarak gösterilirken astronomi dersi de meclis olarak adlandırılmaktadır.²⁵ Câmî fikirlerini pek de beğenmediği kelimeleri Kemâlüddîn Şeyh Hüseyin'in Herat'taki ders meclisini eleştirmektedir.²⁶ Normal derslerin yanı sıra ders-i hâss olarak nitelenen bir dersin de meclis olarak adlandırıldığı görülmektedir.²⁷ Medreseye ulema atanmasında da bir meclis oluşturulur. Bu *meclis-i bahs* veya *iclâs* olarak da nitelendirilen (*tertîb-i mukaddemât-i iclâs*) bir imtihandır.²⁸

23 *Makâmât-ı Câmî*, 236.

24 *Makâmât-ı Câmî*, 55.

25 *Makâmât-ı Câmî*, 82.

26 *Makâmât-ı Câmî*, 57.

27 *Makâmât-ı Câmî*, 71.

28 *Makâmât-ı Câmî*, 69-79.

'Bâhs'in rasyonel araştırma / tartışma anlamına gelebildiğini göz önüne alırsak bu ve bunun gibi meclislerde sistemli bir düşünme faaliyeti olduğu akla gelir.

Meclis ve medrese ilişkisi

Mecâlis u medâris kelimelerinin dikkati çekecek sıklıkta beraber kullanılması bazı dönemlerde iki kurumun benzeştiğini düşündürüyor.²⁹ Bu benzeşme alanları ikisinin de organize olmaları, toplumda merkezî bir önemi haiz olmaları, ilim ya da fen ile uğraşılacak ortamlar olmaları vb. olabilir. Aslında tarihsel olarak meclis tipi ilim topluluklarının bir eğitim biçimi olarak medreselerden bir önceki safhayı oluşturduklarını biliyoruz.³⁰ Medreselerin ortaya çıkışı ile ilim meclislerinin ortadan kalkmadıkları, işlevlerini yerine getirmeye devam ettikleri bellidir. Ancak *medâris* ile paralel kullanılan *mecâlis* ile her zaman ilim meclisleri kastedilmez. Bu noktada daha geniş anlamda meclis ile bir sosyal ortam olarak medresenin benzeştiği noktaları düşünmek gerekir.

Mecâlis u medâris paralellğine benzer bir başka ifade *mecâlis u mehâfil* veya *mecâlis u mecâmi*'dir. Meşhur âlim Nakşibendî Hâce Muhammed Pârsâ'nın oğlu Ebû Nasr Pârsâ (ö. 1460-1461) babasının "Füsûs(u'l-Hikem) can, Fütûhât(ü'l-Mekkiyye) ruhtur" sözünü İbnü'l-Arabî'ye olan pozitif bakışını ifade etmek üzere kendisinin başkanlık (*ru'ûs*) ettiği *mecâlis u mehâfil*de söylerdi.³¹ Bir başka *mecâlis u mecâmi* lideri (*ru'ûsü'l-mecâlis u mecâmi*) olan Nurüddin Muhammed b. Seyyid Safiyüddîn Irak'tan Herat'a gelmişti ve söz sahibi (*ru'ûs*) olduğu *mecâlis ve mecâmi*'de şehir halkı nezdinde saygın bir yer edinmiş olan Feridüddîn Attâr, Mevlânâ Celâlüddîn Rûmî ve Kâsım-ı Envâr gibi belli başlı sufilerin aleyhinde bulunmaktaydı.³² Bu örnekler *mehâfil ve mecâmi*'nin meclise paralellğini göstermeye yetebilir ancak bu olgular arasında tespit edilebilecek farklar var mıdır, varsa nelerdir gibi sorular henüz araştırılmayı beklemektedir. Belki şu aşamada tartışılan konulara bakarak *mehâfil* ve *mecâmi* olarak nitelenen toplanmaların görece bilinçli, toplananların belli bir konuya yoğunlaştığı durumları anlattığı söylenebilir. Bir de bunların *medâris*'ten biraz daha popüler bir alanı kastettikleri tahmin edilebilir.

29 *Makâmât-ı Câmî*, 66.

30 George Makdisi, *The Rise of Colleges* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1981), 10-12; Bozkurt, "Meclis".

31 *Makâmât-ı Câmî*, 95. Câmî'nin olağanüstü hâlleri, belki 'kerametleri' hakkındaki konuşmalar da *mecâlis u mehâfil*de gündend güne daha anlatılır olmuştu: *Makâmât-ı Câmî*, 255.

32 *Makâmât-ı Câmî*, 101.

Vaaz meclisleri

Hüseyin Vâ'iz-i Kâşifi (ö. 1504-05) ve Câmî hakkındaki bir anekdot vaazların da on beşinci yüzyılın ikinci yarısında Timurlu ortamında meclis olarak görüldüğünü göstermektedir. Timurluların son döneminin ilim ve edebiyat alanında önemli kişiliklerinden biri olan Hüseyin Vâ'iz-i Kâşifi aynı zamanda döneminde Herat'ın en önde gelen vaizi idi. Bir keresinde Kur'an'dan bir ayeti vaaz meclisinde o güne kadar görülmemiş bir şekilde yorumlamak istemiş, ancak kürsüde bu yorumunu söylemeden önce Câmî'ye danışmak istemişti. Câmî'nin yanına gittiğinde daha kendisi bir şey söylemeden Câmî sorusunun cevabını kendisine söylemiş ve Kâşifi de bu yorumunu vaaz meclisinde söylemekten imtina etmişti.³³

Bâharzî Câmî'nin vefatında düzenlenen törenleri anlatırken sadece Kâşifi'nin Câmî için kürsüde okuduğu uzun kasideyi nakletmekle kalmaz öğüt ve vaaz meclislerinin (*mecâlis-i nush ve mev'izât*) en hoş vaizinin Kâşifi olduğunu söyleyerek Kâşifi'nin bu tür meclislerdeki etkisini de över.³⁴ Bunlar vaazın da bir meclis olarak düşünüldüğünü açıkça ortaya koyar. Ancak vaaz meclisi söz konusu olduğunda diğer meclis tiplerinden farklı olarak tek taraflı bir iletişim üzerine kurulu bir meclis şekli ile karşı karşıya olunduğu düşünülebilir.

Belki de Bâharzî'nin vaaz olgusunu 'meclis' olarak görmesinin anahtarı bu toplantılarda belli bir amaç dâhilinde yetkin kişiler tarafından özel bir bilginin, yani vaaz için 'nush'un paylaşılması / aktarılmasıdır ki bu meclisin tanımlarından biridir. Aslında vaazları meclis olarak gösteren sadece Bâharzî değildir. Kâşifi, Câmî ve Bâharzî'yle aynı ortamda bulunan *Tezkiretü's-Şu'arâ*'nın yazarı Devletşâh Semerkandî de vaazları birer meclis ortamı olarak görebiliyordu. Onun naklettiği vaaz / meclis hikâyesi on üçüncü yüzyıl başlarından, Harzemşahlar çevresindedir. Semerkandî'ye göre Mevlânâ Celâlüddîn Rûmî'nin babası olan Bahâüddîn Veled Belh'te her grup (*taife*) tarafından çok saygı gösterilen bir insandı, ne zaman vaaz verse minber etrafında avam ve havâstan büyük bir meclis toplanırdı. Bahâüddîn Veled'in gördüğü ilgi o dereceye varmıştı ki

33 *Makâmât-ı Câmî*, 253. Bir vaazın nasıl hazırlandığı ya da vaaza müdahale ayrıca incelenmeyi hak eden noktalardır.

34 *Makâmât-ı Câmî*, 260. Bâharzî'nin Kâşifi için kullandığı *bülbül-i serâyende* ifadesi vaazda konuşmanın içeriği kadar güzel ve ahenkli sesle yapılan hitabetin, iyi şiir okumanın da önemli olduğu fikrini uyandırmaktadır.

onu kiskanan hükümdar Muhammed Harzemşâh ona düşmanlık göstermiş ve Belh'i terk etmesine sebep olmuştu.³⁵

Bu örnekler vaaz ortamlarını birer meclis olarak gösterirken aynı zamanda görece huzurlu, problem çıkmayan vaazları / meclisleri anlatırlar. Ancak her vaaz ortamının bu şekilde gerçekleşmediğini biliyoruz. Herat'ın 'şuh'larından biri Kâşifi'nin vaaz vereceği minbere Hâfız'dan şu beyti yazıp bırakmıştı:

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر میکنند
چون بخلوت میروند آن کار دیگر میکنند

Yani vaizler mihrap ve minberde bir türlü söylerler ama halvete çekildikleri zaman söylediklerinin tersini yaparlar. Vaaz esnasında bu yazıyı alıp okuyan Kâşifi çok sıkıntıya düşmüş, şaşkınlık ve ıstırabından vaaz konusunu şaşırılmış ve ondan sonra da bir süre vaaz verememişti.³⁶ Bu anekdotu nakleden Nevâyî anlatısını Kâşifi'nin meçhul hasmı amacına ulaştı ama ayıpsız olan ancak Tanrı'dır diyerek bitirmiştir. Şunu da eklemek gerekir ki bu olayı aktaran Nevâyî bu olayı vaaz meclisi olarak nitelememektedir.

Vaaz meclislerinin nasıl hazırlandığı konusunda toplu bilgi içeren bir kaynak bulmak zor olsa da sözlü kültüre ve bunun bir parçası olarak vaaz ve sohbet meclislerindeki konuşmalara dayanılarak hazırlandığını söyleyebileceğimiz bazı eserler de mevcuttur. Bunlardan Câmî'nin yaşadığı dönemde Herat'ta yazılan bir tanesi Asîlüddîn Vâiz'in (ö. 1478) *Dürücü'd-Dürer ve Dercü'l-Gurer fi Beyân Milâd Seyyidi'l-Beşer* adlı eseridir. Bu eseri Asîlüddîn'in kendi vaazlarına dayanarak hazırladığı kabulü ile incelemek dönemin meclislerine ışık tutabilir.

Meclis-i şerîf: statü yaratma ve algı oluşturma

Meclis teriminin bir başka kullanımını meclisin toplanma anlamında meclis olmayıp bir saygı ifadesi olarak kullanıldığını gösterir. Öyle görünüyor ki meclis kelimesinin Câmî gibi kişilikler söz konusu olduğunda ululuğu, saygınlığı ve belki bireyden öte bir kimlik fikrini anlatmak için kullanılması söz konusudur.³⁷ Örnek olarak II. Mehmed'in pek meşhur olan Câmî'yi İstanbul'a davet hikâyesine bakabiliriz. 1473'te Câmî, Hac'dan dönerken II. Mehmed onun meclis-i

35 Dawlatshah b. Ala'u'd-devle Bakhtish al-Ghazi of Samarqand, *The Tadhkiratu sh-Shu'ara*, haz. Edward G. Browne (Leiden: E.J. Brill, 1901), 193 [Bundan sonra: *Tezkiretü's-Şuarâ*].

36 Ali-Şir Nevâyî, *Mecâlisü'n-Nefâyis*, haz. Kemal Eraslan (Ankara: Türk Dil Kurumu, 2001), 1:139.

37 Bozkurt, "Meclis".

şerîfine 5000 altın ile Atâullâh Kirmânî'yi gönderir. Burada dikkat çekici olan nokta davetin muhatabının *meclis-i şerîf* terimi ile ifade edilmiş olmasıdır çünkü nispeten detaylı olarak bildiğimiz bu Hac yolculuğunda Câmî'nin etrafında en azından daimi bir meclis yoktur.³⁸

Bir seferinde sultan (büyük ihtimalle Sultan Hüseyin Baykara) sefer esnasında Câmî'ye bir mektup yazmış, yazdıklarına iki Türkçe beyit eklemiş, sözlerini herkesin aşkın esrarını kendi dilince anlattığını söyleyerek bitirmiş ve bunu Câmî'nin meclisine göndermiştir.³⁹ Câmî de kendisinin Türkçe konuşan sevgili (Sultan Hüseyin Baykara) gibi olmadığını ama hayatta olduğu müddetçe o Türk'ün (Sultan Hüseyin Baykara) gözlerine ve onun Türkçe söyleyen dudaklarına köle olduğunu söyleyerek sultana cevap vermiştir:

نیستم چون یار ترکی گو، ولی تا زنده ام
چشم ترک و لعل ترکی گوی اورا بنده ام

Yine Bâharzî Câmî'nin oğlu Ziyâüddîn Yûsuf'un (d. 1478) hazircavaplığını vurgulamak amacıyla şunu anlatır. Bir gün Ziyâüddîn Yûsuf babasının feyizli meclisinde (*meclis-i feyz-esser*) ağzında bir tahta parçası tutmaktadır. Babası ona dişlerini mi temizlediğini sorduğunda hırsını (hırs dişlerini) bilemediğini söyleyerek cevap verir.

Bir hükümdarın bir âlime (Câmî'nin durumunda aynı zamanda sufi ve şair) gönderdiği bir davette, karşılıklı şiirler göndermede ya da kişinin oğluyla yaşadığı bir gündelik hayat deneyiminde bile meclis görmek meclisin her zaman ilmî ve/veya kültürel yoğunluk ve paylaşımın olduğu toplantı hâli olmadığını

³⁸ Halep'teyken davetten haberdar olan Câmî daveti resmen almamak için hemen Tebriz'e hareket eder. *Makâmât-ı Câmî*, 183. Aslında Herat'ta iki kişi, Veysî ve Mevlânâ Sâgarî onunla beraber gitmek istemişlerdi fakat Veysî parasızlığı bahane ederek Sâgarî ise bir başka bahane ileri sürerek vazgeçti. Konuyla ilgili Emîr Süheylî'nin yazdığı dörtlük Herat'ta çok meşhur oldu. Bunu *Mecâlisü'n-Nefâ'is*'in Mevlânâ Sâgarî girişini içeren ikinci meclisinden öğreniyoruz:

ویسی و ساغری بعزم حرم
گشته بودند هر دو شان سفری
نیمه ی راه هر دو واماندند
آن یک از بی خری و این زخری

Veysî ve Sâgarî, Harem'e gitmek niyetiyle / her ikisi de seferi oldular / ancak ikisi de o yoldan geri kaldılar / biri eşeksizlikten, diğeri eşeklikten), *Mecâlisü'n-Nefâ'is*, 1:40.

³⁹ *Makâmât-ı Câmî*, 237.

düşündürür. Gerçek hayatta yukarıdaki olayların tam olarak nasıl gerçekleşmiş olduğunu muhtemelen asla bilemeyeceğiz ancak davetin ve beytin hedefinin Câmî'nin merkezinde bulunduğu sosyal bir meclis ortamından ziyade Câmî'nin kendisi olduğunu düşünmek makul görünmektedir. Yine Câmî ve oğlu arasında geçen olay için bir yaygın kullanımı ile bir 'meclis' gerekli değildir.

Hâl böyle ise neden ısrarla Câmî'nin meclisi söz konusu edilmektedir? Bu kullanımda meclis sosyal bir ortam olmaktan ziyade bir saygı, yüceltme ifadesi gibi gözükmektedir. Nihayetinde meclisin birisinin meclisi olarak anılması o kişinin önemli, sıra dışı biri olduğunun onaylanmasıdır ve sanki bu örneklerde Bâharzî meclis kavramını Câmî'nin ululuğunu, şerefini vurgulamak için kullanmaktadır.

Aynı saygınlık vurgusu ve yüceltme çabasına "Câmî'nin meclisi" teriminin Câmî'nin medrese öğrenciliği zamanını anlatmak için kullanılmasında da rastlamaktayız. Bâharzî 'öğrenciyken arkadaşları onun meclisinden faydalanırdı' der.⁴⁰ Öğrendiklerini tartışmak için bir araya gelen sınıf arkadaşları toplantısını içlerinden birinin meclisi olarak düşünmek pek makul değildir. O hâlde meclisin bu kullanımının, *Makâmât* yazarının Câmî'nin daha sonra elde ettiği statüyü onun gençlik yıllarına retrospektif olarak yansıtması olduğu söylenebilir.

Yine de acaba bazı insanları, toplumdaki önem ve işleriyle uygun bir biçimde tek başlarına değil de etraflarındaki insan halkası (meclis) ile birlikte tasavvur etmek söz konusu muydu diye sorabiliriz. Mesela yukarıdaki örneğin düşündürdüğü gibi davet şahsa değil de o şahsın meclisine gönderilmiş olabilir miydi? Eğer 1470'lerin başında oldukça kalabalık bir grupla İstanbul'a yerleşen Ali Kuşçu'nun tecrübesi bir örnek kabul edilirse bu tamamen imkânsız değildir. Meclis kavramının kişiyi yüceltme amaçlı mı yoksa kişilerin zihninde yerleşik bir algı kategorisi olarak mı kullanıldığını sorusu biraz daha araştırılmayı hak eder.

Buradan çıkan üzerinde durulmaya değer sonuçlardan biri de sosyal bir olgu olarak 'meclis' ve 'meclis algısı' nı birbirinden farklı şeyler olarak değerlendirmenin isabetli olacağıdır. Bu bağlamda tarihte hatırlanan Câmî şahsiyetinin Herat şiir meclislerinin en önde gelen kişilerinden birisi olarak konumlandırıldığını ama kaynaklara baktığımızda Câmî'nin şiir meclislerinde pek de gözükmediğini belirtmek yerinde olur. Bu aşamada şiir ve meclis konusuna geçebiliriz.

40 *Makâmât-ı Câmî*, 52.

Şiir ve meclis

Has meclisler, vaaz meclisleri, ders meclisleri, bir yüceltme aracı olarak meclis gibi konuları Câmî'yi merkeze alarak inceledikten sonra akla şu soru geliyor: Câmî gibi şiirin son derece popüler olduğu Timurlular ortamında yaşayıp şairliğiyle kendisini tartışmasız bir şekilde kabul ettirmiş bir kişinin hikâyesinde neden sözü şiir meclisleriyle açmadık? Nihayetinde birçok başka kültürel muhitte, mesela Osmanlılar'da, meclis deyince ilk akla gelen şeylerden biri şiir meclisleridir. İlginç bir şekilde ne Bâharzî'nin *Makâmât*'ında şiir meclisi diye bir meclis tipi görünür ne de Câmî'nin kendi eserlerinde böyle bir meclis türü hemen ön plana çıkar. Bu gözlemi yaptıktan sonra şu soruları sorabiliriz: Câmî'nin çevresinde meclis olgusunu kimler görmekte-dirler? Şiir bu gözlemledikleri meclise damgasını vurmakta mıdır? Yani, görülen meclis şiir meclisi midir?

Nevâyî'nin şairler tezkiresi olan *Mecâlisü'n-Nefâ'is*'inde bir meclis fikri olduğu eserin adından olduğu kadar sekiz meclise ayrılmış olan yapısında da bellidir.⁴¹ Zaten Câmî bu sekiz meclisin üçüncüsünde ilk şairdir.⁴² Bununla beraber *Mecâlis*'te bir tezat vardır çünkü Nevâyî anlattığı 461 şair hikâyesi içinde kavram olarak 'meclis'e sadece on civarında atıfta bulunur. Bu ilk izlenim olarak şairlerden bahsederken meclisi pek de önemsemediğini düşündürür.⁴³ Üstelik atıfta bulunduğu durumlardaki meclisler de şiir meclisi olmayan meclislerdir. Bir başka deyişle *Mecâlisü'n-Nefâ'is*'te özellikle şiir meclisi arayacak olursak bunu bulmak pek mümkün değildir. Sanki yüzlerce şairin hayatında meclis dikkat çekici bir şey değildir.

Bu tezatı aşır Nevâyî'nin meclis fikrini görebilmek için iki şey yapılabilir. Birincisi, metni bir bütün olarak ele alıp yukarıda belirtildiği gibi eserin başlığına ve bölümlerin 'meclis' olarak adlandırılmasına dikkat edilebilir. İkincisi, Sultan Hüseyin Baykara'ya ayrılan sekizinci ve son bölümde Nevâyî'nin doğrudan meclis üzerine söylediklerine kulak verilebilir. Nevâyî bu bölümün ilk kısmında başka şairler için hiç yapmadığı bir şekilde Sultan Hüseyin Baykara şiirlerinden oldukça uzun ve detaylı örnekler verdikten sonra sözü toplama, eseri

41 *Mecâlisü'n-Nefâ'is*, 1:4-5. Nevâyî eserin giriş bölümünde sekiz cennetten (cennet bahçesi) dolayı eserin sekiz bölümü olduğunu söyler. Timurlu ortamında cennet-bahçe-meclis imgeleri arasında daha sıkı bir ilişki olduğunu düşünebilir miyiz?

42 *Mecâlisü'n-Nefâ'is*, 1:76, 77.

43 *Mecâlisü'n-Nefâ'is*, 1:48, 58, 86, 87, 152, 164, 180, 192, 193, 246, 247.

bitirme kısmı sayılabilecek ikinci kısma başlarken şöyle söyler: "... âlem ehlinin hâli halvettir, mecliste toplandıkları zaman meclis ehlinin çokluğundan insan yorulur ve her grup kendi karakterine yakın olanlarla yalnız (halvet) kalmak ister. *Mecâlisü'n-Nefâyis*'in yedi meclisi insanların (şairlerin) kavgaları ile geçti, *sahib-kırân* Sultan Hüseyin Baykara'nın meclisi olan sekizinci meclisi anlatmak ise mümkün değildir, akla sığmaz, bunu yapmaya çalışmak perişanlıktır. Şimdi halvette onun nazım olmayan latif hâllerinde bahsetmenin yeridir..."⁴⁴

Bu sözler yukarıda sorulan sorulara cevap vermektedirler. Evet, Nevai kesinlikle bir meclis, hatta bir dizi meclis görmektedir. Ancak bunlar şiir meclisi mi diye sorulacak olursa şiir meclisinden ziyade şairlerin meclisi olduğu iddia edilebilir. *Mecâlisü'n-Nefâyis*'in ilk yedi bölümü/meclisindeki kişilerin aslında iki ortak noktaları vardır: şiir dışında bir hüner sahibi olmaları ve şiir söylemeleri. Şiir bu meclislerde ne kadar önemlidir? Şiir belki de bu mecâlise nefâyis katan unsurdur ve bu sebeple ilk yedi mecâlisin belirleyici unsurudur. Ancak sekizinci mecliste sanki şiir daha da bir önem kazanır ve bu meclisin olmazsa olmazı hâline gelir. Bu sebeple Nevai Sultan-Hüseyin Baykara'nın meclisini anlatmak mümkün değildir der, bahsettiği diğer bütün şairlerden bir ya da iki beyit alırken söz konusu Baykara olunca divan organizasyonunu takip ederek alfabenin tüm harfleri ile biten beytler alır. Zira anlatmak imkansız da olsa bu en özel meclis hakkında elinden geldiği kadar bir fikir vermek istemektedir. Bu meclisi meclis yapan tam da budur, şiirdir. Şiiri terketmek meclisi terketmektir, yani nazım dışı olan halvet zamanı için ayrılır. Buradan Nevai'nin dünyasında şiir ve meclisin birbirinden ayrılmaz bir hâle de gelebileceğini çıkarabiliriz.

Mecâlisü'n-Nefâyis'i temel alarak Nevâyî'ye göre meclis olgusu gözlemlediğimiz bu noktada bir mesele daha çıkmaktadır. O da yukarıda gözlemlenen şiir meclis(ler)inin aslında biraz da Nevâyî'nin 'tahayyül'ünde kurulan meclisler olduğudur. Nevâyî'nin her bir mecliste saydığı yüzlerce insandan azı gerçek hayatta aynı mecliste buluşmuşlardır ama önemli olan şiirin sayesinde bu kişilerin bir arada 'tahayyül' edilip bir meclis oluşturduklarına inanmaktır. Bu şekilde bakınca meclisle ilgili sanki pek görünür olmayan temel noktalardan biri ortaya çıkar: Meclis gerçek olduğu kadar bir tahayyüldür. Bunu şiir ve olağanüstülük sıfatının tanımladığı Sultan Hüseyin Baykara meclisi için de söylemek mümkün gözüküyor. Sultan Hüseyin Baykara meclislerine dair başka anlatılarda bu mec-

44 *Mecâlisü'n-Nefâyis*, 1:245.

lislerde şiir dışında da birçok şey konuşulduğu görülür, ancak Nevâyî Baykara meclisini şiir evreninde tahayyül etmeyi tercih eder.⁴⁵

Mecâlisü'n-Nefâ'is dışında şiir ve meclis incelemesi için bakılabilecek bir diğer kaynak yukarıda bahsi geçen Devletşah Semerkandî'nin *Tezkiretü'ş-Şu'arâsı*'dır. Bu eserde meclis, *Mecâlisü'n-Nefâ'is*'e göre çok daha sık kullanılan bir kavramdır ve bahsedilen meclislerin birçoğunda şiir oldukça görünürdür. Yine de kelimenin tam anlamıyla 'şiir meclisi' gibi bir kavram ön planda değildir. Bunun niye böyle olduğuna dair bir fikir edinmek için Semerkandî'nin anlattığı bir Uluğ Bey meclisine göz atabiliriz.

Bu meclis Semerkandî'nin Seyfüddîn İsferengî adlı bir şairi anlattığı kısımda karşımıza çıkar.⁴⁶ Semerkandî bu şairi bize *emlâhü'ş-şu'arâ* (şairlerin en güzeli) ve *melikü'l-fuzelâ* (fazılların meliki) olarak tanıtır. Bir tâlib-i ilm ve ehl-i fazl olan İsferengî'nin *Dîvân*'ı meşhurdur, şiirleri Uluğ Bey meclisinde bir başka şairin, Esîrüddîn Ahsîteki'nin (احسیتیکی), şiirleri ile karşılaştırılmakta ve Esîrüddîn'in şiirlerine tercih edilmektedir. Burada bizim için bu meclise katılanların kim oldukları önemlidir: Bunlar ulema ve fuzeladır. Yani şiir âlim ve fazılların değerlendirmesine tabiidir. Birçok meclis anlatısında ilim, ders, fazilet vurgusu ve şiirin çoğu zaman bunlardan sonra gelmesi incelediğimiz insanlar için şiirin ilim ve faziletten sonra geldiğini, belki onların bir tamamlayıcısı olduğunu düşündürüyor.

45 *Bedâ'iyü'l-Vekâ'iy*'deki bir anekdot şöyledir: 900 (1495) senesinde Çihl Duhterân yaylağında bulunan Sultan Hüseyin Baykara'nın meclisinde kendisine Hindistan'dan hediye olarak gönderilen görülmemiş büyüklükte bir fil hakkında konuşulmaktadır. Filin olağanüstülüğünden etkilenen Sultan Hüseyin Baykara onun ezici kuvvetinden kimsenin kendini kurtaramayacağını söyleyince mecliste bulunan Baykara sarayının meşhur şahsiyetlerinden Pehlivan Muhammed kendini kast ederek bazı insanların da bu fil gibi olduklarını söyler. Pehlivan Muhammed'in kibri padişahı incitir. Bu mecliste şiirin hiç yeri yoktur. Vâsifi, *Bedâ'iyü'l-Vekâ'iy*, 1:499-501. Bunun gibi içinde şiir olmayan Baykara hikâyelerini çoğaltmak mümkündür. Sultan Hüseyin Baykara'nın şiirle, şiir meclisleri ile tahayyül edilmesinin ondan bahseden yazarların tercihi olması ihtimali bize başka meclislerin de daha sonra anlatılırken belli şekillerde hayal edilmiş olma ihtimalini hatırlatmaktadır. Riyazi Muhammed Efendi'nin *Riyâzü'ş-Şu'arâ*'sında Ahmed Paşa'dan bahsettiği bölümde Nevâyî'nin meclisini "meclis-i hâssü'l-hâss" seviyesine yükseltmesi tahayyül olarak meclis olgusuna Osmanlı bağlamından bir örnek olabilir. Riyazi Muhammed Efendi, *Riyâzü'ş-Şu'arâ*, haz. Namık Açıköz (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017), 42. Bu esere dikkatimi çeken, makalenin sayın hakemine teşekkür ederim.

46 *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*, 126.

Hâl böyleyse Bâharzî'de ve diğer kaynaklarda Câmî'nin içinde gözüktüğü 'şiiir meclisi' gibi bir kategoriden bahsedilmemesi doğaldır. Şiiir, en azından Timurlu ortamında, meclisin esas amacı değildi, en azından meclisi anlatmak, yazıya geçirmek söz konusu olunca meclisin esas amacı olarak ilim, fazilet, vb. gösterilmeliydi. Burada Timurlu dünyası değerlerinin öncelik sıralaması ile karşı karşı olduğumuzu düşünebiliriz.⁴⁷ Düşünülmesi gereken bir başka olasılık da şudur: Şiiir o kadar yaygın ve temeldedir ki o zaten çoğu meclisin, belki de her meclisin / hayatın ayrılmaz bir ögesidir, tam da bu yüzden bir meclisi bir başka meclisten ayıracak bir özellik olarak görülmemekte ve 'şiiir meclisi' gibi bir kavram ortaya çıkmamaktadır.⁴⁸

Câmî'nin Meclisi

Câmî'nin meclisinde kimler vardı? Bu soruyu cevaplamak görüldüğünden daha zor bir iştir çünkü Câmî hakkındaki kendi zamanında yazılmış kaynaklar bu konuda sessizdirler. Akla gelen ilk isim Alî Şîr Nevâyî olsa da Nevâyî'nin Câmî'yi konu alan *Hamsetü'l-Mütehayirîn* adlı eseri içinde meclis hakkında kayda değer bir bahis yoktur. Hatta o derece ki sadece bu esere bakılırsa Nevâyî için Câmî'nin meclisleriyle dikkat çeken birisi olmadığını sonucunu çıkarmak mümkündür.

47 Şiiirin Kur'an ve Peygamber'in sünnetindeki doğrudan eleştirisi birçok defa onu savunulması lazım gelen bir şey hâline getirmişti. Bu konuda Timurular bağlamında bir inceleme için bkz. Maria Eva Subtelny, "The Poetic Circle at the Court of the Timurid Sultan Husain Baiqara and its Political Significance" (Doktora Tezi, Harvard University, 1979), 64-65. Âlimler için şiiir söylemek hakkında mazeret gösterilmesi gereken bir şey olabiliyordu. Subtelny, "The Poetic Circle," 66-67.

48 Bu tartışma bir ölçüde kavramların içeriklerinin ve aralarındaki ilişkilerin zaman içinde değişmesiyle ilgili gözükiyor. Günümüzde modern araştırmacılar için çok tanıdık olan "şiiir", "musiki" meclislerinden modern öncesi dönem için de aynı şekilde bahsetmek ne kadar isabetlidir? Subtelny'nin yukarıda belirtilen tezi şiiir ve meclis üzerine çok değerli bir çalışma olmakla beraber başlangıç varsayımı Timurlu sarayının etrafında bir şairler halkası / muhiti olduğu ve meclisin bu muhitin kendini gösterme yollarından en önemlilerinden biri olduğudur. Vurguyu şiiir ve şiiir muhiti üzerine yapmak meclis olgusunun yukarıda belirtilen özelliklerinin üstünü örtüyor olabilir. Benzer bir yaklaşım problemi Osmanlılar için de söz konusu olabilir: Osmanlı ortamında bizatili "şiiir meclisi" diye bir meclis tipi tartışmasız görünüyor. bkz. Haluk İpekten, *Divan Edebiyatında Edebi Muhitler* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1996). İpekten'in eseri boyunca işlenen Osmanlı'da şiiir meclisi kavramı bir de bu konuya ayrılan özel bir bölümde ele alınmıştır, bkz. "Şuara Meclisleri" bölümü, 229-237. Bunun ötesinde Nevâyî ve Semerkandî'nin meclis kavramını Bâharzî'nin kullandığı gibi kullanmadıkları belli olmaktadır.

Nevâî'nin eserlerinde Câmî ve meclisin açıkça eşleştiği yer yukarıda bahsedilen *Mecâlisü'n-Nefâîs*'in ilgili kısmıdır. Ancak bu da daha sonrakilerin hayallerini süsleyecek olan Timurlu meclislerini anlatmamaktadır.

Meclis bağlamında Bâharzî'nin önemli bir iddiası bulunmaktadır: Bâharzî yaklaşık 50 yıl kadar Câmî'nin mülâzemetinde bulunduğunu söyler. Mülâzemeti kısaca tanımlamak gerekirse herhangi bir alanda bilgi ve birikim açısından daha yüksek seviyede olan birisinin sohbet halkasına düzenli olarak devam ederek ondan bir şeyler öğrenmek ve yeri geldiğinde bunu kendine yarar sağlayacak bir imkâna, –mesela bir mansıb elde etmek gibi–, dönüştürmek denilebilir. Mülâzemetin belli bir süresi yoktur, esas olan bir zaman zarfında yeteri kadar sıklıkla bir halkaya dâhil olmaktır. Bâharzî'nin yarım asır kadar Câmî'nin mülâzemetinde bulunduğunu doğrulamak için elimizde başka bir kanıt yoktur. Bununla beraber onun 1440'lardan beri Herat'ta bulunduğu kabul edilecek olursa en azından aynı şehirde yaşamaları sebebiyle bu mülâzemet iddiasının doğru olduğu düşünülebilir. Daha önemli olan Câmî'nin meclisine devam etmenin Bâharzî için bir prensip (*kâ'ide-i ma'hûd*) olmasıdır.⁴⁹ Bâharzî'nin Câmî'nin meclisine devamı olağanüstüdür ve bu kadar uzun bir süreçte kişinin devam ettiği meclisten ayrı düşünülmemesi, onunla özdeşleşmesi sonucu doğabilir. Böyle insanlar için kamusal hayatlarının önemli bir kısmının mecliste geçmekte olduğu söylenebilir.

Öte yandan 'mülâzım' olmayı meclis halkından olmak ile eşleştirebilir miyiz? İki arasında herhangi bir ilişki var mıdır? Mülâzımlık bir kişinin bir başka insanın hemen yanında bulunması demekse mülâzım olan kişinin aynı zamanda mülâzemet ettiği insanın meclisinde olduğunu söyleyebilir miyiz? Bu sorulara bir cevap Nevâî'nin *Mecâlisü'n-Nefâîs*'inden gelir. Nevâî birçok şairin hikâyesini anlatırken onlar için 'mülâzım' terimini kullanır ki bu 'mülâzımlık'ın toplumda hemen göze çarpan bir olgu olduğuna bir işarettir. Nevâî'nin bahsettiği mülâzımlar arasında dikkat çekici örneklerden birisi Hâce Mahmûd-ı Tâîyibâdî'dir. Nevâî'nin anlattığı kadarı ile bu kişi bir süre için Câmî'nin '*mahsûs mülâzım*'ı olmakla beraber Câmî'nin şiirlerinden bîhaber, nesrinden hiç anlamaz, kabiliyetsiz bir kişiydi. Yine de Câmî yıllarca onun bu hâline sabredip üstüne gitmemiştir.⁵⁰

49 *Makâmât-ı Câmî*, 236. Acaba belli bir meclise mensup olmak gibi bir aidiyet, meclis üyeliğinin tanımlayıcı (bir kimlik) olması söz konusu muydu? Bunlar gelecekteki araştırmalar için iyi birer soru olabilir.

50 *Mecâlisü'n-Nefâîs*, 1:76-77. Câmî'nin mülâzemetinde bulunan bir başka kişi zamanının önde gelen hattatlarından Sultan Alî Kâîyinî idi. Kâîyinî çoğunlukla Câmî'nin eserlerini yazar, bunun

Belki buradan mülâzımlık bir insanla beraber olmak anlamına gelse bile meclis ortamının gerektirdiği seviyede zevk, bilgi, duygu paylaşımını gerektirmediği söylenebilir. Dolayısı ile mülâzımlık meclise katılmayı belki kolaylaştırmıştır ama ikisi aslında farklı olgulardır.

Makâmât-ı Câmî gibi Câmî üzerine bu kadar detaylı yazılan ve Câmî meclisinden bu kadar sıklıkla söz eden bir eserde bu meclisin diğer müdavimlerinden fazla bahsedilmemesi merak uyandıran bir husustur. Metni dikkatli okuyunca bu meclisin üyelerinin kimler olduğu hakkında bilgiye rastlayabiliriz ancak Bâharzî'nin görmemize imkân verdiği kadarıyla hiç kimse Bâharzî kadar devamlı değildir. Bu imkânsız olmamakla beraber hem Nevâyî'nin hem de Câmî'nin Abdülgafûr Lârî adlı öğrencisinin Câmî'nin çok yakınında ve uzunca bir süre onunla beraber olduklarını biliyoruz. O hâlde Bâharzî'nin bu kişilerin Câmî meclisindeki varlıkları üzerinde fazla durmamasının sebebi ne olabilir? İki açıklama akla geliyor: 1. Câmî meclisi o kadar iyi bilinen bir gruptur ki bunların kimler olduğunu söylemek abestir; 2. Meclis o kadar olağan bir sosyal olgudur ki iz bırakan bir olay gerçekleşmedikçe meclislerin yıldız şahsiyetlerinin -bu durumda Câmî -dışındakileri belirtmeye gerek yoktur. Bu ve benzeri ihtimallerin üzerinde daha fazla düşünülmesi gereklidir.

Sonuç

Meclis kavramının her zaman aynı sosyal olguya işaret etmediği bu çalışmanın sonuçlarından biridir. Meclis-i hâs, vaaz meclisi ve meclis-i şerîfteki meclislerin hepsi birbirlerinden farklı şeylerdir: Meclis-i hâs o meclise katılanların ve konuşulan konuların yüksek seviyesine gönderme yaparken, vaaz meclisi sosyal ortamda tek yönlü iletişimi, meclis-i şerîf ise ait olduğu kişinin yüceliğini vurgulayan kavramlardır. Bunların her birinin arkasında farklı sosyal olgular vardır ve ilerideki meclis araştırmalarının bunu dikkate alması yararlı olabilir.

Câmî açısından bakıldığında ise özellikle Bâharzî'nin Câmî'yi bu kadar sık meclisle beraber, meclis içinde anması Câmî'nin hayatının mecliste geçmiş olduğu izlenimini verir ve ister istemez şu soru akla gelir: Tarihsel bir tip ola-

dışında pek bir şey yazmazdı. *Mecâlisü'n-Nefâ'is*, 1:153-154. Nevâyî ondan bahsederken de meclis terimini kullanmaz. Nevâyî'den çok daha sonra aynı hattattan bahseden Mustafa Âlî onun Câmî'nin bendesi olduğunu söyler. Mustafa b. Ahmet Âlî, *Mustafa 'Âli's Epic Deeds of Artists: A Critical Edition of the Earliest Ottoman Text about the Calligraphers and Painters of the Islamic World*, haz. ve çev. Esra Akın Kıvanç (Leiden, Boston: Brill, 2011), 341-342.

rak bir ‘meclis insanı’ tipinden bahsedebilir miyiz? Bununla bağlantılı olarak bu kadar çok meclis hikâyesinden sonra haklarında okuduğumuz, meclislerde gözlemlediğimiz bu insanları ne kadar tanıyoruz sorusunu sorabiliriz. Aslında bizim tanıdıklarımız meclis kişilikleri midir? Meclis olgusu olmadan haklarında konuştuğumuz insanları görebilsek ne kadar farklı bir manzara ortaya çıkardı?

Bir başka önemli sonuç şiir meclisi fikrinin esaslı bir sorgulamaya tabi tutulmasıdır. Gerçekleşmesinin üstünden zaman geçtikten sonra şiir meclisi olarak algılanan birçok mecliste belki de ana mesele şiir olmamıştır; ilim, fazilet, edep esas amaçlar ve değerlerdir. Belki şiir bunların tezahür ettikleri ortam veya bir sonuçtur. Buna rağmen şiir meclisi ön plana çıkabilmektedir çünkü şiir, meclisteki sözler arasında en kalıcı olanı, tarihte kendine (meclis öncesi ve sonrasında) en iyi yer edinenidir. Şiir kalıcı olduğu için meclis hakkındaki hafızayı belirleyebilmektedir. Şiir, mecliste olup bitenlerin birçok defa tamamlayıcısı, ama sadece tamamlayıcısıdır.

Hâl böyleyse meclislerin gerçekleştikleri anda nasıl toplanmalar olduğunu anlamak için her bir meclisi doğasına dikkat ederek çoğu zaman şiirin sadece tamamlayıcı olduğunu unutmadan çalışmak gerektiği ortaya çıkar. Bu ise hiç olmazsa tarih çalışmalarının bazı alanlarında söz ve söz çevresinde gelişen estetik evrene dikkat edildiği kadar zihniyet, değerler ve kavramlara da dikkat edilmesi gerektiğine işaret eder.

Kaynaklar

- Âli, Mustafa b. Ahmed. *Mustafa Âli's Epic Deeds of Artists: A Critical Edition of the Earliest Ottoman Text about the Calligraphers and Painters of the Islamic World*. Hazırlayan ve Çeviren Esra Akın-Kıvanç. Leiden, Boston: Brill, 2011.
- Anar, Turgay. *Mekândan Taşan Edebiyat: Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfelleri*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- Arıcı, Müstakim. “İslam düşüncesinde Fahreddin er-Razi ekolü.” *İslam Düşüncesinin Dönüşüm Çağında Fahreddin er-Razi*. Editörler Ömer Türker ve Osman Demir, 167-202. İstanbul: İSAM, 2013.
- Bâharzî, Abdülvâsi Nizâmî-yi. *Makâmât-ı Câmî*. Hazırlayan Necib Mâyil Herevî. Tahran: Neşr-i Ney, 1371/1992.
- Benlioğlu, Selman. “İlk Dönem Abbâsî Sarayında Mûsikî.” Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi, 2011.
- _____. *Saray ve Mûsikî: III. Selim ve II. Mahmud Dönemlerinde Mûsikînin Himâyesi*. İstanbul: Dergâh, 2018.

- Bozkurt, Nebi. "Meclis." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. c. 28, 241-242. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003.
- Dawlatshah b. Ala'u'd-devle Bakhtish al-Ghazi of Samarqand. *The Tadhkiratu sh-Shu'ara*. Editör Edward G. Browne. Leiden: E.J. Brill, 1901.
- İnalçık, Halil. *Has-bağçede 'Aş u Tarab: Nedimler, Şairler, Mutribler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2011.
- İpekten, Haluk. *Divan Edebiyatında Edebi Muhtitler*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1996.
- Koçer, Güllü. "Şakâiku'n-Nu'mâniyye ve Zeyillerinde Ulemâ Meclisleri." Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, 2021.
- Makdisi, George. *The Rise of Colleges*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1981.
- Nevâyi, Ali-Şir. *Mecâlisü'n-Nefâyis*. Hazırlayan Kemal Eraslan. c. 1. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2001.
- Nizâmülmülk. *Siyâset-nâme*. Tahran: Kitâbfurûşi-ye Tahûrî, 1334/1956.
- Ökten, Ertuğrul. "Jâmî (817-898/1414-1492): His Biography and Intellectual Influence in Herat." Doktora Tezi. Chicago University, 2007.
- Pfeifer, Helen. "Encounter After the Conquest: Scholarly Gatherings in 16th-Century Ottoman Damascus." *International Journal of Middle Eastern Studies*, 47 (2015): 219-239.
- Riyazi Muhammed Efendi. *Riyâzü's-Şuarâ*. Hazırlayan Namık Açıkgöz. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017.
- Seçen, Remziye. "Abbâsiler Döneminin Ünlü Kadın Siması Zübeyde Bint Câfer." Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, 2020.
- Subtelny, Maria Eva. "The Poetic Circle at the Court of the Timurid Sultan Husain Baiqara and its Political Significance." Doktora Tezi. Harvard University, 1979.
- _____. "Scenes from the Literary Life of Timurid Herat." *Logos Islamikos Studia Islamica in Honorem Georgii Michaelis Wickens*. Editör Roger M. Savory ve Dionisius A. Agius. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984.
- Sucu, Cevat. "Rûm'da Kozmopolit Model Kurmak: Dâ'î ve 15. Yüzyıl Osmanlı Metin Kültürü." Yüksek Lisans Tezi. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, 2017.
- Şeker, Şemsettin. *Ders ile Sohbet Arasında: On Dokuzuncu Asır İstanbulu'nda İlim, Kültür ve Sanat Meclisleri*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi, 2013.
- Toprak, Esra. "Selçuklularda Bezm Mekânları ve Bezmler." Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi, 2016.
- Vâsîfî, Zeynüddîn Mahmûd. *Bedâiyü'l-Vekâyi*. Editör Aleksandr Boldirev. c. 1. Tahran: Bunyâd-ı Ferheng-i İrân, 1349/1971.

Tefrika Romanlarla Osmanlı/Türk Romanına Kanonun Ötesinden Bakmak

Looking at the Ottoman/Turkish Novel from Beyond the Canon with Serial Novels

ALİ SERDAR - REYHAN TUTUMLU

Özyeğın Üniversitesi

(ali.serdar@ozyegin.edu.tr), ORCID: 0000-0002-2205-5876.

Sabancı Üniversitesi

(rtutumlu@sabanciuniv.edu), ORCID: 0000-0002-8353-7553.

Geliş Tarihi: 14.04.2022. Kabul Tarihi: 06.06.2022.

“ ” Serdar, Ali ve Reyhan Tutumlu. “Tefrika Romanlarla Osmanlı/Türk Romanına Kanonun Ötesinden Bakmak.” *Zemin*, s. 3 (2022): 186-212.

Özet: Osmanlı/Türk edebiyatında romanın doğuşu ve gelişiminde tefrika türü önemli bir rol oynamaktadır. Klasik ya da kanonik diyebileceğimiz romanların büyük bir kısmının önce gazete ve dergilerde tefrika edildiği, daha sonra kitap olarak basıldığı düşünüldüğünde Osmanlı/Türk tefrika roman geleneğinin kapsamlı bir biçimde ele alınmasının gerekliliği daha iyi anlaşılır. Bu çalışmada ilk Türkçe gazetenin yayımlandığı 1831 yılından Latin alfabesine geçilen 1928'e kadar Arap alfabesiyle yayımlanan 302 dergi ve gazete taranarak oluşturulan tefrika roman dijital arşivinin verilerinden yararlanılmış ve bu veriler Franco Moretti'nin "uzak okuma" yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Ele alınan dönemdeki yazar profili, basın-edebiyat ilişkisine dair çıkarımlarda bulunulmuş; çeviri ve telif tefrika romanların yıllara göre dağılımlarını gösteren tablo ve grafikler oluşturularak analizler yapılmıştır. Bu analizler sonucunda toplumsal, siyasi, ekonomik değişimlerin ve edebî akımların edebî üretime etkisi ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tefrika roman, uzak okuma, edebî kanon, edebiyat tarihi, basın-edebiyat ilişkisi

Summary: Serial novels had an essential impact on the birth and development of the novel genre in Ottoman/Turkish literature. Most of the classical or canonical novels were first serialized in newspapers and magazines and then published as books, and this tendency makes it necessary to examine the serial novel tradition from a more holistic perspective. This study analyzes the data of a digital serial novel archive—which was constructed by examining 302 newspapers and journals published in the Arabic script between 1831 (the year the first Turkish newspaper was established) and 1928 (when the Turkish alphabet changed)—using Franco Moretti's "distant reading" method. This study examines authors' profiles and the relationship between the press and literature of the era and analyzes charts and graphics of the distribution of indigenous and translated serial novels by year. As an outcome of this analysis, this study illustrates the effects of social, political, and economic transformations and literary movements on literary production.

Keywords: Serial novel, distant reading, literary canon, literary history, press-literature relationship

Türk edebiyatı tarihiyle ilgili kaynaklara bakıldığında Osmanlı/Türk romanına ilişkin belirli bir listeyle karşılaşılır. Osmanlı/Türk edebiyat tarihi çalışmalarında Tanzimat, Servet-i Fünun, Millî Edebiyat gibi dönemlemelerin yapıldığı ve bu dönemlerde de belirli ve sınırlı sayıda roman ve romancının ele alındığı görülür. Kenan Akyüz'ün *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*; Ahmet Ö. Evin'in *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*; Cevdet Kudret'in üç ciltlik *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*; İnci Enginün'ün *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, 1839-1923* gibi Türk edebiyatı tarihini ele alan önemli yapıtlar farklı bakış açılarıyla aynı dönemleri ve yazarları incelerler.¹ Bu yapıtlar ve burada sayılmayan pek çok edebiyat tarihi çalışması aynı zamanda Türk edebiyatı kanonunu oluşturan, akademi alanındaki kurucu metinlerdir bir bakıma. Kanon olarak adlandırılan ve gerek "resmî müfredat"la gerek edebiyat tarihçilerince de onaylanan bu eser listeleri kolay kolay değişmez ve Türk edebiyatı, özelde romanı da bu eserlerden ibaret kabul edilir.² Kanonu oluşturan metinlerin var olan edebiyatı ne kadar yansıttığı, bu metinlerin nasıl, kime ve neye göre belirlendiği gibi konular ve kanon mefhumunun kendisi farklı disiplinlerden araştırmacılar tarafından sorgulanmış ve sorunsallaştırılmıştır.³ Bu

1 Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923* (Ankara: İnkılâp, 1995); Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay (İstanbul: Agora, 2004); Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 8.bs. (İstanbul: Çağlayan, 1997); Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, 3 c. 5. bs. (İstanbul: İnkılâp, 1998); İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, 1839-1923*, 10. bs. (İstanbul: Dergâh, 2006).

2 2000'li yıllardan itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nda Rumca, Ermenice gibi farklı dillerde yazılan veya farklı alfabeler kullanılarak üretilen edebiyatları da hesaba katan ya da kanon dışı metinleri ele alan çalışmaların yapıldığı da belirtilmelidir: Laurent Mignon, *Ana Metne Taşınan Dipnotlar Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar* (İstanbul: İletişim, 2009); *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebi Kültür*, ed. Fatih Altuğ ve Mehmet Fatih Uslu (İstanbul: İş Bankası, 2014); Şehnaz Şişmanoğlu Şimşek, "Romanı 'İki Kilise Arasında Bınamaz' Kılmak: Karamanlıca Edebi Üretim, Evangelinos Misailidis ve Bir Yenidenyazım Örneği Olarak Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş" (Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2014).

3 Orhan Tekelioğlu, "Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar," *Doğu Batı*, s. 22 (Şubat, Mart, Nisan 2003): 65-77; Laurent Mignon, "Bir Varmuş, Bir Yokmuş... Kanon, Edebiyat Tarihi ve Azınlıklar Üzerine Notlar," *Pasaj*, s. 6 (Kasım 2007- Mayıs 2008): 35-43; Pelin Başçı, "Yerli Edebiyat, Yurdun Edebiyatı; Herkes Onu Okumalı: Türk Edebiyatı Kanonu ve Ulusal Kimliğin Sınırları," *Pasaj*, s. 6 (Kasım 2007-Mayıs 2008): 44-69.

durum, Osmanlı/Türk edebiyatına özgü de değildir, diğer ülke edebiyatları bağlamında da edebî kanonun belirlenmesi, temsiliyeti gibi konular tartışılmaktadır.⁴ Dolayısıyla yeni bir roman tarihi yazımı için yeni yöntemlerin geliştirilmesi ve araştırmaların yapılması gerekmektedir.

Edebiyat tarihinin yeniden ele alınmasına ilişkin yöntem öneren araştırmacılarından biri Franco Moretti'dir. Moretti, *Distant Reading* (Uzak Okuma) başlıklı çalışmasında kanon dışı kalan metinlerin oluşturduğu ve "büyük okunmayan" (great unread) olarak adlandırdığı geniş bir metinler alanına işaret eder. Moretti, on dokuzuncu yüzyıl İngiliz edebiyatında yazılmış olan kanona dâhil iki yüz roman belirlense bile bunların o dönem basılmış tüm romanların ancak %0.5'ini oluşturduğunu belirtir ve geri kalan %99.5'e ne olduğunu sorar.⁵ Bu soruyla bütünlüklü bir edebiyat tarihi yazımı için daha geniş bir metinler ağına bakmak gerektiğini vurgular. Öte yandan Moretti'nin varsayımına göre, değil yakın okumayla normal okumayla bile bu metinler yığınına incelemek mümkün değildir. "Eğer kanonun ötesine bakmak istiyorsanız [...] yakın okuma[nın]" bunu yapamayacağını belirten Moretti "uzak okuma" olarak adlandırdığı yöntemi önerir.⁶ Uzak okuma için mesafenin şart olduğunu ve bu yöntemin "edebî araçlar, temalar, mecazlar—türler ve yapılar" gibi metinden çok daha küçük ya da çok daha büyük birimlere odaklanmamızı sağladığını belirtir.⁷ Dolayısıyla edebiyat tarihini ve hatta genel anlamda tarihi daha bütünlüklü bir şekilde yorumlayabilmek ancak bu büyük okunamayanın incelenmesiyle mümkündür.

Yapıtları kronolojik, dönemsel ve tematik olarak incelemek Türk edebiyatı tarihi yazımındaki temel eğilim olarak karşımıza çıkmakta. Bunları da dikkate almakla beraber edebî üretimin sayısal verileri; siyasi, ekonomik ve toplumsal olaylarla birlikte kronolojik olarak ele alınarak Osmanlı/Türk romanı tarihi başka bir perspektiften değerlendirilebilir. Böyle bir denemede kanon dışına itilmiş yapıtları da hesaba katarak daha bütüncül bir analiz yapılabilir. Bu an-

4 Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis, 1998); Fredric Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text*, no. 15 (Autumn 1986): 65-88; Aijaz Ahmad, *Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat*, çev. Ahmet Fethi (İstanbul: Alan, 1995).

5 Franco Moretti, *Distant Reading* (London: Verso, 2013), 66.

6 Moretti, *Distant Reading*, 48.

7 Moretti, *Distant Reading*, 48-49.

lamda tefrika roman geleneğinin incelenmesi Osmanlı/Türk romanının “büyük okunamayanı”nın keşfedilmesi açısından önemlidir. Özellikle Osmanlı/Türk romanı geleneğindeki klasik ya da kanonik diyebileceğimiz romanların büyük bir kısmının⁸ gazete ve dergilerde tefrika edildiği düşünüldüğünde tefrika roman geleneğinin kapsamlı bir biçimde ele alınmasının gerekliliği daha iyi anlaşılır.

Bu çalışmada TÜBİTAK tarafından desteklenen “Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)”⁹ başlıklı proje sonucunda oluşturulan tefrika roman dijital arşivi¹⁰ Moretti'nin “uzak okuma”ıyla edebiyat sosyolojisinin yöntemleri bir arada kullanılarak incelenecektir. Bu arşivden hareket ederek ele alınan dönemdeki yazar profili, basın-edebiyat ilişkisi, çeviri ve telif tefrika romanların yıllara göre dağılımları hakkında değerlendirmeler yapılacaktır. Aynı zamanda bu değerlendirmeler toplumsal, siyasi, ekonomik değişimlerin ve edebî akımların edebî üretime etkisinin ortaya konulmasına olanak sağlayacaktır.

Osmanlı/Türk Romanında Tefrika Geleneği

Farklı türlerdeki metinlerin süreli yayınlarda bölümler hâlinde yayımlanması olarak tanımlanan tefrika zaman içinde modern bir anlatı türü olan romanla buluşarak romanın yaygınlaşması ve benimsenmesinde önemli bir rol oynar. Özellikle on dokuzuncu yüzyılın ortalarından sonra yaygınlaşmaya başlayan tefrika roman, Batı edebiyatlarında “roman feuilleton” ya da “serial novel” olarak adlandırılır. J. A. Cuddon'ın *Literary Terms and Literary Theory* adlı yapıtındaki “roman feuilleton” ve “serial novel” maddelerine bakıldığında bu türdeki romanların süreli yayınların sayfalarında basılabildiği gibi, süreli yayına ek olarak da verilebildiği ya da hiçbir süreli yayına bağlı olmadan bağımsız olarak fasiküller hâlinde de yayımlanabildiği görülür.¹¹ Osmanlı/Türk roman geleneğinde genel eğilimin tefrika romanın süreli yayınların sayfalarında yer alması biçiminde

⁸ Ahmet Mithat, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaşar Kemal ve bu listeye eklenebilecek pek çok yazar romanlarını önce tefrika etmiş, daha sonra kitap olarak yayımlamıştır.

⁹ TÜBİTAK 1001, proje no: 113K497.

¹⁰ “Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi” dijital arşivi: <http://eresearch.ozyegin.edu.tr/xmlui/handle/10679/888>

Proje web sitesi: <http://tefrikaroman.ozyegin.edu.tr>

¹¹ John Anthony Cuddon, *Literary Terms and Literary Theory*, 4th ed. (London: Penguin, 1999), 764, 810.

olduğu gözlemlenmekle birlikte diğer tefrika biçimlerine de rastlanmaktadır. Örneğin, ilk romanlarımızdan biri olduğu kabul edilen *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ın cüzler şeklinde tefrika edilip satıldığını 18 Kasım 1872 tarihli *Hadika* gazetesinde yayımlanan şu ilandan anlıyoruz¹²:

Taaşuk-ı Talat ve Fitnat

Unvanıyla bir zatın tertip ettiği hikâye gayetle güzel ve eğlenceli olduğu gibi emr-i izdivaç ve ahlaka dair pek çok nasayih dahi şamil olmakla bu defa birinci cüzü tab olunarak iki kuruş fiat ile Baraka'da ve Bahçekapısı'nda Hasan Ağa ve Çemberlitaş'ta Celil Ağa ve hakkaklarda Ahmet Efendi'nin dükkânlarıyla ekser kıraathanelerde ve gazete müvezzilerinde satılmaktadır. (4)¹³

Tefrika romanların fasiküller hâlinde dükkânlarda, gazete bayilerinde satılmasının yanı sıra süreli yayınlara ek olarak verildiği örnekler de rastlanır. 1891'de tefrika edilen Ahmet Mithat'ın *Ahmet Metin ve Şirzat* ve 1925'te tefrika edilen Fazlı Necip'in *Türk Kızı* romanları süreli yayının eki olarak yayımlanır. Ancak tefrika romanların büyük bir çoğunluğuna süreli yayınlarda yer verilir.

Osmanlı/Türk edebiyatı tarihine bakıldığında *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ın fasiküller hâlinde yayımlanmış olması da gösterir ki roman türünün ortaya çıkışıyla tefrika roman türünün ortaya çıkışı neredeyse aynı zamanlara denk gelmiştir. Bu durum da Osmanlı/Türk edebiyatını Batı edebiyatlarından farklı kılar. Çünkü Batı edebiyatlarında roman, tefrika biçiminden çok daha önce ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır. Batı edebiyatında tefrika roman daha çok süreli yayınlarda tirajlarının artırılması için kullanılmıştır. Osmanlı/Türk edebiyatındaysa yeni bir tür olan romanın doğuşu ve yaygınlaşmasında tefrikalar etkin bir rol oynamıştır. Osmanlı okurları tiyatro ve roman gibi modern türlerin ilk örnekleriyle gazeteler aracılığıyla tanışmışlardır. Tanzimat, Meşrutiyet, Millî Edebiyat dönemleri boyunca hatta 1980'lere dek Türk edebiyatında birçok

12 Pek çok kaynakta *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ın *Hadika* gazetesinde tefrika edildiği belirtilmektedir, ancak gazete incelendiğinde bu bilginin doğru olmadığı görülür: Mehmet Kaplan, "Taaşuk-ı Talat ve Fitnat," *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2* (İstanbul: Dergâh, 1987), 73; Erol Köroğlu, "Bu bir 'Türkçede İlk Roman' Değildir! *Hayal-i Celâl*'i Konumlandırma Denemesi," *Hayal-i Celâl*, haz. Engin Kılıç (İstanbul: Koç Üniversitesi, 2018), 32; Bahar Dervişcemaloğlu, "Taaşuk-ı Talat ve Fitnat' Romanında Anlatıcının Konumu," *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, s. 11 (Nisan 2015): 40.

13 "Taaşuk-ı Talat ve Fitnat," *Hadika* (13 Ramazan 1289 [18 Kasım 1872]): 4.

romanın süreli yayınlarda tefrika edildiği gözlemlenir. Özellikle Cumhuriyet dönemine kadar romanların büyük bir çoğunluğu önce süreli yayınlarda tefrika edilip daha sonra kitap olarak basılmıştır. Ancak kitap olarak basılmayan, gazete ve dergi sayfalarında unutulmuş birçok roman da bulunmaktadır. Bu romanların unutulmalarına gerekçe olarak politik, “edebî” ve “ahlaki” pek çok neden öne sürülebilir. Ancak bu unutuluşun en önemli gerekçelerinden birinin de 1 Kasım 1928 tarihinde Latin alfabesine geçilmesi söylenebilir. Bu bağlamda süreli yayınların sayfalarında unutulmuş kanon dışı bırakılan tefrika romanlar, Osmanlı/Türk romanının “büyük okunamayan”ını oluşturur. Dolayısıyla yapılan araştırmalar sonucunda ortaya çıkarılan tefrika roman arşivi bu çalışmanın inceleme alanı olacaktır.

Tefrika Roman Dijital Arşivi

“Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)” başlıklı proje kapsamında ilk Türkçe gazetenin yayımlandığı 1831 yılından Latin alfabesine geçilen 1 Kasım 1928’e kadar Arap alfabesiyle yayımlanan 302 dergi ve gazete taranarak bu süreli yayınlarda bulunan tefrika romanlar tespit edildi. Bu romanların dijital kopyalarının ve künye bilgilerinin olduğu dijital bir arşiv oluşturuldu. Projenin hazırlık aşamasında öncelikle süreli yayınların seçilmesi ve ardından da bulunan metinlerin “edebî tür”üne karar verebilmesi için kimi kriterlerin belirlenmesi gerekiyordu.

Projeye başlarken 1928 yılına kadar kaç süreli yayının bulunduğu, bunlardan hangilerinde tefrika roman yayımlandığı gibi bilgilere ulaşıldı ve bunlara göre taranacak süreli yayın listesi oluşturuldu. Osmanlı/Türk süreli yayınları konusunda bugüne kadar yapılmış en kapsamlı çalışma, Hasan Duman’ın hazırladığı *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri Bibliyografyası ve Toplu Kataloğu: 1828-1928* adlı yapıtına bakıldığında söz konusu dönemde çıkan 2526 süreli yayının bulunduğu görülür.¹⁴ Proje kapsamında bunların tamamının taranması mümkün olmadığı için taranacak süreli yayın listesi şu kriterlere göre oluşturuldu:

1. Söz konusu dönem boyunca bir ya da iki sayı çıkarak kapanan çok sayıda dergi ve gazeteye rastlanmaktadır. Tefrika roman belirli bir sürekliliği gerekli kıldığı için bu projede en az 10 sayı çıkan süreli yayınlar tarandı.

¹⁴ Hasan Duman, *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri Bibliyografyası ve Toplu Kataloğu: 1828-1928*, c. 3 (Ankara: Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı, 2000).

2. 10 sayıdan fazla yayımlandığı bilinen ancak arşivlerde 1-2 sayısı bulunan süreli yayınlar tarama dışı bırakıldı.
3. Osmanlı/Türk basın tarihinde *Askerî Tıp Baytarî Mecmuası*, *Askerî Tıp Mecmuası*, *Avukat Mecmuası* gibi çok sayıda mesleki süreli yayın bulunmaktadır. Bunlarda roman tefrikalarına yer verilmediği düşünülerek bu tür süreli yayınlar kapsam dışı bırakıldı.
4. Seçilecek süreli yayınların edebiyatla ilgili olması, edebiyatla ilgili metinlere yer vermesi ya da gazetenin künyesinde "edebiyat" a yer vermesi dikkate alındı. Örneğin, *Malumat* gazetesinin künye bilgisi şöyledir: "Haftalık fennî, edebî, sıhî resimli gazete". *Anadolu Mecmuası*'nın künyesi de şöyledir: "İlim ve edebiyattan bahis... mevkutedir".
5. Sayıları az olmakla birlikte *Asr-ı Pehlevî*, *Al-asr'l-cedîd*, *Ayine-i İrfan*, vb. Arapça ve Farsça süreli yayınlar da çalışmanın kapsamı dışındadır.
6. Çeşitli kaynaklarda tefrika roman yayımlandığı belirtilen *Sabah*, *İkdam*, *Vakit*, *Son Saat* vb. süreli yayınlar listeye doğrudan dâhil edildi.

Bu kriterle çerçevesinde arşivlerde erişilebilen 302 süreli yayın proje kapsamında tarandı.

Tefrika roman arşivi oluşturulurken bulunan tefrikaların türünün belirlenmesi de önemli noktalardan biridir. Öncelikle tefrikanın kurmaca bir metin mi yoksa anı, gezi yazısı, biyografi gibi kurmaca dışı bir metin mi olduğuna karar verildi. Edebiyat tarihlerinde, araştırmalarda adı geçen, günümüze ulaşan ve roman olarak bilinen tefrikalar doğrudan veri tabanına eklendi. Eğer türü bilinmeyen bir metinse kimi zaman süreli yayınların tefrikaların başlarına koyduğu "İkdam'ın edebî tefrikası" ya da "İkdam'ın roman tefrikası" gibi ibareler yol gösterici oldu. Eğer hiçbir ipucu yoksa metin incelenerek türü belirlenmeye çalışıldı.

Tefrikanın kurmaca olduğuna karar verdikten sonra roman olup olmadığının belirlenmesi gerekti ki bu da bir başka sorunu gündeme getirdi. Edebiyat araştırmacıları arasında uzun hikâye, kısa roman, küçük roman, cep romanı gibi türlerin belirlenmesi hâlâ bir tartışma konusudur. Türk edebiyatında da bilinen pek çok metinle ilgili bu tartışma sürmektedir. Örneğin, G. Gonca Gökâlpa Alpaslan, Nabizade Nazım'ın *Karabibik* adlı metniyle ilgili makalesinde *Karabibik*'in türünün araştırmacılarca nasıl farklı adlandırıldığını şöyle özetler:

Karabibik'i Mehmet Kaplan (1997) ve Behçet Necatigil (1989) roman, Gündüz Akıncı küçük roman, Tanpınar (1985), Kenan Akyüz (1990), Mustafa Nihat Özön (1969), Fevziye Abdullah Tansel (1964), Güzin Dino (1954), İsmail Parlatır (1989) ve Ramazan Kaplan (1997) hikâye, Cevdet Kudret (1979) ve İnci Enginün (2006) uzun hikâye olarak niteler; Orhan Okay ise *Karabibik*'ten bahsederken onu bir kez roman iki kez uzun hikâye olarak anar (2005).¹⁵

Gökalp Alpaslan da *Karabibik*'i roman olarak niteler. Bu örneğe bakıldığında aslında roman ve hikâye türleri arasında karar vermenin zamana, eleştirmenin edebiyata bakış açısına, yeni ortaya çıkan kuramsal yaklaşımlara vb. bağlı olarak değişebildiği gözlemlenmektedir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in metinleri konusunda da tam bir uzlaşma olmadığı görülür. Cevdet Kudret, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Bu muydu?* ve *Heyhat* adlı metinlerini uzun hikâye olarak nitelendirir.¹⁶ Ancak *Türk Dili Dergisi*'nin "Roman Özel Sayısı"na "Türk Romanları Kısa Kronolojisi"ni hazırlayan Ali Püsküllüoğlu bu metinleri roman olarak değerlendirir.¹⁷ Burada da *Karabibik*'in türü konusundaki tartışmalara benzer bir durum söz konusudur.

Bu konuda bir başka örnek de Ahmet Rasim'in tefrikalarıdır. Örneğin, Ahmet Rasim'in 8 tefrika süren *Muhabbet-i Hakikiye* yapıtı "cep roman" olarak yayımlanır. Kenan Akyüz de Ahmet Rasim'in eserlerinin "cep roman" olarak yayımlandığını belirtir ve onun eserlerinin türünü tasnif ederken şöyle bir tanımlama yapar: "Edebiyatın çeşitli türlerinde yazı yazmış olan Ahmed Rasim, bu arada, roman ve hikâye türünü de denedi. *Kitâbe-i Gam* hariç diğerleri genellikle birer büyük hikâye olan bu romanlar şunlardır."¹⁸ Görüldüğü gibi Akyüz de aynı cümle içinde "birer büyük hikâye olan bu romanlar" ifadesini kullanarak tür konusundaki karışıklığın cümle bazında bile gerçekleşebileceğinin örneğini verir.

Kalıcı bir arşiv hazırlanırken araştırmacıların tür konusundaki fikirlerinin belirleyici olmasından kaçınılarak metin seçimlerinde olabildiğince "kapsamlı" olunması gerektiğine karar verildi. Dolayısıyla tefrika roman arşivinde tür tartışmalarına girmeden niteliksel değil, niceliksel bir kriter uygulandı: 7 tefrika

15 Gonca Gökalp Alpaslan, "Coğrafyanın ve Arkeolojinin Işığında Nabizade Nazım'ın Karabibik Romanı," *Türkbilig*, s. 13 (2007): 19.

16 Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, 5. bs. (İstanbul: İnkılâp, 1998), 1:170.

17 Ali Püsküllüoğlu, "Türk Romanları Kısa Kronolojisi," *Türk Dili*, s. 154 (Temmuz 1964): 657.

18 Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923* (Ankara: İnkılâp, 1995), 144.

sayfası ve üstü olan tefrikalar roman olarak kabul edilerek listeye ve veri tabanına eklendi. 7 tefrika derken buradaki ölçüt 7 tefrika sayfasıdır. Örneğin, 3 tefrika sürmüş ama toplamda 7 sayfa olan yapıtlar da veri tabanına alındı. Dolayısıyla veri tabanındaki kimi tartışmalı metinlerin türlerinin ne olduğuna karar verilmesi araştırmacılara bırakıldı. Bir kez daha vurgulanmalıdır ki bu tür arşivlerin bir kişinin edebî görüşlerini yansıtmaması, olabildiğince kapsayıcı olması gerekir. Veri tabanının işlevsel ve kalıcı olmasını da bu sağlayacaktır.

Bu kriterler uygulanarak oluşturulan bu dijital arşiv sayesinde Osmanlı/Türk romanına ilişkin pek çok veriye ulaşıldı. Proje kapsamında 571 telif ve 781 çeviri roman bulundu.¹⁹ Dijital arşivde telifi olmayan tefrika romanların tam metinlerine, telifi olanların ilk ve son tefrikalarıyla künye bilgilerine ulaşılabilmektedir.

Bulunan telif romanların 75'i yarım kalmıştır; yani bu romanların bir kısmının sonunda "mabadi var" denmiş ama tefrika devam etmemiş; bir kısmı yayımlanmakta olan süreli yayın kapandığı için tamamlanamamış; bir kısmının arşivdeki eksikler nedeniyle tamamlanıp tamamlanmadığı bilgisi teyit edilememiş; bir kısmı da sansür nedeniyle yarım kalmıştır. Tefrikası yarım kalan ancak daha sonra kitap olarak basıldığı bilgisine ulaşılan romanlar tamamlanmış kabul edildi.

Projenin amaçlarından biri de gazete sayfalarında kalmış, unutulmuş roman ve romancıların bulunması ve Türk edebiyatına yeniden kazandırılmasıydı. Yapılan taramalar sonucunda araştırmalarda veya edebiyat tarihlerinde adı geçmeyen 231 roman ortaya çıkarıldı. Bu romanlardan 62'si yarım kalmıştır. "Keşfedilen" tefrika romanların yanı sıra arşivde yer alan "bilinen" 340 romanın içinde de edebiyat tarihlerinde, akademik çalışmalarda adı anılan ancak Latin harflerine aktarılmamış, dolayısıyla edebî kanonun dışında kalan yapıtlar da vardır. Bir başka deyişle 340 roman arasında da sınırlı bir akademik çevre ve araştırmacı tarafından bilinen yapıtlar bulunmaktadır. Bu arşivden yararlanılarak yapılan çalışmalar sayesinde Türk edebiyatının zenginleşeceği, Türk romanında yeni temaların, anlatı tekniklerinin ve araştırma imkânlarının ortaya çıkacağı, belki de edebiyat tarihinin yeniden şekilleneceği söylenebilir.

¹⁹ Bu tefrika romanların kronolojik listelerine proje web sitesinden ulaşılabilir.

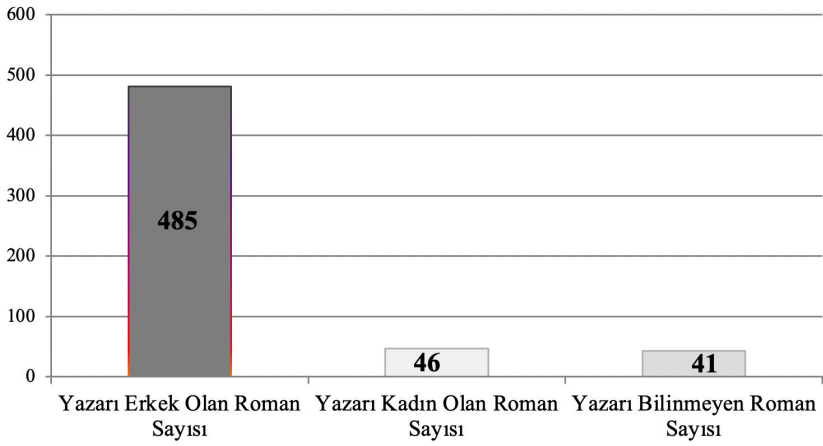
Yazar Profili

Bu arşivden yola çıkarak cinsiyet ve edebî üretim bağlamında yazarların profilini incelemek olanaklıdır. “Kanon dışını” da edebiyat tarihinin içinde değerlendirme olanağı sunan bu dijital arşivden elde edilen verilerle Osmanlı/Türk romanının doğduğu, geliştiği bu dönemde kaç kadın, kaç erkek yazar olduğu, bu yazarların kaç roman ürettiği, en çok romanı tefrika edilen yazarların kimler olduğu gibi soruların yanıtlarına ulaşılabilecektir.

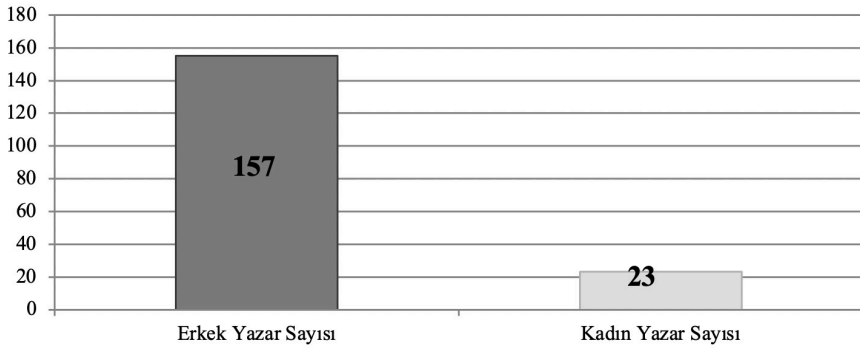
1928 yılına kadar yayımlanan 571 tefrika romanın 485’i erkek, 46’sı kadın romancılar tarafından yazılmıştır (bkz. Grafik 1). Bu sayılara yazar bazında bakıldığında ise 157 erkek, 23 kadın romancının olduğu görülür. Bir başka deyişle 485 roman 157 erkek romancı tarafından, 46 roman da 23 kadın yazar tarafından tefrika edilmiştir (bkz. Grafik 2).²⁰ 571 romandan 41’inin yazarı bilinmemektedir ya da şu ana kadar tespit edilememiştir.²¹ Yazarı bilinmeyen kategorisinde yer alan tefrikaların 25’inde yazar adı hiç belirtilmemiştir. Geri kalan romanlarda mahlas (“Diplomatçı” vb.) ya da kısaltma (“M. F.”, “M. M. M.” vb.) kullanılmıştır. Araştırmalar sonucunda kim olduğu belirlenemeyen kimi mahlas ve kısaltmalar bu kategoride yer almaktadır. Kadın ve erkek romancıları belirlerken dikkat edilmesi gereken bir husus da mahlas kullanımındır. Edebiyat tarihinde mahlas olarak kadın adı kullanan erkekler veya erkek adı kullanan kadın yazarlar olduğu bilinmektedir. Örneğin Celal Nuri, *Ahir Zaman* adlı romanını Afife Fikret adıyla tefrika etmiştir. Ancak bu mahlas kullanımı bilindiği için söz konusu roman, erkek yazarlar tarafından yazılan romanlar kategorisine alındı.

²⁰ Tefrika romanlardaki kadın ve erkek yazar profillerinin daha geniş bir değerlendirmesi için şu makaleye bakılabilir: Ali Serdar ve Reyhan Tutumlu, “Tefrikalar Bağlamında Edebiyat Kanonunda Kadın Romancıların Konumu,” *Sanatın Gölgedeki Kadınları*, der. Özlem Belkis ve Duygu Kankaytsın (İstanbul: Ayrıntı, 2017), 129-146. Söz konusu makale bu proje tamamlanmadan yayımlandığından sayısal verilerin bazıları burada sunulan verilerden farklıdır. Bu makalede proje sonucunda ulaşılan en güncel veriler kullanılmıştır. Öte yandan örneklemin genişlemesine bağlı olarak sayısal verilerin değişmesine rağmen daha önce yayımlanan makalede yapılan yorum ve değerlendirmelerin geçerliliklerini koruduğu da belirtilmelidir.

²¹ Erkekler ve kadınlar tarafından yazılan roman sayısı ile bilinmeyen yazarlar tarafından yazılan roman sayısı toplandığında 572 etmektedir. Ancak toplam roman sayısı 571’dir. Bunun nedeni Ahmet Mithat ve Fatma Aliye’nin yazdığı *Hayal ve Hakikat*’in iki yazarlı olmasıdır.



Grafik 1: Kadın ve Erkekler Tarafından Yazılan Roman Sayısı.



Grafik 2: Tefrika Roman Yazarlarının Cinsiyete Dayalı Sayısı.

Bu verilere bakıldığında kadın ve erkek yazarların sayıları arasında büyük bir fark olduğu gözlemlenir. Kadınların kamusal alandan dışlandığı, eğitime erişimlerinin kısıtlandığı, siyaset ve ekonomi alanlarından uzak tutulduğu bu dönemde bu tabloyla karşılaşılması aslında şaşırtıcı değildir. Ancak kamusal alanın oluşmasında önemli rol oynayan basın ve edebiyat alanlarında, kadınların yukarıda sayılanların dışında farklı dışlama mekanizmalarıyla, kısıtlarla da karşılaştıkları söylenebilir. Kadınlar bu sınırlamaları aşmak için *Hanımlara Mahsus Gazete*, *Kadın Yolu*, *Kadınlar Dünyası* gibi kendi yayın organlarını çıkarma yoluna gitmişlerdir.

Bu dönemde en çok romanı tefrika edilen kadın yazar, 11 romanla Halide Edip'tir. Halide Edip'i dörder romanla Fatma Aliye, Emine Semiye ve Suat Derviş izlemektedir. İkişer tefrika romanı olan kadın yazarlar da Fatma Fahrünnisa, Müfide Ferit Tek, Behice Ziya ve Hadiye Hümevra'dır.

Kadın ve erkek yazarlar toplu olarak değerlendirildiğinde 10'un üzerinde tefrika roman yayımlayan yazarlar şöyle sıralanır:

Yazar	Tefrika Roman Sayısı
Ahmet Mithat	42
Hüseyin Rahmi Gürpınar	33
Ahmet Rasim	23
Reşat Nuri Güntekin (Cemil Nimet / Ateş Böceği / Saksığan / Yarasa / Yıldız Böceği)	17
Fazlı Necip	16
Peyami Safa (Server Bedi / Serazat)	16
Mehmet Rauf	14
Vecihi	14
Ercüment Ekrem Talu	13
Selami İzzet Sedes	13
Halit Ziya Uşaklıgil	12
Aka Gündüz	12
İhsan	12
Halide Edip Adivar	11

Tablo 1: En Çok Tefrika Roman Yayımlayan Yazarlar.

Ahmet Mithat'ın bu dönemdeki ağırlığı Türk edebiyatı tarihi açısından bilinen bir durumdur. Sıralamada en üstte bulunan Ahmet Mithat'ın tefrika roman geleneği açısından da döneme damgasını vurduğu söylenebilir. Hüseyin Rahmi Gürpınar da 1888'de yayımlanan ilk romanı *Ayine*'den (*Şık*) başlayarak Meşrutiyet, Millî Edebiyat ve Cumhuriyet Edebiyatı dönemleri boyunca romanlarını tefrika etmeye devam eden, Türk edebiyatının en üretken yazarlarından biridir. Bu iki ismin yanı sıra Ahmet Rasim, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Mehmet Rauf, Ercüment Ekrem Talu, Halit Ziya Uşaklıgil, Aka Gündüz tabloda öne çıkan yazarlardır. Bu yazarlar, edebiyat tarihlerinde sıklıkla ele alınır ve değerlendirilir. Öte yandan Fazlı Necip, Vecihi ve Selami İzzet Sedes; yaşadıkları dönemde popüler olan ancak bugün sınırlı sayıdaki edebiyat araştırmacısı tarafından bilinmekle beraber, romanlarının çoğu Latin harflerine aktarılmadığı veya aktarılanların bir kısmının baskıları tükendiği için günümüz okurları tarafından pek bilinmeyen yazarlardır. *İleri* ve *Yeni Şark* gazetelerinde romanları tefrika edilen İhsan, daha çok polisiye roman türünde eserler vermiştir. 12 romanla bu tabloda yer alan İhsan'ın edebiyat tarihlerinde adının geçmemesi ve hâlâ kimliğinin bilinmemesi dikkat çekicidir. Halide Edip Adıvar ise 11 romanıyla tabloda yer alan tek kadın yazardır. Halide Edip romanlarını *Akşam*, *İkdam*, *Tanin*, *Vakit* gibi "ana akım" olarak adlandırılacak gazetelerde tefrika edebilme şansı bulan ender kadın yazarlardandır.

Dijital tefrika roman arşivinin en önemli bulgularından biri, şimdiye kadar edebiyat tarihlerinde ve çalışmalarında adı geçmeyen 231 romanın keşfedilmiş olmasıdır. Bu 231 romanın bir kısmı bilinen yazarlara aitken bir kısmı da bilinmeyen romancıların yapıtlarıdır. Dolayısıyla yapılan çalışma sayesinde yazar ve yapıt bağlamında Türk edebiyatının araştırma evreni genişletilmiştir. Örneğin; Ali Fuat'ın *Baba Erenler*, Naci'nin *Nevbare*, M. Selahattin'in *Tahira Bey*, A.'nın *Garip Bir Hayatın Akıbeti*, H.'nin *Nadir* gibi bilinmeyen birçok yazar ve roman vardır.

Özellikle ele alınan dönemde kadın romancıların sayısı düşünüldüğünde yenden keşfedilen bu yapıtlar arasındaki kadın yazarların romanlarının önemi daha da artmaktadır. Edebiyat tarihine eklenen her bir kadın yazar, Türk edebiyatının ve Türk modernleşmesinin daha iyi anlaşılması için yeni veriler sunacaktır. Arşivde yer alan bilinmeyen kadın romancıların bilinmeyen yapıtları şöyle sıralanabilir: Gazeteci olarak bilinen Behice Ziya'nın *Pakize* (1895) ve *Vazife* (1909); Hadiye Hanım'ın *Balıkçı Güzeli* (1914); Ayşe Hafize'nin *Balıkçının Hikâyesi* (1914); Ayşe Hikmet'in *Şule'nin Defteri* (1920); Sadiye Vefik'in *Bir Günahkâr Geceden Sonra* (1922); Hadiye Hümeyra'nın *Yıkık Gönüller* (1922) ve *Beyaz Kelebek* (1922); Nihal Safvet'in *Saadet Adası* (1924); Seniha Rauf'un

Kırık Kafesler (1925); Halide Edip'in kızkardeşi Belkıs Sami'nin *Aşkımı Öldürdüm* (1926); Nezihe Hazm'ın *Altun Beyin Kanlı Düşünü* (1926). Dolayısıyla yapılan taramalar sonucu 10 bilinmeyen kadın romancının 12 bilinmeyen romanı ortaya çıkarıldı.

Sürelî Yayınlar

Osmanlı/Türk modernleşmesi sürecinde hem basın hem edebiyat alanları önemli rol oynamıştır. Tefrika romanlar bir bakıma bu iki alanın kesişme noktasıdır. Dolayısıyla ele alınan dönemdeki basın-edebiyat ilişkisini anlamlandırma ve yorumlama konusunda da bu proje önemli imkânlar sunmaktadır.

Proje süresince taranan 302 sürelî yayının²² 118'inde telif roman, 115'inde de çeviri roman tefrika roman buldu. Sadece telif ya da sadece çeviri tefrika roman yayımlayan sürelî yayınlar hesaba katıldığında 156 dergi ve gazetenin tefrika romana yer verdiği görüldü. Yani taranan sürelî yayınların %51,65'inde çeviri ya da telif tefrika roman yayımlanmıştır. Bu anlamlı bir orandır. Sürelî yayınların çıkmaya başladığı 1831'den 1928'e kadar yayımlanan -edebiyatla ilgili- her iki sürelî yayından birinde tefrika romana rastlamak türün gazete ve dergilerdeki ağırlığına ya da diğer bir deyişle sürelî yayınların romana verdiği öneme dair bir göstergedir. Özellikle romanın doğuş, yaygınlaşma ve Osmanlı/Türk okurlarınca benimsenme sürecinde basının etkinliğini de gözler önüne sermektedir.

En çok tefrika roman yayımlayan sürelî yayınlar şöyle sıralanmaktadır:

Sürelî Yayın	Telif Roman	Çeviri Roman	Toplam Tefrika
<i>Tercüman-ı Hakikat</i>	45	87	132
<i>İkdam</i>	53	60	113
<i>Sabah</i>	18	78	96
<i>Akşam</i>	12	63	75
<i>Servet-i Fünun</i>	20	38	58
<i>Vakit</i>	16	50	66
<i>Son Saat</i>	22	27	49
<i>İleri/Atı</i>	39	10	49
<i>Servet</i> (1898)	22	13	35

Tablo 2: En Çok Tefrika Roman Yayımlayan Sürelî Yayınlar.

²² Taranan sürelî yayınların tam listesine şu linkten ulaşılabilir: <https://tefrikaroman.ozyegin.edu.tr/tr/sureli-yayinlar>.

Bu tablodaki çoğu süreli yayın çıktıkları dönemin ana akım medyasını oluşturan, çok satan gazetelerdir. Dolayısıyla edebiyatın tefrikalar yoluyla bu ana akıma girebildiği gözlemlenir. Tefrika romanların süreli yayınlardaki dağılımına bakıldığında da Ahmet Mithat'ın çıkardığı *Tercüman-ı Hakikat*'in ilk sırayı aldığı görülecektir. Ahmet Mithat'ın romancı olarak ağırlığının yanı sıra bir gazete sahibi olarak da edebiyata geniş bir alan ayırdığı gözlemlenir. Elbette bu tabloda ilk sıralarda yer alan gazetelerin uzun yıllar yayın hayatına devam etmiş olmaları da yayımladıkları tefrika roman sayısının yüksek olmasının nedenlerinden biridir. Zaman zaman yayınlara ara vermekle birlikte *Tercüman-ı Hakikat* 35, *İkdam* 34, *Sabah* 33 yıl boyunca çıkan gazetelerdir. Bu tabloda yer alan tek dergi *Servet-i Fünun*'dur. *Servet-i Fünun*'un bu sıralamadaki yeri de bir döneme adını veren derginin Türk edebiyatında ne kadar etkili bir rol oynadığının kanıtıdır. Özellikle roman türündeki edebî üretime katkısının da açık bir göstergesidir.

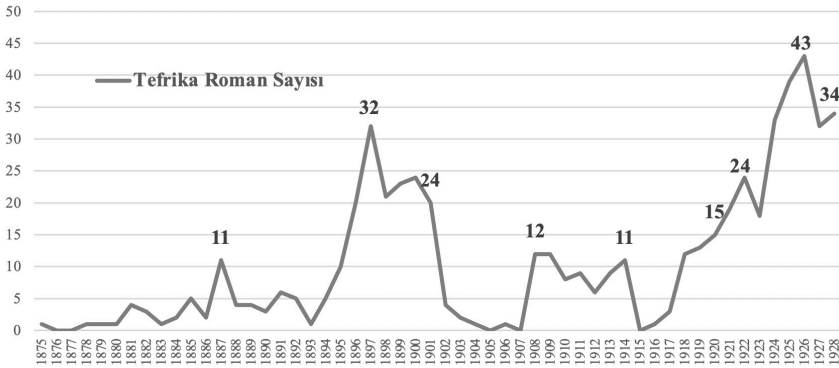
Kadın yazarların hangi süreli yayınlarda kendilerine yer bulabildikleri de ele alınması gereken bir konudur. Telif tefrika roman yayımlayan 118 süreli yayından sadece 24'ü kadın yazarların romanlarına yer vermiştir. En çok kadın yazarın romanını tefrika eden süreli yayın 9 tefrika romanla *Hanımlara Mahsus Gazete*'dir. Kadın yazarların romanlarını tefrika ettiği diğer süreli yayınlara bakıldığında *Kadın Yolu*, *Çocuk Duygusu*, *Çocuk Dünyası*, *Kadınlar Dünyası*, *Süs* gibi kadınlara ya da çocuklara yönelik süreli yayınlar karşımıza çıkmaktadır. Kadın yazarların daha çok kadın ve çocuk dergilerinde kendilerine yer bulabildikleri ya da başka bir deyişle bu süreli yayınlara sıkıştırıldıkları gözlemlenir. Dolayısıyla söz konusu dönemde kamusal alana dâhil olabilmenin en önemli mecralarından biri olan basına kadın yazarların katılımında kısıtlama ve sınırlamaların olduğu belirtilmelidir. *İkdam*, *Tanin*, *Vakit*, *Akşam*, *Tercüman-ı Hakikat* gibi ana akım basında daha çok dönemin edebî kanonu içinde yer alan Halide Edip ve Fatma Aliye romanlarını yayımlayabilmiştir. Halide Edip, edebî kariyeri kadar siyasi bir figür olarak da yaşadığı dönemde hayli etkili bir kadın yazardır ve bu anlamda erkek egemen basın dünyasında kendisine bir alan açabilmiştir. Fatma Aliye'ye bakıldığında da özellikle kariyerinin başında Ahmet Mithat tarafından desteklenmesinin, *Hayal ve Hakikat* adlı romanı birlikte yazmalarının, onun kamusal alana girebilmesinde etkili olduğu söylenebilir.

Dikkat çeken süreli yayınlardan biri de kadınlar tarafından yazılan 7 romana sayfalarında yer ayıran *Yeni Şark* gazetesidir. 1921-1923 yılları arasında

yayımlanan *Yeni Şark*'ta toplam 11 roman tefrika edildiği göz önünde bulundurulduğunda genel cinsiyet dağılımı tablosunun bu süreli yayında neredeyse tersine çevrildiği görülür. Bunda gazetenin yayımlandığı yılların etkili olduğu söylenebilir. Bu eğilim, Kurtuluş Savaşı'nın devam ettiği yıllarda erkeklerin edebî üretiminin görece düşmüş olmasıyla açıklanabilir. Ancak sayfalarını kadınlara açan bu gazeteye daha yakından bakılması gerektiği açıktır.

Tefrika Romanların “Uzak Okuma” Yöntemiyle Analizi

Franco Moretti, *Edebi Teoriye Soyut Modeller: Grafikler, Haritalar, Ağaçlar* adlı kitabında farklı ülkelerde (Britanya, Fransa, İtalya, Hindistan, Japonya, Danimarka... vd.) romanın doğuşu ve gelişimini incelerken roman sayısının yıllara göre dağılımını gösteren grafikler oluşturur ve buradaki değişimleri yorumlar.²³ Bu çalışmada da tefrika roman dijital arşivinden elde edilen verilerden yola çıkarak benzer bir şekilde Osmanlı/Türk tefrika roman üretiminin yıllara göre dağılımı grafiği oluşturuldu:



Grafik 3: Tefrika Romanların Yıllara Göre Dağılımı.

Moretti, oluşturduğu grafiklerdeki azalış ve artışların nedenleri üzerine ele aldığı ülkelere özgü yorumlar yapar. Bu grafiklerde yer alan neredeyse her ülkede gözlemlenen edebî üretimdeki azalışların gerekçesiyle ilgili şöyle bir saptamada bulunur: “Bu gerilemenin ardındaki gerekçenin her zaman aynı olduğu görülür:

²³ Franco Moretti, *Edebi Teoriye Soyut Modeller: Grafikler, Haritalar, Ağaçlar*, çev. Ebru Kılıç, Nurçin İleri, Esin Düzel (İstanbul: Agora, 2006).

Siyaset".²⁴ Siyaset derken de savaşlar, ekonomik krizler, politik çalkantılar ve sansür mekanizmaları vb. kastedilmektedir. Ancak Moretti, "yine de roman üretimindeki bütün krizlerin, siyasetten kaynaklandığını söyleme[nin] tuhaf kaç[tığını]" da belirtir.²⁵ Evet, politik etkenler çok önemli ancak yazarların tek başlarına üretimleri (Ahmet Mithat, Hüseyin Rahmi... vb.) veya edebî hareketler de (Servet-i Fünun) bu dalgalanmalarda etkili olabiliyor. Tefrika romanların yıllara göre dağılımına bakıldığında da hem roman türünün gelişimine hem de edebiyatla toplum ve siyaset arasındaki ilişkilerle ilgili anlamlı sonuçlar ortaya çıkar.

İlk telif tefrika roman bir Ermeni yazar olan Zakarya Beykozluyan'ın 1875 yılında yayımlanan *Alenko Hikâyesi: Beyoğlu Viranelerinde Bir Baraka*'dır. Bu romanın 25. tefrikasında "Mabadı sonra" denmiş, ancak *Latife*'nin sonraki sayılarında devamına rastlanmamış, tefrika yarım kalmıştır. 1876 ve 1877 yıllarındaysa tefrika romana rastlanmaz. İkinci telif tefrika roman, bu proje kapsamında ortaya çıkarılan Ahmet Mithat'ın *Alayın Kraliçesine Zeyl*'dir. 1878'den 1886 yılına kadar (G. Avni ve Mehmet Ziya dışında) sadece Ahmet Mithat'ın romanları görülmektedir. 1886'dan itibaren farklı yazarlar daha fazla görülmeye başlar. Bu yıl Halit Ziya Uşaklıgil ve Halil Edip'in birer romanı yayımlanır. 1887, 11 romanla tefrika roman sayısındaki ilk yükselişin yaşandığı yıldır, ancak 1896 yılına kadar tefrika alanında sayısal olarak büyük bir yükselmeden söz edilemiyor. Bunun önemli nedenlerinden biri 1876'da başlayan II. Abdülhamit döneminin etkisidir ve özellikle, Koloğlu'nun da belirttiği gibi 1878 sonrasında basınla ilgili sansürün giderek artmasıdır.²⁶

1893'te sadece 1, 1894'te 5 ve 1895'te 10 tefrika roman yayımlanır. 1896'da ise tefrika sayısında büyük bir patlama yaşanır ve 20 tefrika yayımlanır. Örneğin, *Sabah*'ta Abdullah Zühtü'nün *Güller ve Dikenler*, *Yeni Asır*'da Fazlı Necip'in *Gerdanlık*, *İkdam*'da Mehmet Rauf'un *Garam-ı Şebap*, *Servet-i Fünun*'da Nabizade Nazım'ın *Zehra* adlı romanları tefrika edilir. 1924 yılına kadar en fazla tefrikaya da 1897 yılında rastlanır ve bu yıl 32 tefrika yayımlanır. Bu 32 tefrika 22 farklı yazar tarafından yazılmış ve 14 farklı süreli yayında yayımlanmıştır.²⁷ Örneğin,

24 Moretti, *Edebi Teoriye Soyut Modeller*, 9.

25 Moretti, *Edebi Teoriye Soyut Modeller*, 11.

26 Orhan Koloğlu, *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi* (İstanbul: Pozitif, 2013), 63.

27 1897'de yayımlanan tefrikalardan ikisinin yazarı belirtilmemiştir.

Emine Semiy'e'nin *Bikes* ve *Sefalet*; Vecihi'nin *Sakıp*, *Çoban Kızı*, *Halime* ve *Harabe*; Ahmet Rasim'in *Asker Oğlu*, *Nakam* ve *Maişet* bu yıl tefrika edilen romanlardan bazılarıdır. Daha önceki yıllardaki yazar ve süreli yayın kısırlığı düşünüldüğünde sansüre rağmen hem yazar hem de süreli yayının sayısında artış gözlemlenir.

Bu iki yıl (1896-1897) içindeki radikal değişime ilişkin farklı açıklamalar getirilebilir. Çeviri ve telif romanların ilk örneklerini okuyarak büyüyen yeni bir neslin, artık roman yazacak birikimi edindiği ve bu birikimin bir yansıması olarak yeni türü deneyen yeni yazarların edebiyat sahnesine çıkmaya çalıştığı açıklamalardan biri olabilir. Artan süreli yayının sayısı ile beraber tefrika romana talebin de arttığını söylemek mümkündür. Ayrıca yıllar içinde süreli yayınlar sansürle mücadele etmenin yollarını da bulmuşlardır. Merkezden / İstanbul'dan uzakta çıkan gazete sayısındaki artış bunun bir örneği olarak verilebilir, nitekim *Yeni Asır* gazetesi 1895 yılında Selanik'te yayın hayatına başlar. Koloğlu, 1894'ten sonra sürgündeki gazete sayısının arttığını ve her yıl ortalama 5-6 yeni gazetenin yayımlandığını belirtir.²⁸ Merkezde olan ve iktidara yakınlığıyla bilinen *İkdam* gibi gazeteler ise yayınlarını sürdürmekte ve tefrika roman yayımlamakta bir zorluk çekmezler. Ayrıca bu artış Servet-i Fünun edebî hareketinin roman veya tefrika üretimine etkisi olarak da okunabilir. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1896), Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* (1896) ve *Aşk-ı Memnu* (1899), Mehmet Rauf'un *Eylül* (1900) gibi Türk edebiyatı kanonunun temel yapıtları arasında sayılan pek çok roman bu dergide tefrika edilmiştir. Bu noktada edebî dönemleştirmenin sayısal verilerle de gözlemlenmesi önemlidir. Elbette bu edebî hareketin etkisi sadece bu dergide yayımlanan romanların sayısı ile sınırlı değildir, o dönemki diğer edebiyatçı ve yazarları tetiklemesiyle de ilgilidir.

1901 yılından sonra tefrika roman sayısında keskin bir düşüş görülür. 1901 yılında *Servet-i Fünun* dergisinin sansür nedeniyle kapatılması, yine aynı yıl Halit Ziya'nın *Kırık Hayatlar* ve Hüseyin Rahmi'nin *Alafranga* romanlarının sansüre uğraması gibi olguların dönemin edebî kamusunda yarattığı etkiler, 1908'e kadar geçen altı yıl boyunca yayımlanan roman sayılarından da izlenebilir. 1902'de 4, 1903'te 2, 1904'te 1 ve 1906'da 1 roman yayımlanırken 1905 ve 1907'de hiç romana rastlanmaz. Kabacalı, Abdülhamid rejimindeki sansür kurulundaki memur sayısının 1902'den itibaren her geçen yıl arttığını belirtir: "1890'da birkaç memur görevliyken, gazete ve dergi sansürü 1902'de 15, 1905'te 20, 1908'de

²⁸ Koloğlu, *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, 69.

25 memur tarafından yürütülür oldu".²⁹ Memur sayısındaki artış sansürün kapsamını da genişletmiştir:

Uygulamada yasakların sınırı alabildiğine geniş tutulmuş; sansürcülerin anlayışı çerçevesinde çok geniş bir yasak kelime ve kavramlar sözlüğü oluşmuştur. 1901 yılından sonra sansür çemberi iyice daraltılmış; yeni gazete ve dergi çıkarılmasına izin verilmediği gibi, çıkmakta olanlarda edebiyatla ilgili yazıların bile yer almasına göz yumulmamıştır.³⁰

Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet İhsan Tokgöz ve Halit Ziya Uşaklıgil gibi dönemin edebiyatçı ve gazetecilerinin anlarında da bu döneme ilişkin pek çok tanklık bulmak mümkündür. Bu nedenlerle 1902'den II. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908'e kadar süreli yayınlardaki roman üretiminin neredeyse durduğu söylenebilir.

1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinin ardından basındaki sansür sona ermiş ve süreli yayın sayısında büyük bir patlama yaşanmıştır. "1908 başında tüm ülkede 120 olan gazete ve dergi yerine, Meşrutiyet'in ilk yedi ayında 730, yani altı misli imtiyaz başvurusu yapılmıştır."³¹ Bu özgürlük ortamında tefrika türü de yeniden canlanmış ve 1908 yılında 12 telif roman tefrika edilmiştir. Basındaki patlamanın tefrika roman sayısına yansımamasının temel nedeniyse bu dönemde yayımlanan dergi ve gazetelerinin çoğunun birkaç sayı çıkıp kapanmış olmasıdır.

1908 sonrasında değerlendirdiğimizde 1908-1914 yılları arasında telif tefrika sayısı 12 ile 6 arasında dalgalanmaktadır: 1909'da 12, 1910'da 8, 1911'de 9 roman tefrika edilir. Siyasal olaylarla çalkalanan toplumda, basın ve yazarların romana fazla yer ayırmadığı görülür. Dikkat çekici bir başka nokta da II. Meşrutiyet'in ilanının hemen ardından 1908 ve 1909 yıllarında, II. Abdülhamit'in baskıcı dönemini eleştiren çok sayıda romanın tefrika edilmiş olmasıdır. Ahmet Mithat'ın *Jön Türkler*, Safveti Ziya'nın *Yıldız Böcekleri*, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nesli-i Ahir*, Behice Ziya'nın *Vazife*, Mehmet Rauf'un *Serap* adlı yapıtları bu tür romanlara örnek olarak verilebilir. Toplumsal olarak yaşanan "özgürlük" duygusunun kurmaca dünyada da hemen karşılık bulduğu görülür.

1912-1913 yıllarında yaşanan Balkan Savaşları, Osmanlı Devleti'ni siyasi, askerî ve ekonomik bakımdan derinden etkilemiş, Balkanlardan gelen nüfusla

29 Alpay Kabacalı, "Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemlerinde Sansür," *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (İstanbul: İletişim, 1985), 3:611.

30 Kabacalı, "Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemlerinde Sansür," 612.

31 Koloğlu, *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, 87.

toplumun demografik yapısı değişirken dönemin aydınlarının Türkçülük ideolojisine yönelişini de hızlandırmıştır. Bu savaşlar özellikle basın da kalbi olan başkent İstanbul'u derinden etkiler, dolayısıyla tefrika roman üretimi de bundan payını alır. 1912'de 6, 1913'te 9 roman tefrika edilir.

11 Kasım 1914'te Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'na katılmasıyla yükselme eğiliminde olan tefrika roman sayısı 11'de kalır. Birinci Dünya Savaşı'nın (1914-1918) etkisi basın ve edebî üretim alanında hissedilir. Atabay, *Türk Basın Tarihi* adlı kitabında 1914 yılında 75 gazete ve derginin yayımlandığını, 1915'te 6, 1916'da 8, 1917'de 14 süreli yayının çıktığını belirtir. Savaşın sona erdiği 1918 yılında süreli yayın sayısı yeniden artar ve bu yıl 71 gazete ve dergi yayımlanır.³² Koloğlu da bu dönemdeki basının durumunu şöyle aktarır:

I. Dünya Savaşı'na katılınca İttihatçı hükümet zorunlu olarak basın üzerine kısıtlamalar getirmişti. Sıkıyönetime kâğıt sıkıntısı da eklenince, zaten kapanmış muhalif gazetelere birçok iktidar yanlıları da katıldı. *Tanin*, *İkdam*, *Sabah*, *Tasvirî Efkar* gibi bilinenler, bazen tek yaprak çıkararak yayınlarını sürdürdüler.³³

Dolayısıyla sayfa kısıtlaması nedeniyle gazetelerin tefrika romanlara yer ayırma imkânı kalmıyordu. Örneğin, 1914 yılında tefrika edilmeye başlanan Hüseyin Rahmi'nin *Tebessüm-i Elem* romanı savaş nedeniyle yarım kalır, roman daha sonra 1918 yılında *Zaman*'da tekrar tefrika edilir. 1915 yılında hiç tefrika roman yayımlanmaz. Tefrika edilen roman sayısı 1916 yılında 1 ve 1917'de ise 3'tür.

1918 yılıyla birlikte süreli yayın sayılarındaki artışa paralel olarak tefrika roman sayısında da bir canlanma görünür. 1918'de 12 ve 1919'da 13 tefrika roman yayımlanır. Millî Mücadele yıllarında da telif tefrika roman sayılarında göreceli bir artış gözlemlenir. Bu yıllarda tefrika roman üretiminde düşüş yaşanan Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı dönemlerinden farklı bir eğilim gözlemlenir. Savaşın devam etmesine rağmen hem gazete hem de tefrika roman sayısı artar. Bunda Millî Mücadele'nin basın alanında da devam etmesi etkilidir. Basın, Millî Mücadele'yi destekleyenler ve desteklemeyenler olarak ikiye ayrılır. İstanbul dışında, özellikle Anadolu'da Millî Mücadele'yi destekleyen yeni gazeteler çıkar. 6 Nisan 1920 tarihinde Ankara'da Anadolu Ajansı kurulur. Dolayısıyla Birinci Dünya Savaşı'nın sürdüğü yıllara kıyasla canlı bir basın hayatının olduğu göz-

32 Mithat Atabay, *Türk Basın Tarihi*, 2. bs. (Edirne: Paradigma Akademi, 2015), 61.

33 Koloğlu, *Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*, 107.

lemlenir. Bu durum tefrika roman üretimine de yansır: 1920'de 15, 1921'de 19, 1922'de 24 ve 1923'te 18 roman tefrika edilir. Bu dönemde kimi gazetelerin tefrika roman bağlamında öne çıktığı görülür. *İleri* ve *Yeni Şark* gazetelerinin tefrika roman üretiminin artmasında önemli payları vardır: 1921'de tefrika edilen 19 romanın 10'u *İleri*'de, 1922'de yayımlanan 24 romanın 9'u *Yeni Şark*'tadır.

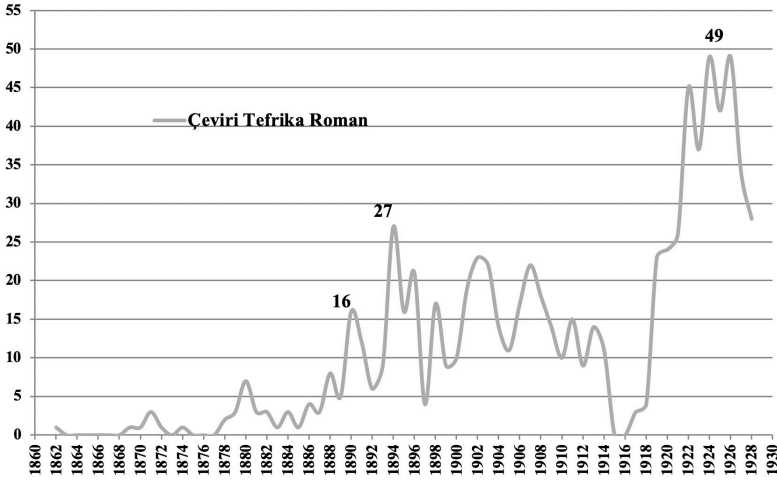
Cumhuriyetin ilanının ardından tefrika roman sayısında dikkate değer bir artış gözlemlenir. 1924'te 33, 1925'te 39 tefrika roman yayımlanır. Ele alınan bütün dönem söz konusu olduğunda tefrika roman sayısındaki tepe noktasının 43 tefrika romanla 1926 yılı olduğu görülür. 1927'de 32, 1928'de ise 34 roman tefrika edilir. Bu dönemde tefrika edilen Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* (1926), Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* (1928) ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sodom ve Gomore* (1928) gibi Millî Mücadele dönemini ele alan veya Cumhuriyet ideolojisini savunan, yaymaya çalışan kanonik romanların sayı bakımından çok az olmaları şaşırtıcıdır. Daha çok gazetelerde Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mehmet Rauf gibi cumhuriyet öncesi kuşaktan bilinen yazarların yapıtlarına ve Selami İzzet, Mahmut Yesari, Turhan Tan, Server Bedii (Peyami Safa) gibi yazarların popüler romanlarına rastlanmaktadır.

Tefrika Roman Geleneğinde Çeviri Romanların Yeri

Proje sonucunda oluşturulan çeviri tefrika romanlar listesine göre ilk çeviri tefrika romanın yayımlandığı 1862 yılından 1928'e kadar 781 roman yayımlandığı görülür. Bu 781 çeviri tefrika romanın yıllara göre dağılımına bakarak sosyolojik bir analiz yapmak mümkündür. Bu bölümde çeviri tefrika romanların yıllara göre dağılımı incelendikten sonra telif tefrika romanların yıllara göre dağılımıyla karşılaştırılarak basın edebiyat ilişkisine ve tefrika üretimine dair bir analiz yapılacaktır.³⁴

Çeviri tefrika romanların yıllara göre dağılımına bakıldığında şu grafik ortaya çıkmaktadır:

34 Proje kapsamında bulunan çeviri tefrika romanların en çok hangi dillerden çevrildiği, en çok hangi yazarların yapıtlarının çevrildiği, çevirmenlerin kimler olduğu gibi konulara ilişkin bulguların incelenmesi ayrı bir makale konusu olduğu için bu çalışmada bu verilere değinilmemiştir.



Grafik 4: Çeviri Tefrika Romanların Yıllara Göre Dağılımı.

Bulunan ilk tefrika roman, edebiyat tarihlerinde de ilk çevirilerden biri olarak sayılan Victor Hugo'nun *Les Misérables* romanıdır. Münif Paşa tarafından *Mağdurin Hikâyesi* adıyla çevrilen bu roman 1862 yılında *Ruzname-i Ceride-i Havadis*'te yayımlanır. Burada dikkat çekici noktalardan biri Hugo'nun yapıtının yayımlandığı yıl çevirisinin yapılarak gazetede tefrika edilmiş olmasıdır. Henüz basının yeni geliştiği bir dönemde etkileşimin bu kadar hızlı olması tefrikanın nitelikleri ve güncelliğiyle ilgilidir. Ele alınan dönemdeki çevirilere bakıldığında Osmanlı aydınlarının dönemin Avrupa, özellikle de Fransız basınına yakından takip ettikleri anlaşılıyor. 1830'lu yıllardan başlayarak tefrika romanlar Avrupa basınında yayımlanmaya başlamış ve on dokuzuncu yüzyıl boyunca gazete ve dergiler, satışlarını arttırmak için bu türe sıklıkla sayfalarında yer vermişlerdir.³⁵ Dolayısıyla Avrupa basınına takip eden Osmanlı aydınları gazetelere baktıklarında aynı zamanda o dönemki roman üretiminin örnekleriyle de karşılaşıyorlardı.

Telif tefrika romanların yayımlanmasından önce Osmanlı basınında çeviri romanlar tefrika edilir ve Osmanlı okurları roman türüyle bu çeviriler aracılığıyla

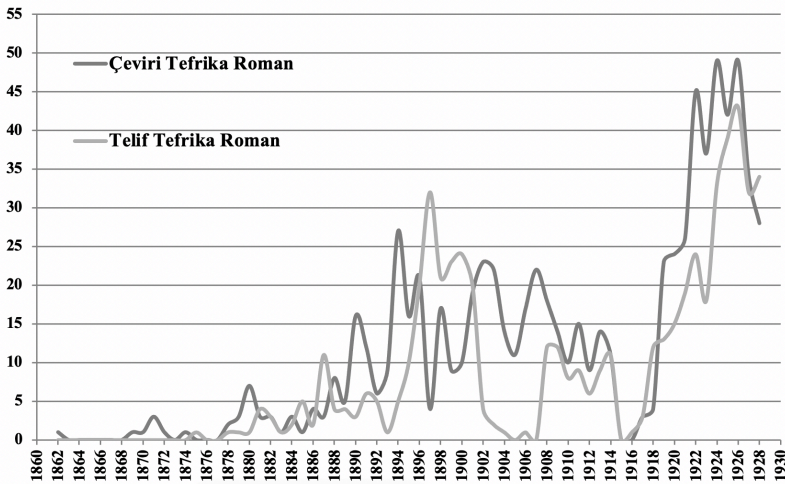
³⁵ Graham Law, *Serializing Fiction in the Victorian Press* (Hampshire: Palgrave, 2000); David Coward, "Popular Fiction in the Nineteenth Century," *The Cambridge Companion to the French Novel*, ed. Timothy Unwin (UK: Cambridge UP, 1997), 73-92.

tanışır. 1878 yılı itibarıyla her yıl çeviri roman sayısı giderek artmıştır. Teliften farklı olarak 1878-1928 yılları arasında çeviri tefrika roman yayımlanmayan sadece 2 yıl vardır: 1916 ve 1917. Grafikteki ilk yükselme noktası 16 çeviri romanla 1890 yılıdır. Bu yıl 7 farklı gazetede çeviri yayımlanır. 1889'un Eylül ayında yayın hayatına başlayan *Sabah* gazetesinin bu artışta önemli payı vardır, 1890 yılında yayımlanan 16 romanın 5'i *Sabah*'ta tefrika edilmiştir. 1908'e kadar en çok çeviri tefrika roman yayımlanan yıl 27 romanla 1894 yılı olmuştur.

1878-1911 yılları arasında *Tercüman-ı Hakikat* çeviri roman üretiminde önemli bir rol oynamıştır. Tablo 2'ye bakıldığında *Tercüman-ı Hakikat*'in 87 romanla en çok çeviri roman yayımlanan süreli yayın olduğu görülür.

Çeviri romanların sayılarındaki azalma ve artışlara bakıldığında da siyasi ve ekonomik etkiler görülmektedir. Balkan Savaşları döneminde azalan çeviri roman sayısı, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla 1914'te 11'de kalır. 1915 ve 1916 yılları telif tefrika roman grafiğinde olduğu gibi hiç çeviri roman yayımlanmaz. Daha önce belirtildiği gibi gazete sayısındaki azalma ve yayına devam eden gazetelerin de sayfa sayılarını azaltmaları bunda etkili olmuştur. 1917'den başlayarak çeviri romanların sayısında artış gözlemlenir. 49'ar çeviri romanın tefrika edildiği 1924 ve 1926 yılları grafiğin tepe noktalarıdır.

Çeviri ve telif tefrika romanların yıllara göre dağılımları karşılaştırılınca da anlamlı bulgular ortaya çıkmaktadır:



Grafik 5: Telif ve Çeviri Tefrika Romanların Yıllara Göre Dağılımının Karşılaştırılması.

Bu grafiği iki farklı eğilimin görüldüğü iki ayrı dönemde değerlendirmek gerekir. İlk dönem 1908'e kadar, ikinci dönem 1908-1928 yılları arası. Grafiklere bakıldığında 1908'in edebi üretim açısından bir dönüm noktası olduğu görülür. 1908'e kadar olan dönemde, özellikle 1893 sonrasında, telif ve eviri roman sayısının birbirini tamamladığı gözlemlenir. Yani telif roman sayısı azaldığında eviri roman sayısı artmakta ya da tam tersi telif roman sayısı arttığında eviri roman sayısı azalmaktadır: Örneğin, 1894'te 27 eviri romana karşılık 5 telif roman; 1897'de 4 eviri romana karşılık 32 telif roman tefrika edilmiştir. 1896'da eviri ve telif roman sayısı birbirine çok yakındır: 21 eviri, 20 telif roman tefrika edilmiştir. Bir anlamda bu yıllarda tefrika roman yayımlayan süreli yayın sayısı belirli bir doygunluğa ulaşır. Yayın politikaları gereği bu gazetelerde yayımlanacak tefrika sayısı da belirli gibidir. Yani yaklaşık olarak bir yılda 30-40 arasında tefrika roman yayımlanır. Yeni bir süreli yayın ortaya çıkmadığı sürece gazetelerin yayımlayabileceği tefrika sayısı belli aralıktadır. Dolayısıyla gazete yayıncıları bu havuz içinde yayın politikalarını belirlemede, telif roman bulunmadığında çeviriye ağırlık vermekte ya da tam tersi telif roman sayısı arttığında eviri roman sayısı azalmaktadır. 1905-1908 yılları arasında neredeyse hiç telif tefrika roman yayımlanmaz ve tefrika geleneği eviri romanlar yoluyla yaşamaya devam eder. 1905'te 11, 1906'da 17, 1907'de 22 eviri roman tefrika edilir.

II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinin ardından basındaki sansürün sona ermesi, göreceli bir özgürlük ortamının oluşması sonucunda süreli yayın sayısında büyük bir artış gözlemlenir. Bu noktada 1908 yılında telif ve eviri roman üretiminde değişim görülür ve daha çok birbiriyle paralel giden bir grafik ortaya çıkar. Tefrika sayısında azalma varsa çeviride de telifte de azalma olur, artış varsa ikisi de artar. Örneğin, eviri roman sayısının bir önceki yıla göre arttığı 1921'de (24'ten 26'ya çıkar), telif roman sayısında da benzer bir eğilim gözlemlenir (15'ten 19'a çıkar). 1922'de eviri roman sayısı 45'e yükselirken telif roman sayısı da 24'e yükselir. 1925'ten sonra da telif ve eviri roman tefrikalarının sayısının birbirine yaklaştığı gözlemlenir: 1925'te 42 eviri, 39 telif; 1927'de 34 eviri, 32 telif roman tefrika edilir. Ayrıca 1927 yılında eviri ve telif tefrika roman sayılarının birbirine paralel olarak azaldığı görülebilir. Toplamda en fazla tefrika yayımlanan yıl 1926'dır. Çeviride 49, telifte 43 olmak üzere toplam 92 roman tefrika edilir. 1928 yılında ise 1908 sonrası ilk kez telif roman sayısı eviri roman sayısını geçer: 34 telif, 28 eviri roman yayımlanır.

Sonuç

Franco Moretti'nin önerdiği "uzak okuma" yöntemiyle edebiyat sosyolojisinin yaklaşımlarının kullanıldığı bu makalede Osmanlı/Türk romanına ilişkin ortaya konan bulgular, edebiyat tarihlerinin güncellenerek bu bulguların değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Çünkü mevcut edebiyat tarihlerinin birçoğunda bu araştırma sonucu ortaya çıkarılan ve Moretti'nin "büyük okunamayan" olarak adlandırdığı romanlar yer almaz. Tarih ve kanon dışı bırakılan bu metinlerin de değerlendirilmesiyle birlikte Türk edebiyatında yeni araştırma konularının oluştuğu; başat görünen kimi temaların, konuların, sorun ve sorunsalların değişebileceği gözlemlenir.

Makale boyunca sunulan grafik ve tablolar; yazar profili, süreli yayınlar, çeviri-telif roman ilişkisi gibi konularda somut, kronolojik bilgiler sunar. Romanların yıllara göre dağılımı grafiğine bakıldığında Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı gibi siyasi olayların ve İstibdat Dönemi'ndeki sansürün edebî üretime etkisi açık bir şekilde görülür. Dolayısıyla bu grafikler incelenen dönemdeki toplumsal, siyasi, ekonomik değişimlerin ve edebî akımların edebî üretime etkisi, basın-edebiyat ilişkisi ve sansür mekanizmaları gibi olgulara ilişkin yorumlar yapılmasına olanak sağlar. Bu da edebiyat tarihinin ve üretiminin daha bütünsel bir şekilde yorumlanmasının yolunu açar.

Kaynaklar

- Ahmad, Aijaz. *Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat*. Çeviren Ahmet Fethi. İstanbul: Alan, 1995.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. Ankara: İnkılâp, 1995.
- Altuğ, Fatih ve Mehmet Fatih Uslu, ed. *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebi Kültür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2014.
- Atabay, Mithat. *Türk Basın Tarihi*. 2. bs. Edirne: Paradigma Akademi, 2015.
- Başçı, Pelin. "Yerli Edebiyat, Yurdun Edebiyatı; Herkes Onu Okumalı: Türk Edebiyatı Kanonu ve Ulusal Kimliğin Sınırları." *Pasaj*, s. 6 (Kasım 2007-Mayıs 2008): 44-69.
- Cevdet Kudret. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. 3 c. 5. bs. İstanbul: İnkılâp, 1998.
- Coward, David. "Popular Fiction in the Nineteenth Century." *The Cambridge Companion to the French Novel*, editor Timothy Unwin, 73-92. UK: Cambridge UP, 1997.
- Cuddon, John Anthony. *Literary Terms and Literary Theory*. 4th ed. London: Penguin, 1999.
- Dervişcemaloğlu, Bahar. "Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat' Romanında Anlatıcının Konumu." *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, s. 11 (Nisan 2015): 39-53.
- Duman, Hasan. *Osmanlı-Türk Süreli Yayınları ve Gazeteleri Bibliyografyası ve Toplu Kataloğu: 1828-1928*. c. 3. Ankara: Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı, 2000.
- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, 1839-1923*. 10. bs. İstanbul: Dergâh, 2006.

- Evin, Ahmet Ö. *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. Çeviren Osman Akınhay. İstanbul: Agora, 2004.
- Gökalp Alpaslan, Gonca. “Coğrafyanın ve Arkeolojinin Işığında Nabizade Nazım’ın Karabibik Romanı.” *Türkbilig*, s. 13 (2007): 18-50.
- Jameson, Fredric. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *Social Text*, no. 15 (Autumn 1986): 65-88.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çeviren Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 1998.
- Kabacalı, Alpay. “Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemlerinde Sansür.” *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. c. 3, 607-616. İstanbul: İletişim, 1985.
- Kaplan, Mehmet. “Taaşuk-ı Talat ve Fitnat.” *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2*, 73-92. İstanbul: Dergâh, 1987.
- Koloğlu, Orhan. *Osmanlı’dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi*. İstanbul: Pozitif, 2013.
- Köroğlu, Erol. “Bu bir ‘Türkçede İlk Roman’ Değildir! *Hayal-i Celâl*’i Konumlandırma Denemesi.” *Hayal-i Celâl*. Hazırlayan Engin Kılıç, 7-18. İstanbul: Koç Üniversitesi, 2018.
- Law, Graham. *Serializing Fiction in the Victorian Press*. Hampshire: Palgrave, 2000.
- Mignon, Laurent. *Ana Metne Taşınan Dipnotlar Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim, 2009.
- _____. “Bir Varmış, Bir Yokmuş... Kanon, Edebiyat Tarihi ve Azınlıklar Üzerine Notlar.” *Pasaj*, s. 6 (Kasım 2007- Mayıs 2008): 35-43.
- Moretti, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.
- _____. *Edebi Teoriye Soyut Modeller: Grafikler, Haritalar, Ağaçlar*. Çevirenler Ebru Kılıç, Nurçin İleri, Esin Düzel. İstanbul: Agora, 2006.
- Püsküllüoğlu, Ali. “Türk Romanları Kısa Kronolojisi.” *Türk Dili*, s. 154 (Temmuz 1964): 657-661.
- Serdar, Ali ve Tutumlu, Reyhan. “Tefrikalar Bağlamında Edebiyat Kanonunda Kadın Romancıların Konumu.” *Sanatın Gölgedeki Kadınları*, derleyenler Özlem Belkis ve Duygu. Kankaytsın, 129-146. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Şişmanoğlu Şimşek, Şehnaz. “Romana ‘İki Kilise Arasında Bınamaz’ Kılmak: Karamanlıca Edebi Üretim, Evangelinos Misailidis ve Bir Yenidenyazım Örneği Olarak Temaşa-i Dünya ve Cefakâr u Cefakeş”. Doktora Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, 2014.
- “Taaşuk-ı Talat ve Fitnat.” *Hadika* (13 Ramazan 1289 [18 Kasım 1872]): 4.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 8. bs. İstanbul: Çağlayan, 1997.
- Tekelioğlu, Orhan. “Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar.” *Doğu Batı*, s. 22, (Şubat, Mart, Nisan 2003): 65-77.

Araştırma Notları

Emir Sultan ve Menâkıbnâmelerine Dair Birkaç Not*

ABDULLAH UĞUR

Marmara Üniversitesi

(abdullah.ugur@marmara.edu.tr), ORCID: 0000-0002-5165-7462.

“ ” Uğur, Abdullah. “Emir Sultan ve Menâkıbnâmelerine Dair Birkaç Not.” *Zemin*, s. 3 (2022): 214-230.

* Her zaman olduğu gibi metni okuyup düşüncelerini bildiren Yazma Eser Uzmanı Abdullah Oka'ya teşekkür ederim. Ayrıca metne dair birçok soruya cevap veren Ahmet Murat Özel'e ve Abdullah Taha Orhan'a da müteşekkirim.

Menâkıbnâme literatürü içerisinde kendisi hakkında yazılan yedi adet menâkıbnâme¹ ile önemli bir yer tutan Emîr Sultan, Tanpınar'ın ifadesini de biraz genişleterek sadece on beşinci asırda değil devam eden yüzyıllarda dahi Osmanlı muhayyilesinin en çok işlediği şahıslardan biridir denilebilir.² Bu menâkıbnâmelerin birçoğu ayrı ayrı yüksek lisans çalışmalarına ve doktora tezlerine konu olmuşlardır. Bu kısa araştırma notunda öncelikle Berlin Millî Kütüphanesi'nde Or. Oct. 2860 numarada kayıtlı menâkıbnâme nüshasının yeni bir eser olup olmadığı tartışılacak sonra da yakın zamanda bir yüksek lisans tezine konu olan ve ayrıca neşredilen *Vesîletü'l-Metâlib* dolayısıyla Emîr Sultan menâkıbnâmeleri ve onun hangi tarikata mensup olduğu konusunda kimi noktalara dikkat çekilecektir.

Yeni Bir Menâkıbnâme mi?

Berlin Milli Kütüphanesi'nde Ms. Or. Oct 2860 numara ile kayıtlı olan yazma eser ilk bakışta müellifi meçhul bir menâkıbnâme gibi gözükmektedir.³ İlgili

1 Tarihsel sırasıyla menâkıbnâmeler ve üzerinlerine yapılan çalışmalar şöyledir:

Yahyâ b. Bahşî, (ö. 940/1533) *Menâkıbu'l-Cevâhir, Hatice Liman*, "Yahyâ Bin Bahşî'nin Menâkıb-ı Emîr Sultân (Menâkıb-ı Cevâhir) Adlı Eseri (İnceleme-Metin)" (Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, 2008); Mustafa Müdâmî (ö. 947/1540) *Menâkıb-ı Emîr Sultan*, Nilüfer Kol, "Kefeli Mustafa Müdâmî Divanı" (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2007); Halepli İbrahim Çelebi (ö. 983/1575) *Vesîletü'l-Metâlib*, Gülser Yaman, "Emîr Sultan Menakıbnamesi: Bir Erken Dönem Velisinin Kerametleri" (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2021); Halepli İbrahim Çelebi, Emîr Sultân Menakıbnamesi, haz. Ömer Said Güler (İstanbul: Büyüyen Ay, 2021); Bursalı Şevkî Çelebi (ö.960/1553'ten sonra) *Menâkıb-ı Emîr Sultan*, Mustafa Okan Baba, "Menâkıb-ı Emîr Sultân (Metin-İnceleme-Gramer-İndeks)" (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1991); Senâî Çelebi (ö. 970/1563'ten sonra) *Menâkıb-ı Emîr Sultan*, Mehmet Veysi Dörtbudak, "Manisalı Senâyî Çelebi ve Risâle-i Menâkıb-ı Emîr Sultan (Keşif-nâme) Adlı Eseri," *Bursa'da Düünden Bugüne Tasavvuf Kültürü* (Bursa: Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı Yayınları, 2004), 3:205-218; Nîmetullah Efendi (ö. 970/1563'ten sonra) *Menâkıb-ı Emîr Sultan*, Abdullah Uğur, "Emîr Sultân Menâkıbnâmeleri ve Nîmetullah'ın Menâkıb-ı Emîr Sultan Adlı Eseri (İnceleme-Metin)" (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2013); Hüsameddin Bursevî (ö. 1042/1632), *Zübdetü'l-Menâkıb ve Künyetü'l-Metâlib*, Nurettin Kahraman, "Menâkıb-ı Emîr Sultan (Hüsameddin Bursevî) İnceleme Metin" (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2009). Bunlara bir de Osmanlı döneminde Baldırzâde'nin (ö. 1060/1650) *Ravza-i Evliyâ* adlı eserinden istihraç edilerek 1307/1889'da bastırılan *Tercüme-i Hâl-i Hazret-i Emîr Sultan* da eklenebilir.

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, 20. bs. (İstanbul: Dergâh, 2005), 109.

3 Ben nüshayı 2015 yılında fark edip, 93 euro karşılığında dijital bir kopyasını edinmişim. Burada

kütüphanedeki Türkçe yazma eserlerin katalogunu hazırlayan Manfred Götz de “eserin ne Hüsâmeddin Bursevî, ne Senâî ne de Şevkî menâkıbı ile birebir benzeşmediğini” söyler.⁴ Nüsha besmele, hamdele, salvele ile başlayıp istinsah kaydı ve müstensihnin dua cümleleri ile son bulmaktadır. Bu bakımdan derli toplu “tam bir eser” mahiyetindedir. Bu nüshanın yeni bir menâkıbnâme olup olmadığını değerlendirmeden önce ilgili nüshanın tavsifini verelim:

Baş: [1b] Besmele, hamdele, salveleden sonra, Emîr Sultân Hâzretleri’nin ilâ yevmi’l-kıyâm vâkı‘ olan ahvâl-i şerîfeleridir. Cümle şürefâ ve ‘urefâ ittifâk eylediler ki Emîr Sultân Hâzretleri’nin çarîk-i şerîfleri bi ‘aynihî ceddî Hâzret-i Hâbib-i Hüdâ Muhammed Muştafâ şallallâhu te ‘âlâ ‘aleyhi ve sellem...

Sonu: [45a] Kirmastî’da cami ‘lerinin civârında türbe-i şerîfeleri zâirlere ma’lûmdur. Evlâdlarından bir maḥdûmları ḳalmıḫdır ḫâlâ. ḳaddesenallâhu bisırrıhî’r-refî ‘...

Şemseli küçük köşebendli cilt içindedir. İç kapağı ebruludur. Her varakta 13 satır olup harekesiz nesih ile istinsah edilmiştir. Nadiren okunuşu karışabilecek bazı kelimelere (yer adları, özel isimler) hareke de konmuştur. Sözbaşları surh ile metnin geri kalan kısmı ise siyah mürekkeple yazılmıştır. 23 Rebiülahir 1066 (19 Şubat 1656) tarihinde Mustahfiz Seyyid Mustafa tarafından istinsah edilmiştir.⁵ Menâkıbnâme metninin çoğu mensur yazılmış olmakla birlikte

şunu da eklemek gerekiyor ki Berlin Kütüphanesi’nin dijital olarak erişime açtığı nüshaların bir kısmı araştırmacılar tarafından talep edildiği hâlde dijitalleştirilmektedir. Aynı kütüphanede bulunan *Envârü’l-Âşıkîn* nüshasının da 320 euro karşılığında dijital bir kopyasını almıştım. Bu nüshalar tarafından dijitalleştirilme ücreti ödendikten sonra kamunun kullanımına açılmıştır. Yani şu aralar sıkça zikredilen “Berlin Kütüphanesi’nin dijitalleştirdiği yazmalardan” ibaresi bir bakıma yanlıştır. 4 “Vorliegendes Werk nicht identisch mit Bursevi Hüsameddin, Mehmed Senai und Şevki gleichnamigen werk.” Manfred Götz, *Verzeichnis Der Orientalischen Handschriften in Deutschland: Türkische Handschriften* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1979), 157.

5 fi 23 rebîü’l-âḫîr sene sitte ve sittin ve elf ‘an yed-i ahvecü’l-verâ es-seyyid Muştafâ el-mustahfiz ḫâk-pâ-yı çâkerân-ı ḫâzret-i Sultân Emîr. Müstensih ayrıca “Bu nüsha-yı mübârekeye nazar edenlerden mercûdur ki ḫâcegân-ı kirâmın ervaḫ-ı tayyibeleri ve naḫşibendiyye-yi ‘izâmın rūḫ-ı revânları üzere du ‘â-güyan ve fâtiha-hân olduḫda kâtib-i nâ-murâdı du ‘â-yı ḫayrıla yâd edeler” notunu düşmüştür. Nüshanın zahriye sayfalarında bulunan notlar ise şöyledir: İlk sayfada “menâkıb-ı Emîr Sultân” ve “inşallâh sultânın ve ḫulefânın ahvâl-i şerîfeleri bir daḫı ırsal olunur” yazmaktadır. Yine aynı sayfada Ms. Or. 1928. 258 ve Ms. Or. Oct 2860 demirbaş numaraları yazılmıştır. Takip eden sayfada “ḫâzret-i senedü’l-fuḳarâ ve melâzzü’ḫ-ḫu ‘afâ ‘aleyhi rahmeti’l-meliki’l-a’lâ ḫulefâ-yı kerâmet-şi ‘âr ve çhibbâ-yı ḫilâfet-medârlarına her şalavât-ı mefrûzayı edâdan-şoḫra üçer kerre

her menâkıbın sonunda, anlatılan menâkıb ile ilgili manzum parçalara da yer verilmiştir. Nüsha, Emir Sultan'ın vefatından sonra ortaya çıkan kerametlerle başlar. İlk sekiz keramet Emîr Sultan'a dairdir, takip eden kerametler ise Emîr Sultan'ın vefatından sonra asitanesinde ve diğer tekkelerinde post-nişin olan şeyhlerin biyografilerine/kerametlerine dairdir.

Bu nüshanın ilk başta dikkat çeken özelliği diğer bütün menâkıbnâmelerin bahsettiği "Emîr Sultan'ın Buhârâ'da henüz küçükken kurumuş bir bahçeyi yeşertmesi", "Hz. Muhammed'in kabrinden kendisine nidâ edilmesi", "Hundî Hatun ile evlenmesi" ve benzeri kerametlerin zikredilmemesidir. Yani nüshanın başlangıcı başka hiçbir menâkıbnâme ile benzeşmemektedir. Kataloğu hazırlayan Götz'ü de yanıltan bu olmalıdır.

Aslında bu nüsha Hüsâmeddin Bursevî'nin menâkıbından müntehab bir nüsha gibi görünmektedir. Bilindiği üzere müntehâbât da klasik edebiyat içerisinde bir telif yöntemidir ve seçme yapan kişiye de müntehib denir.⁶ Bursevî'nin menâkıbnâmesinin Emîr Sultan hakkında yazılan menâkıbnâmeler arasında en hacimli olduğu da göz önüne alınırsa müntehibin niçin diğer menâkıbnâmelere değil de Bursevî'den intihab ettiği açıklık kazanır. Hüsâmeddin Bursevî'nin menâkıbı Emîr Sultan'ın hayatta iken gösterdiği kerametlerle başlayıp, vefatından sonra gösterdiği kerâmetlerle devam etmekte, sonrasında ise halifelerinin kerametleri zikredilmektedir. Yani eser üç ana kısma bölünebilir. Hüsâmeddin Bursevî'nin eserinin ikinci kısmı "Emîr Sultan Hazretlerinin İlä Yevmi'l-Kıyâm olan Ahvâl-i Şerîfeleridir" başlığını taşımaktadır ki Berlin nüshası da besmele-hamdele-salveleden sonra aynı başlıkla başlamaktadır.⁷ Bu bakımdan bu nüshanın Bursevî'nin metninin ikinci ve üçüncü bölümlerinden yapılan seçmelerle ortaya çıkarıldığını düşünmek ve *Müntehabât-ı Menâkıb-ı Hüsâmeddin Bursevî* olarak adlandırmak makuldür.

bu istiğfâr-ı şerîfi okumağa emr ederler imiş: "Esağfirullâh kavlen ve fi'len esağfirullâh sırren ve cehren" notu vardır. Takip eden sayfada "Hâzret-i seyyidü's-sâdat ve menba'ü'l-'izzü ve's-sa'âdât Sulţân Emîr kıddesallâhu sırrahu'l-ḥaṭîr ṭarîḳ-i şerîfine girüp bi'at eden kıarındaşlara meşâyîḫ-i 'izâmıḫ telḳîn-i tevḫîd-i şerîfden-şoıḫra ta 'yîn buyurduḳları du 'â-yı şerîf ki ism-i Laṭîf 'adedince yüz yigirmi ṭoḳuz kerre okumaḳ sipârîş buyurulur her gün Allâhümme yâ laṭîfu eselüke'l-luṭfe fi mâ ceret bihi'l-meḳâdir" not bulunmaktadır. Son yaprağın sol üst köşesinde "her ne zaman gelse almak şartıyla para(?) 40" notu vardır.

⁶ Mustafa İsmet Uzun, "Müntehabât," *TDVİA*, XXII, 28-29, <https://islamansiklopedisi.org.tr/muntehabat> (erişim 23 Mayıs 2022).

⁷ Krş. Kahraman, "Menâkıb-ı Emîr," 222, *Menâkıb-ı Emîr Sultan*, Ms. Or. Oct. 2860, 1b.

Fakat nüsha daha yakından incelendiğinde bu çıkarım, yani nüshanın müntehab olması eldeki sorun yumağını açmaktan ziyade daha çözülmez bir hâle getirmektedir. Meselâ müntehibin Bursevî'nin eserinden neden sadece bu kısımları intihab ettiği ve niçin kimi yerlerde Hüsâmeddin Bursevî'nin sıralamasına uymadığı sorulabilir. Bu durumda da akla müstensih'in eksik ve düzensiz bir nüshayı gördüğü gibi istinsah etmiş olması ihtimali gelir. O zaman eldeki nüsha müntehab olmaktan çıkıp sadece eksik bir istinsah hâlini alır.

Fakat müellif/müstensih sadece bununla kalmaz mensur menâkıbnâmeleri takip eden manzum kısımlarda da Bursevî'nin mahlasının geçtiği kısımları istinsahına dâhil etmez. Bu bakımdan müellifin/müstensih'in –Hüsâmeddin Bursevî'den naklen de olsa– yeni bir eser oluşturmak niyetinde olduğu da düşünülebilir. Nitekim Berlin nüshası Hüsâmeddin Bursevî'nin metni ile karşılaştırıldığında basit nüsha farklarının yanı sıra başlıklarda ve içerikte daha büyük farkların olduğu görülür. Meselâ Hüsâmeddin Bursevî'de “Emîr Sultan'ın Acem Seferinde Sultân Süleymân Hân'a Müjdegâne Gördüğüdür” başlıklı menkıbe Berlin nüshasında “Emîr Sulţân hazretlerinin Tebriz fetihinde bir ‘azîze görünüp fetih muştuladığıdır” şeklindedir. Bu menkıbe Hüsâmeddin Bursevî'de metnin son menkıbesi iken Berlin nüshasında başlardadır. Yine Berlin nüshasında bu menkıbenin sonunda bulunan:

*‘Asker-i İslâm’a nâşırđır bular
Her ğazâda bil ki hâzırđır bular
Emr-i Hakıla izn-i peyğamber ile
Dâimâ halk üzere nâşırđır bular*

dörtlüğü de Hüsâmeddin Bursevî'nin menâkıbında bulunmaz. Hüsâmeddin Bursevî'de “Ve Gine bir Menâkıbe Şerh İdelüm” şeklinde olan başlık, Berlin nüshasında “Emîr Sulţân hazretlerinin ba‘de vefât Hâc ‘İsâ Dede merhûma ‘ayânen görünüp bir açce luţf edüp hacca gidüp gelince niçe hayrât eyledüğü” şeklindedir. Aynı menâkıb Hüsâmeddin Bursevî'de İsâ Dede'nin kerametleri üst başlığı altında zikredilirken Berlin nüshasında ise Emîr Sultân'ın vefatından sonra zahir olan kerâmetleri arasında zikredilmektedir. Farklar daha açık bir şekilde tablo üzerinde şöyle gösterilebilir:

Hüsâmeddin Bursevî ⁸	Ms. Or. Oct. 2860
Emîr Sultan Hazretlerinin ilâ yevmi'l-kıyâm olan olan ahvâl-i şerîfeleridir	1b Emîr Sultân hazretlerinin ilâ yevmi'l-kıyâm vâkı' olan ahvâl-i şerîfeleridir
Hikâyet	yok
Emîr Sultan hazretlerinin ba'de vefâtihî türbe-i şerîfeleri yapılırken her gicede mimârına rüyâda talîm eyledikleridir	yok
Emîr Sultan hazretlerinin türbe-i şerîfelerinin gevher-i pâk ıtır-nâk nice dertlere devâ ve marazlara şifâ olub dahi seferde bir kimesne sürinmekle âlât-ı harb tesir itmedüğüdür	yok
el-câmi'a	yok
Emîr Sultan hazretlerinin ba'de'l-fevt ziyâretin inkar edenler sonradan gelüb tarîkinden bey'at eyledikleridir	2a Râvî-i şâhîhü'l-haber naql-i şarîh üzere Emîr Sultân'ın ba'de'l-intikâl ziyâretin inkâr edenler sonra gelüp tarîk-i şerîfinden bi'at eyledikleridir
Emîr Sultan hazretlerinin çerâğ-ı şerîfine bırağılan mallar ve âsitâne-i saâdetlerine getirilen esbâblar ve eşîğinde kesilen kurbanlar ve rûh-ı şerîfiçün verilen sadaka ve okınanlar...	yok
Emîr Sultan hazretlerinin bir kimesne türbe-i şerîfesinden mübarek amâmesin almak murad idindikde elleri kurıdığıdır	3a Emîr Sultân hazretlerinin türbe-i şerîfesinden bir şalış 'imâme-i mübarekeyi almak murâd etdikde elleri kurıdığıdır
Emîr Sultan hazretlerinin mezâr-ı şerîfleri üzerinde gelüb Tuzlavî Şeyh Yahyâ Efendi hazretleri bey'at itdikleridir	5a Emîr Sultân hazretlerinin mezâr-ı şerîfleri üzre Tuzlavî Şeyh Yahyâ hazretleri bi'at itdikleridir
Emîr Sultan hazretlerinin türbe-i şerîfeleri üzerinde İznîkî Şeyh Kutbüddin hazretleri oğlu olan Çelebi Efendi halvet-i erbaîne girüb dahi tiz çıktıklarıdır	6b Emîr Sultân hazretlerinin türbe-i şerîfeleri üzerinde İznîkî Şeyh Kutbeddîn-zâde Çelebi efendi halvet-i erbaîne girüb dahi tiz çıktıklarıdır

8 Tabloyu Nurettin Kahraman'ın tezini esas alarak hazırladım. Eserin ilk bölümünde bulunan başlıkları tablonun uzamaması için dâhil etmedim. Karşılaştırma için bkz. Kahraman, "Menâkıb-ı Emîr," 222-341.

Emîr Sultan hazretlerine Eşrefzâde Sultan, İbrahim Paşayla selam gönderdigidir	yok
Emîr Sultan hazretlerine İznikî merhûm Eşrefzâde Efendi hazretleri bir beg ile selam gönderdikde selamın mezâr-ı şerifde alduğudur	yok
Ve Gine bir Menâkibe Şerh İdelüm ⁹	7b Emîr Sultân hazretlerini ba'de vefât Hâc 'Îsâ Dede merhûma 'ayânen görünüp bir aķçe luţf edüp hacca gidüp gelince niķe ĥayrât eyledügi
Emîr Sultan hazretlerinin türbe-i şerifelerine gelen hulefâ-i kirâmlarından velâyet ile meşhur Taş Kaldıran Efendi hazretlerinin her senede geldiklerince Emîr Sultan hazretlerinden telemmüz idüb dahi bir seneden bir seneye dek amı vaaz eyledikleridir	yok
Emîr Sultan hazretlerinin kafirde kalaya çıkarken bir kimesneye mededi irdiğüdür	yok
Ve Gine bir menâkıb dahi ¹⁰	10a Emîr Sultân hazretlerinin ba'de vefat Uzun Hâsan ile Sultân Mehemed'in mâcerâsında vâķı' olan rivâye[t]dir
Emîr Sultan'ın Acem seferinde Sultan Süleyman Han'a müjdegâne görindigidir	11b Emîr Sultân hazretlerinin Tebrîz fetħinde bir 'azîze görünüp fetħi muştuladığudur ¹¹
Emîr Sultan hazretlerinin seccade-i hâssasında kendülerinden sonra da halife olan Hasan Hâce hazretlerinin menâkıb-ı şerifleridir	12b Emîr Sultân hazretlerinin seccâde-i ĥâşşasında kendilerinden-şoņra ĥalife olan Hâsan Hıoca hazretlerinin ba'zı menâkıb-ı şerifeleridir
Emîr Sultan hazretlerinin seccade-i hassasında Hasan Hâce'den sonra da halife olan Bedreddin Efendi hazretlerinin bazı menâkıb-ı şerifeleridir	17b Emîr Sultân hazretlerinin seccâde-i ĥâşşasında Hâsan Hıoca'dan-şoņra ĥalife olan Bedreddin Efendi'niņ ba'zı menkibe-i celilesidir

9 Yukarıda belirtildiği üzere Bursevî'nin menâkıbında burada değildir.

10 Bu menkabe Bursevî'de Mustafa Dede'nin kerametlerinin anlatıldığı yerdedir.

11 Bursevî'de son menkabedir.

Emîr Sultan hazretlerinin seccade-i hâssasında Bedreddin Efendi'den sonra halife olan Büyük Lütfullah Efendi'nin bazı menâkıblarıdır	19a Emîr Sulţān hazretlerinin seccāde-i hāşşasında Bedreddin Efendi'den sonra halife olan Büyük Lütfullāh Efendi'nin ba'zı menkabeleridir
Lütfullah Efendi hazretlerinin kendü kelimat-ı şerifelerindedir	yok
Emîr Sultan hazretlerinin seccade-i hâssasında Büyük Lütfullah Efendi'den sonra halife olan damadları Davud Efendi hazretlerinin bazı menâkıb-ı şerifleridir	25a Emîr Sulţān hazretlerinin seccāde-i hāşşasında Büyük Lütfullāh Efendi'den sonra halife olan dāmādları Dāvūd Efendi'nin ba'zı menâkıb-ı şerifeleridir
Emîr Sultan'ın seccade-i hâssasında Davud Efendi'den sonra da halife olan Abdurrahman Çelebi Efendi'nin bazı menâkıb-ı şerifeleridir	26a Emîr Sulţān hazretlerinin seccāde-i hāşşasında Dāvūd Efendi'den-sonra halife olan 'Abdurrahmān Çelebi Efendi'nin ba'zı menkabe-i şerifeleridir
Emîr Sultan'ın seccade-i hâssasında Abdurrahman Çelebi Efendi'den sonra halife olan Ahmed Çelebi Efendi hazretlerinin bazı menâkıb-ı şerifeleridir	27a Emîr Sulţān hazretlerinin seccāde-i hāşşasında 'Abdurrahmān Çelebi Efendi'den-sonra halife olan Ahmed Çelebi Efendi'nin ba'zı menâkıb-ı şerifeleridir
Emîr Sultan'ın seccade-i hâssasında Ahmed Çelebi Efendi'den sonra halife olan biraderleri İbrahim Efendinin bazı menâkıblarıdır	28a Emîr Sulţān hazretlerinin seccāde-i hāşşasında Ahmed Çelebi Efendi hazretlerinden-sonra halife olan birāderleri İbrāhīm Çelebi Efendi hazretlerinin ba'zı menkabeleridir
Mersiye	yok
Emîr Sultan'ın seccade-i hâssasında İbrahim Efendi'den sonra halife olan oğulları Küçük Lütfullah Efendi hazretlerinin bazı menâkıb-ı şerifleridir	29b Sulţān Emîr hazretlerinin seccāde-i hāşşasında İbrāhīm Çelebi Efendi'den-sonra halife olan Küçük Luţfullāh Çelebi Efendi'nin ba'zı menâkıb-ı şerifeleridir
Emîr Sultan hazretlerinin seccade-i gayr-ı hâssasında halife olan kapucuları Ece Baba hazretlerinin bazı menâkıb-ı şerifleridir	30b Emîr Sulţān hazretlerinin seccāde-i gayr-ı hāşşasında halife olan Kapucuları Ece Baba hazretlerinin ba'zı menâkıb-ı şerifeleridir
Bir menâkıb dahi	yok
Bir menâkıb dahi	yok
Bir menâkıb dahi	yok

Emîr Sultan hazretlerinin hulefasından seccade-i gayr-ı hâssasında halife olan Hacı İsa Dede hazretlerinin menâkıbına şürû idelüm evvelâ mevlûdî tevâbi-i Manyas'da Elkesi dimekle meşhur karyede vücuda gelmiştir	33b Emîr Sultân hazretlerinin seccâde-i gayrî hâşşasında halife olan Hâc 'İsâ Dede hazretlerinin ba'zî menâkıb-ı şerîfeleridir
Ve nakl-i sahîh ile menkûldır ki gine menâkıb dahi Manyas'dan Burûsa'ya hicretidir	yok
Ve gine nakl-i sahîhle menkûldır ki	yok
Ve gine bir menâkıbe şerh idelüm	7b Emîr Sultân hazretlerini ba'de vefât Hâc 'İsâ Dede merhûma 'ayânen görünüp bir aķce luţf edüp hacca gidüp gelince niķe ĥayrât eyledügi
Yine bir menâkıb dahi	yok
Hacı İsa Dede'nin Sultan Mehmed'e Vardığı	yok
Hacı İsa Dede'nin Bir menakıbına dahi şürû idelim	yok
Hacı İsa Dede'nin Bir menâkıbı dahi	yok
Hacı İsa Dede'nin Bir menâkıbı dahi	yok
Hacı İsa Dede'nin Bir menâkıbı dahi	yok
Hacı İsa Dede'nin bu menâkıb dahi	yok
Ve gine Hacı İsa Dede'nin bir menâkıbı dahi	yok
Bir menâkıb dahi	yok
Hacı İsa Dede'nin bu menâkıb dahi	yok
Hacı İsa Dede'nin bu menâkıb dahi	yok
Nakl-i sahîh	yok
Şimden girü Hacı İsa Dede'nin kaim-i makamı Hacı Mustafa'nın menâkıbına şürû idelüm	38a Emîr Sultân hazretlerinin seccâde-i gayrî hâşşasında Hâc 'İsâ Dede hazretlerinden-şonra kâim-maķâmları olan Hâc Muştafa Dede'niñ ba'zî menâkıbe-i şerîfeleridir
Ve gine menkuldir ki	yok
Ve gine menkuldir ki	yok

Ve gine bir menâkıb dahi	10a Emîr Sulţān hazretlerinin ba'de vefat Uzun Hasan ile Sulţān Mehmed'in mâcerasında vâkı' olan rivâye[t]dir
Gıbbu hâzihî	yok
Gine nakl olunmuşdur ki	yok
Ve gine menkuldir kim	yok
Emîr Sultan hazretlerinin seccâde-i gayr-ı hassasında halife ve tamam mertebede manzurları olan Alaşehir'de medfun Şeyh Sinan hazretlerinin bazı menâkıbıdır	40a Emîr Sulţān hazretlerinin seccâde-i gayrî hâşşasında halife ve tamam mertebe manzûrî olan Alaşehir'de medfun Şeyh hazretlerinin ba'zî menâkıb-ı şerîfleridir
Emîr Sultan Hazretlerinin seccade-i gayr-ı hâssasında halife-i hulefaları olan Tuzlavi Yahya Efendi hazretlerinin bazı menâkıb-ı şerifeleridir	40b Emîr Sulţān hazretlerinin seccâde-i gayrî hâşşasında halife-i hulefâsı olan Tuzlavî Yahyâ Efendi hazretlerinin menâkıb-ı celîleleridir ¹²
Emîr Sultan Hazretlerinin seccade-i gayr-ı hâssasında halife-i hulefaları olan Şeyh Nimetullah efendi hazretlerinin bazı menâkıb-ı şerifeleridir	41a Emîr Sulţān hazretlerinin seccâde-i gayrî hâşşasında halife-i hulefaları olan Ni'metullâh Efendi hazretlerinin ba'zî menâkıb-ı şerîfleridir
Emîr Sultan Hazretlerinin seccade-i gayr-ı hâssasında halife-i hulefaları olan Keşfi Efendi hazretlerinin bazı menâkıb-ı şerifeleridir	41b Emîr Sulţān hazretlerinin seccâde-i gayrî hâşşasında halife-i hulefaları olan Keşfi Efendi hazretlerinin ba'zî menâkıb-ı cemîleleridir
Emîr Sultan Hazretlerinin seccade-i gayr-ı hâssasında halife-i hulefaları olan Şeyh Câmîü'l-kitab Gavs Efendi hazretlerinin bazı menâkıb-ı şerifeleridir	42b Emîr Sulţān hazretlerinin seccâde-i gayrî hâşşasında halife-i hulefaları olan Şeyh 'Ivâz ¹³ Efendi'nin ba'zî menâkıb-ı celîleleridir

Berlin nüshası meydana getirilirken Bursevî'nin sıralamasını uyulmadığı ve özellikle çokça kerameti zikredilen İsa Dede ve Mustafa Dede'nin kerametlerinden sadece birkaçının metne dahil edildiği görülür. Bu veriler ışığında bu nüshanın Bursevî'den müntehab olsa bile bu kaynağın zikredilmeyerek kimi değişiklikler yapılması onu yeni bir menâkıbnâme hüviyetine koymuştur demek doğru olur kanaatindeyim.

Bu küçük yazma eseri incelerken geçmişte not aldığım, bir kenarda biriken kimi bilgilerin de dolaşıma girmesi gerektiğini düşündüm. Yakın zamanda Emîr

¹² Ms. Ort. Oct. 2860'da bu başlığın altı boştur.

¹³ Bu isim Kahraman'ın tezinde "Gavş" şeklinde yazılmıştır. Kahraman, "Menâkıb-ı Emîr," 320.

Sultan üzerine yapılan çalışmalar da olması bu yöndeki düşüncemi kuvvetlendirdi. Yazının bu ikinci kısmında son zamanlarda Emîr Sultan ve halifeleri hakkında yapılan yayınlar çerçevesinde bazı bilgileri tashih etmeye ve bazı yeni bilgiler vermeye çalışacağım.

***Vesiletü'l-Metâlib* Vesilesiyle: Emîr Sultan'ın Halvetîliği ve Hasan Hoca'ya Dair** İbrahim Halebî'nin yazdığı *Vesiletü'l-Metâlib* adlı Emîr Sultan menâkıbı 2021 yılında Gülser Yaman'ın hazırladığı yüksek lisans tezine konu oldu ve aynı yıl Ömer Said Güler tarafından neşredildi. Ömer Said Güler'in bitirme tezi olarak hazırladığı eser üzerine çalışmaya devam etmesi ve oldukça kapsamlı bir araştırma ortaya koyması Emîr Sultan üzerine yapılan çalışmalar için oldukça sevindirici. Güler, bugüne kadar sadece bir nüshası bilinen eserin Kayseri Raşid Efendi kütüphanesinde ikinci bir nüshasını da tespit etmiş ve bu iki nüshadan tahkikli bir neşir meydana getirmiştir.¹⁴ Bundan daha önemlisi bu zamana kadar yapılan çalışmalarda –hazırladığım yüksek lisans tezi de buna dâhildir– hakkında sadece çok kısıtlı bilgilerin aktarıldığı Halepli İbrahim Çelebi hakkında, Güler yeni bilgilerle geniş bir biyografi kaleme almıştır.¹⁵ Bununla birlikte Güler'in kitabında “Tespit ve Tashihler” bölümü altında Emir Sultan'ın tarikatına dair kimi çıkarımlarında önemli birkaç kaynağı hiç kullanmadığı göze çarpar. Bu kaynaklar Mustafa Utku tarafından neşredilen ve Emîr Sultan'ın ilk halifesi Hasan Hoca'ya (ö. 845/1441-42) ait *Müzillü's-Şükûk*¹⁶ ve üçüncü halifesi olan Lütfullah

14 Gülser Yaman'ın tezinden bu ikinci nüshadan haberi olmadığı anlaşılıyor. Yaman, “Emîr Sultan Menakıbnamesi,” 108.

15 Gülser Yaman'ın da tezinde kısıtlı bilgileri tekrar ettiği görülmektedir. Yaman, “Emîr Sultan Menakıbnamesi,” 16. Bu eksikliklere rağmen Yaman'ın tezi yayınlanmış menâkıbnâmelerin bölüm başlıkları ve içerik olarak karşılaştırılmasını içermesi bakımdan son derece önemlidir. Benim hazırladığım yüksek lisans tezinde oldukça eksik bir şekilde yapmaya çalıştığım ve Yaman'ın da haklı olarak eleştirdiği menâkıbnâmeler kanonu konusunu Yaman, sebab-i telifleri, kerametleri ve motifleri karşılaştırarak geniş bir çerçevede ele alır. Yaman'ın çalışmasına Senâî'nin menâkıbnâmesi de eklenirse Emîr Sultan'ın değişen siyasi, sosyal olaylarla birlikte müellifler tarafından ihtiyaca göre nasıl tekrardan kurgulandığı, müelliflerin neyi dışarda bırakıp neyi eklediği gibi önemli sorular büyük ölçüde açıklığa kavuşur diye düşünüyorum.

16 Hoca Hasan Efendi, “Müzillü's-Şükûk,” *Emir Sultan Hazretlerinin Menkıbeleri*, haz. Mustafa Utku (Bursa: Uludağ Yayınları, 2011), 213-327. Atatürk Kitaphımın katalog bilgilerine güvenerek bu eserin bir nüshasının Osman Ergin yazmaları arasında 1042 numarada kayıtlı olduğu bilgisini yüksek lisans tezimde vermiştim. Fakat katalog bilgisi yanlış olup nüshanın içerisinde bu eser bulunmamaktadır.

Karâmânî'nin (ö.893/1487-8) telifi olan *Cenâhü's-Sâlikîn*¹⁷ adlı eserlerdir. Konuya vâkıf olanların malumu olduğu üzere Emir Sultan'ın tarikatı kimden ahz ettiği belli değildir. Onun Nakşibendî, Kübrevî, Nurbahşî veyahut Halvetî olduğu ileri sürülmüşse de kesin bir sonuca ulaşamamıştır.¹⁸ Oysa *Cenâhü's-Sâlikîn*'de Emîr Sultan'ın ihdas ettiği tarikatın isminin "Buhâriyye" tarikatı olduğu açıkça yazılmıştır.¹⁹ Bununla birlikte Hüseyin Vassâf (ö. 1929) da Emîr Sultan'ın Nurbahş hazretlerine nisbetleri olduğu gibi silsile-i tarikatının farklı olduğunu belirtir ve "silsile-i Emîriyye" başlığı altında farklı bir silsile verir.²⁰ Ahmed el-Bedevî'nin kurduğu tarikatın da kimi zaman Ahmedîyye kimi zaman Bedevîyye diye isimlendirildiği göz önüne alınırsa bu ikili isimlendirme usulünün cari olduğu görülür.²¹ Nitekim Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 1858 numarada kayıtlı *Seyrû's-Sâlikîn ve Sirâcü's-Sâirîn* adlı tasavvufî eserin müellifi de kendisini "el-Germiyânî muvattanen, el-Hanefî mezheben, el-Emîrî meşreben" diye tanıtmaktadır. II. Bayezid'e (ö. 918-1512) sunulmuş olan bu eserin içerisinde müellif, Seyyid Muhammed bin Seyyid Ali el-Mekki el-Hüseynî el-Hanefî adlı bir zatı şeyhi olarak anmakta ve övmektedir ki bu zat Emîr Sultan ile akraba olduğunu öne sürerek postta hak iddia eden Pîr Emîr'den (ö 909/1503-4'ten sonra) başkası değildir.²² Müellifin "el-Emîrî meşreben" ifadesi de açıkça Emîr

17 Lütfullah Karamânî, "Cenâhü's-Sâlikîn," *Emir Sultan Hazretlerinin Menkıbeleri*, haz. Mustafa Utku (Bursa: Uludağ Yayınları, 2011), 331-348.

18 Konu hakkındaki tartışmalar için bkz. Uğur, "Emir Sultan", 25-29; Güler, "Tespit ve Tasahihler", 34-50.

19 Utku bu eserin Bursalı Mehmed Tahir (ö. 1925) tarafından istinsah edilmiş muahhar bir nüshasını tercüme etmiştir. Bu nüsha bugün Üsküdar Selim Ağa Kütüphanesi, Hüday Efendi 588 numarada kayıtlıdır. Eserin daha kadim bir diğer nüshası ise 55 Hk 512 numara ile Samsun İl Halk Kütüphanesi yazmaları arasında kayıtlıdır ve Bursalı'nın istinsahı ile farklılıklar bulunmaktadır. Samsun nüshasında Lütfullah Efendi tarikatının adının Buhâriyye olduğunu kendisinden bahsederken açıkça şu şekilde belirtir: "...ve hüve el-hanefiyyü mezheben ve's-seyyidü'l-Buhârî meşreben..." Bu bölüm Bursalı'nın istinsahı olan nüshada bulunmadığı için Utku'nun neşrinde de eksiktir. Evvel emirde iki nüshanın karşılaştırılarak yeni bir edisyonun ortaya konması elzemdir.

20 Osmanzâde Hüseyin Vassâf, *Sefîne-i Evliyâ*, haz. Mehmet Akkuş, Ali Yılmaz (İstanbul: Kitabevi, 2006), 5: 297.

21 Mustafa Kara, "Bedevîyye," *TDVİA*, V, 318-319. <https://islamansiklopedisi.org.tr/bedeviyeye> (erişim 23 Mayıs 2021).

22 Süleymân bin Yûsuf bin Hızır, *Seyrû's-Sâlikîn ve Sirâcü's-Sâirîn*, SK-Ayasofya 1858, 38a. Pîr Emîr Abdurrahman Halîfe'nin postnişinliği zamanında Bursa'ya gelip Emîr Sultan'ın postunda

Sultan'ın tarikatını işaret etmektedir. Yine de Buhâriyye/Emîriyye tarikatının hangi tarikattan neşet ettiği henüz çözümlenmemiş bir sorun olarak önümüzde durmaktadır.

Güler, özellikle Emîr Sultan'ın Halvetîliği meselesinde Yûsuf Sinâneddin b. Ya'kûb'un (ö.988/1581) *Tezkire-i Halvetiyye* adlı eserine müracaatla Emîr Sultan tariki ile Halvetîlik arasında bir çekişme olduğunu, bu sebeple Emîr Sultan'ın Halvetî olamayacağını belki daha sonraları asitaneye şeyh olan Halvetî şeyhleri sebebiyle bu düşüncenin yaygınlaşmış olabileceğini dile getirir.²³ Oysa, bu bir bakıma uzak kaynağı kullanmadan önce hem Lütfullah Karamânî'nin eserine hem de Nimetullah'ın ve Bursevî'nin menâkıbnâmelerine başvurulmuş olsaydı Emîr Sultan tarikinde terim anlamıyla halvetin olmadığı, bu bakımdan da onun Halvetî olamayacağı daha vâzıh bir şekilde açıklanmış olurdu. Lütfullah Efendi *Cenâhû's-Sâlikîn* adlı eserinde şöyle demektir: "Eğer bana niçin bu Buhâriyye tarikatının yüce, şerif eşliğinde halvet olmadığı ve neden fukarânın musiki ile uğraşmadığı/cehri zikir yapmadığı(?) ve diğer tarikatlarda olduğu gibi vâkıatlarını neden açıklamadığı sorulursa..."²⁴ Metnin takip eden kısmında da bizzat Emîr

hak iddia etmiş ve kısmen de başarılı olmuştur. Hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. bkz. Kâmil Kepecioğlu, *Bursa Kütüğü*, haz. Hüseyin Algül, Osman Çetin (Bursa: Büyükşehir Belediyesi, 2009), 4:41-42; Pîr Muhyiddîn, *Şefâat-nâme*, haz. Meliha Yıldırım Sarıkaya (İstanbul: Önsöz Yayıncılık, 2012), 23-27. Halvet konusu büyük ihtimalle Abdurrahman Halife (ö. 930/1523-4) ve Pîr Emîr arasındaki tartışmalar da rol oynamış ve belki bu sebeple Pîr Emîr ve takipçileri tariklerine Buhâriyye'den ziyade Emîriyye ismini de vermiş olabilirler. Uğur, "Emîr Sultan," 13. Bu yazmadan beni haberdar eden Mehmet Arıkan'a teşekkür ederim.

23 Güler, "Tespit ve Tashihler," 39-43

24 İbarenin Arapçası şöyledir: "izâ seeltenî lime lâ tekûnu halvetu fî hâzihî'l-atabeti'l-âliyeti'l-şerîfeti'l-buhâriyye -rafa'allahu te'âlâ fî'd-dünyâ ve'l-âhire- ve lime lâ yurannî el-fukara ve lâ tutlâ el-vâkı'ât ale'l-fukarâ et-talibîn es-sâdikîn kemâ yürvâ fî bâbi'l-meşâyih" Lütfullah Karamânî, *Cenâhû's-Sâlikîn*, 55 Hk 512, 11a-12b. Sayfaları sonradan yanlış ciltlenmiş olan bu nüshanın istinsahı dolayısıyla ibareleri de kimi yerlerde oldukça sorunludur. Arapça ibarenin okunuşu için birçok kişiye danıştım. Yardımları için özellikle Semih Ceyhan'a ve Orkhan Muskhonov'a teşekkür ederim. Bu ibare Utku'nun neşrinde şöyledir: "Bu Buhariyye tarikatında neden halvetin olmadığını ve fukarânın neden meşâyih-i kirâmın âdeti olduğu üzere rüyalarını tabir etme görüşünde olmadıkları sorarsan..." Utku'nun neşrinde takip eden kısımda "Bu Buhâriyye silsilesi nakşibendiyye silsilesi gibi bu kısımdandır. Onlar nerede olsa halvettedirler." ibareleri de bulunmaktadır. Fakat 55 Hk 512 numaralı yazmada "nakşibendiyye silsilesi gibi" ibaresi yoktur. Krş; Lütfullah Karamânî, "Cenâhû's-Sâlikîn," 345; Lütfullah Karamânî, *Cenâhû's-Sâlikîn*, 12b.

Sultan'dan naklen tariklerinde halvetin olmadığı açıkça dile getirilir. Ayrıca hem Nimetullah Efendi'nin menâkıbında hem de ondan naklen Hüsâmeddin Bursevî'de Lütfullah Efendi ile Halvetîler arasında bir çekişmenin olduğunu gösteren pasajlar vardır:

"... Nihâyetde mestûr olduklarından bir gün **iki halveti şüfisi** gelüb sulţân hazretle-rinüñ türbe-i muţahharasını ziyâret idüb harem-i şerifüñ içinden şehir tarafına olan kapudan birisi kapuyı çıkmış biri kapunun içerüsünde düşüb teslîm-i rûh eyleyüb fevt olduĸda Luţfullah halife hazretleri halvetinde ba'z kimesneler ile muşâhabat iderler imiş fi'l-hâl dimiş ki "**İki kelb** gelüb sulţân hazretlerinüñ haremine girdü yetişüb birini çalub öldirdüm. Birine yetişemedüm."²⁵

Bu deliller ışığında Emîr Sultan'ın Halvetî olmadığı âşikârdır. Oysa Sinan Uyğur tarafından 2016 yılında yayınlanan ve Emîr Sultan'ın ilk halifesi olan Hasan Hoca'ya atfedilen *Sülûkü'l-Âşıkîn* adlı eserde hem halvete hem de vâkıat yani rüya tabir etmenin âdâbına ve önemine dair bölümler vardır.²⁶ Üstüne üstlük Sinan Uyğur'un tespitine göre Hasan Hoca'nın mahlası da Hasan Halvetî'dir. Peki bu durum nasıl mümkün olabilir? Bir taraftan menâkıbnâmeler ve Lütfullah Efendi'nin yazdıkları dururken Hasan Hoca'nın kaleme aldığı metinlerde halvet terimi ve rüya/vâkıa tabirine dair edepler niçin vardır?

Uyğur, Hasan Hoca'nın mahlasını "onun tarikatıyla ilgili değil de kişiliğiyle ilgili olduğu" şeklinde yorumlar.²⁷ 2013'te yayınladığı makalesinde bu eserlerin Hasan Hoca'ya ait olduğunu daha emin bir şekilde dile getirirken²⁸ daha sonraki çalışmalarında "müellifin kimliği hususunda kesin bir sonuca ulaşmak mümkün olmasa da onun Emîr Sultan'dan sonra dergahın başına geçen Hasan Hâce b. Yûsuf olabileceğini bazı veriler göstermektedir" der.²⁹ Delil olarak da Hasan Halvetî'nin eserlerinin bulunduğu mecmuada onun eserlerinden önce Yahyâ b.

²⁵ Uğur, "Emir Sultan," 153; Kahraman, "Menâkıb-ı Emir", 253. Halvetî dervişlerinin kelbe/köpeğe benzetildiği bir diğer menâkıb için bkz. Uğur, "Emir Sultan," 167; Kahraman, "Menâkıb-ı Emir", 262.

²⁶ Halvet hakkındaki kısımlar için bkz. Sinan Uyğur, *Hasan Halvetî'nin Sülûkü'l-Âşıkîn'i* (Ankara: Altınordu Yayınları, 2016), 182. rüya tabir etmenin önemi ve âdâbı için bkz. Uyğur, *Hasan Halvetî'nin*, 266; 274-275. "üşde edeb-i rü' yâdan dalı diyelüm, tâ kim rü' yâ 'arz eylemek dalı biline..."

²⁷ Uyğur, *Hasan Halvetî'nin*, 20.

²⁸ Sinan Uyğur, "Hasan Hâce b. Yûsuf (Rumeli-Yenişehir, 138?-Kudüs 1441) ve Eserleri," *EKEV*, s. 57 (2013): 290-292.

²⁹ Uyğur, *Hasan Halvetî'nin*, 17.

Bahşî'nin Emir Sultan menâkıbının bulunmasını ve sonunda Hasan Halvetî'nin eserlerine paralellik gösteren bir *Kıssa-ı Mûsâ* metni bulunmasını öne sürer. Ayrıca mecmuanın “Kaya” adlı müstensihinin de “Emir Sultan Dergahı müntesibi” olduğunu ifade eder. Nimetullah Efendi'nin Hasan Hoca'nın şiiirlerinden örnek olarak verdiği “zahirini halk beğendi sûfi koydurdun adun/ Bâtının dahı arıtgıl varısa Hak'dan udun” beytinin de *Dîvân* içinde bulunmamasını bazı yaprakların düşmüş olması ile açıklar.³⁰

Oysa Uyğur, Nimetullah Efendi'nin menâkıbnâmesini daha dikkatli okusaydı orada Hasan Hoca'ya ait sadece bir beytin değil tam bir şiirin de verilmiş olduğunu ve bu şiirin de kendi yayınladığı *Dîvân* içerisinde yine bulunmadığını ve mahlasının da “**Hasan Hâce'nün** sözü bir mücrim kul kendözü / Sende acıldı gözi şeyhüm Emîr Sultan'um” şeklinde olduğunu yani Derviş Hasan yahut Hasan Halvetî olmadığını görecekti.³¹ Bununla birlikte Uyğur'un ikinci delili yani “mecmuanın bir bütünlük arz etmesi”ne ise şöyle cevap verilebilir ki bu metinlerin hepsinin Buhâriyye tarikatı ile ilgili olmasını yahut müntesipleri hakkında yazılmış olmasını gerektirecek bir durum değildir. Bu delil bizi Uyğur'un son delili olan müstensihin “Emir Sultan Dergahı müntesibi” olmasına götürür. Müstensihin kendisi hakkında yazdıkları şunlardır:

Bu kitâbı yazanuy ismi Kaya

Cümle mahlûkuñ hâki olmışdur gedâ

Rahmet aña kim duâyıla aña

Dahı cümle akrabâsına ve hem aña

Oқыanı yazanı dinleyeni

Rahmetünle yarlığagıl yâ Ganî

Hak Te'âlâ rahmet itsün anlara

Hem oқыyup müstemi' olanlara

Cümlenüy haqqında söz bitdi hemîn

Rahmet etgil yâ İlâhe'l- 'âlemîn

³⁰ Sinan Uyğur, *Hasan Halvetî'nin Dîvân-ı İllâhiyât'ı* (Erzurum: Fenomen Yayınları, 2016), 12-13.

³¹ Şiirin tamamı için bkz. Uyğur, “Emir Sultan,” 107-108.

Birçok Osmanlı yazmasında müstensihin dua istediği cümlelerin burada da tekrar edildiği görülür. Görülemeyen ise Kaya'nın herhangi bir şekilde Buhâriyye tarikatı ile bağıdır. Eğer "an fukarâ-i Emîr Sultan", "an dervîşân-ı Emîr Sultan", "hâk-pâ-yı çâkerân-ı Emîr Sultan" gibi bir ibare olsa idi o zaman Kaya'nın, Emir Sultan dergahı ile bir bağı yahut Emîr Sultan'a bir gönül bağı olduğu söylenebilirdi. Kaldı ki müstensihin böyle bir mensubiyeti bulunsa bile bu metinlerin Hasan Hoca ile irtibatı olduğuna yine delil teşkil etmezdi. Bu bakımdan Uyğur'un yayınladığı metinlerin Emîr Sultan'ın ilk halifesi olan Hasan Hoca ile bir ilişkisi olduğunu söylemek eldeki veriler ışığında mümkün değildir.

Son olarak iki Emîr Sultan menâkıbnâmesine daha değinmek gerekiyor. Öncelikle Senâyî'nin menâkıbnâmesinin yazma bir nüshası olduğuna işaret etmeme rağmen bu bilgi bir türlü dolaşıma girmedi ve sonra yapılan çalışmalarda da eserin Osmanlı dönemi matbu nüshalarına atıf yapılmaya devam edildi.³² Süleymaniye Kütüphanesi Galata Mevlevihanesi koleksiyonu 120 numarada kayıtlı olan nüsha eserin bugün için bilinen tek nüshasıdır. Bu menâkıbnâmenin de akademik bir neşrinin yapılması Emîr Sultan çalışmaları için elzemdir. Öte yandan Yahyâ b. Bahşî'nin menâkıbı her ne kadar Hatice Liman tarafından çalışılmış olsa da sözü geçen çalışma sadece bir nüshaya dayanmaktadır. Son bulgulara göre ise menâkıbnâmenin on dokuz adet nüshası bulunmaktadır³³ ve edisyon-kritikli bir neşre ihtiyacı vardır. Umulur ki bu çalışmalarla birlikte Emîr Sultan'a dair yeni bilgiler ortaya çıkarılıp bu önemli ismin etrafındaki sisli hava biraz daha dağıtılır ve daha net bir resim ortaya çıkar.

Kaynaklar

- Dörtbudak, Mehmet Veysi. "Manisalı Senâyî Çelebi ve Risâle-i Menâkıb-ı Emîr Sultan (Keşif-nâme) Adlı Eseri." *Bursa'da Düünden Bugüne Tasavvuf Kültürü*. c.3. Bursa: Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı Yayınları, 2004.
- Götz, Manfred. *Verzeichnis Der Orientalischen Handschriften in Deutschland: Türkische Handschriften*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1979.
- Güven, Ömer. "Yahyâ bin Bahşî'ye Ait Emîr Sultân Menâkıbnâmesinin İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi TY.7 Numarada Kayıtlı Olan Nüshası Üzerine." *Karabük Türkoloji Dergisi*, s. 4 (2021): 12-37.

³² Güler, 65.

³³ Ömer Güven, "Yahyâ bin Bahşî'ye Ait Emîr Sultân Menâkıbnâmesinin İ.Ü. Nadir Eserler Kütüphanesi TY.7 Numarada Kayıtlı Olan Nüshası Üzerine," *Karabük Türkoloji Dergisi*, s. 4 (2021): 12-37.

- Hatice Liman, "Yahyâ Bin Bahşî'nin Menâkıb-ı Emîr Sultân (Menâkıb-ı Cevâhir) Adlı Eseri (İnceleme-Metin)." Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi, 2008.
- Hoca Hasan Efendi, "Müzilü's-Şükûk." *Emir Sultan Hazretlerinin Menkıbeleri*. Hazırlayan Mustafa Utku. Bursa: Uludağ Yayınları, 2011.
- Kara, Mustafa. "Bedeviyye," *TDVİA*, V. <https://islamansiklopedisi.org.tr/bedeviyye> (erişim 23 Mayıs 2021).
- Kepecioğlu, Kâmil. *Bursa Kütüğü*. Hazırlayanlar Hüseyin Algül, Osman Çetin. c.4. Bursa: Büyükşehir Belediyesi, 2009.
- Lütfullah Karamânî, "Cenâhü's-Sâlikîn." *Emir Sultan Hazretlerinin Menkıbeleri*. Hazırlayan Mustafa Utku. Bursa: Uludağ Yayınları, 2011.
- _____. *Cenâhü's-Sâlikîn*. Samsun İl Halk Kütüphanesi. 55 Hk 512.
- _____. *Cenâhü's-Sâlikîn*. Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi- Hüdayi Efendi 588. *Menâkıb-ı Emîr Sultan*. Berlin Milli Kütüphanesi Ms. Or. Oct. 2860.
- Mustafa Okan Baba, "Menâkıb-ı Emîr Sultân (Metin-İnceleme-Gramer-İndeks)." Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, 1991.
- Nilüfer Kol, "Kefeli Mustafa Müdâmî Divanı." Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, 2007.
- Nurettin Kahraman, "Menâkıb-ı Emîr Sultan (Hüsameddin Bursevî) İnceleme Metin" Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, 2009.
- Osmanzâde Hüseyin Vassâf. *Sefîne-i Evliyâ*. c.5. Hazırlayanlar Mehmet Akkuş, Ali Yılmaz. İstanbul: Kitabevi, 2006.
- Pîr Muhyiddîn. *Şefâat-nâme*. Hazırlayan Meliha Yıldırım Sarıkaya. İstanbul: Önsöz Yayıncılık, 2012.
- Süleymân bin Yûsuf bin Hızır. *Seyrû's-Sâlikîn ve Sirâcü's-Sâirîn*. Süleymaniye Kütüphanesi-Ayasofya 1858.
- Tanpınar. Ahmet Hamdi. *Beş Şehir*. 20. bs. İstanbul: Dergâh, 2005.
- Uğur, Abdullah. "Emîr Sultân Menâkıbnâmeleri ve Nimetullah'ın Menâkıb-ı Emîr Sultan Adlı Eseri (İnceleme-Metin)." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, 2013.
- Uygur, Sinan. "Hasan Hâce b. Yûsuf (Rumeli-Yenişehir, 138?-Kudüs 1441) ve Eserleri." *EKEV*, s. 57 (2013): 283-294.
- _____. *Hasan Halveti'nin Dîvân-ı İlahiyât'ı*. Erzurum: Fenomen Yayınları, 2016.
- _____. *Hasan Halveti'nin Sülûki'l-Âşıkîn'i*. Ankara: Altınordu Yayınları, 2016.
- Uzun, Mustafa İsmet. "Müntehâbât," *TDVİA*, XXII. <https://islamansiklopedisi.org.tr/muntehabat> (erişim 23 Mayıs 2022).
- Yaman, Gülser. "Emîr Sultan: Menâkıpnamesi: Bir Erken Dönem Velisinin Kerametleri." Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, 2021.

Halil İnalçık'ın Tarihyazımı Metodolojisine Bir Eleştiri: Ahmedî "Gazâvâtnâme" Telif Etti mi?

İSA UĞURLU

Sabancı Üniversitesi, Doktora Öğrencisi
(isaugurlu@sabanciuniv.edu), ORCID: 0000-0003-1416-8915.

“ ” Uğurlu, İsa. "Halil İnalçık'ın Tarihyazımı Metodolojisine Bir Eleştiri: Ahmedî 'Gazâvâtnâme' Telif Etti mi?" *Zemin*, s. 3 (2022): 232-240.

Merhum Halil İnalçık'ın vefatından önce Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'na teslim ettiği 2016 tarihli "Önsöz"lü *Osmanistik Bilimi'ne Katkılar* başlıklı kitabının¹ Osmanlı tarihi çalışmalarına ilgi duyan araştırmacıların ilgisini farklı yönleriyle çekeceğine şüphe yoktur. Bu satırların yazarı ise, söz konusu kitabın "Şâir Ahmedî'nin Tarih Eserleri" başlıklı ikinci bölümünü eleştirmeyi yeğlemektedir.

Kitabın bu bölümünün 287-298 numaralı sayfaları arasında İnalçık, Ahmedî'nin *İskendernâme*'yi yazarken bir *Gazâvâtname* yazmayı da vaat ettiğini, bu vaadini sonradan yerine getirdiğini, yazdığı *Gazâvâtname* metninin 1385-1413 yılları arasında cereyan eden olayları kapsadığını ve Neşrî'nin *Cihânnümâ*'da bu metni iktibas ettiğini iddia etmektedir. İnalçık, bu bağlamda Ahmedî tarafından yazıldığını iddia ettiği iki farklı metni *Cihânnümâ*'dan ayırarak dikkatimize sunmaktadır. 1) Sultan I. Murad'ın 1385-1389 yılları arasında Anadolu ve Rumeli'deki fütuhâtının ve I. Kosova Savaşı'nın (1389) ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı kısım. 2) Ankara Savaşı'ndan (1402) sonra Tokat ve Amasya bölgelerine geçen Çelebi Mehmed'in kardeşleri ve Anadolu'daki Türkmen beyleriyle olan muharebelerinin anlatıldığı bölüm. Şu farkla ki, İnalçık birincisini *Gazâvâtname*, ikincisini *Menâkıbnâme* olarak adlandırmaktadır.

Mevzubahis metinlerin (özellikle ikincisinin) Neşrî'nin kaleminden çıkmadığı, Neşrî'nin bunları kendisinden önce yazılan kaynaklardan kopyalayarak *Cihânnümâ*'ya aktardığı tarihçiler tarafından da öteden beri dile getirilmiştir.²

1 Halil İnalçık, *Osmanistik Bilimi'ne Katkılar* (İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2021).

2 Birkaç örnek için bkz. Paul Wittek, "De la Défaite d'Ankara a la Prise de Constantinople," *Revue des Etudes Islamiques*, s. 12 (1938): 1-34. Bu metnin Türkçe çevirisi için bkz. "Ankara Bozgunundan İstanbul'un Zaptına (1402-1455)," çev. H. İnalçık, *TTK Belleten* 6, s. 27 (1943): 557-589; V. L. Ménage, "The Beginnings of Ottoman Historiography," *Historians of the Middle East*, ed. Bernard Lewis ve P. M. Holt (London: Oxford University Press, 1962); a.g.y. *Neshri's History of The Ottomans: The Sources and Development of the Text* (New York: Oxford University Press, 1964); Stephen W. Reinert, "From Nis to Kosovo Polje: Reflections on Murad I's Final Years," *The Ottoman Emirate (1300-1389)*, ed. Elizabeth Zachariadou (Rethymnon: Crete University Press, 1993), 173; Halil İnalçık, "Mehmed I," *EI* (Leiden: Brill, 1991), 6:974-975 ve "Mehmed I," *TDVİA* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003), 28:391-392; Dimitris Kastritsis, *The Tales of Sultan Mehmed, Son of Bayezid Khan: Annotated English Translation, Turkish Edition, and Facsimiles of the Relevant Folia of Bodleian Marsh 313 and Neşri Codex Menzel* (Cambridge: Harvard University, 2007), X; Dimitris Kastritsis, *The Sons of Bayezid: Empire Building and Representation in the Ottoman Civil War of 1402-13* (Leiden: Brill, 2007), 29.

Ancak, Ahmedî'nin Neşrî'ye kaynaklık ettiği düşüncesi genel kabul görmesine rağmen, yukarıda anılan iki metnin Ahmedî'nin kaleminden çıktığı iddiası belli aralıklarla İnalçık tarafından savunulmuştur. İnalçık, Osmanlı tarih yazımının yükselişini irdelediği makalesinde Neşrî'deki bu iki bölümün *gazâvatnâme/menâkibnâme* türünün tipik örnekleri olduğunu belirtmişse de onların Ahmedî'nin kaleminden çıktığını iddia etmemiş, Ahmedî'nin *Dâstân*'ı ile *İskendernâme*'sinin sonraki kroniklere kaynaklık ettiğini belirtmekle yetinmiştir.³ İnalçık, I. Murad'ın 1385-1389 yılları arasındaki seferlerinin anlatıldığı metnin Ahmedî'ye ait olduğunu ilk defa "Ahmedî's 'Ghazânâme' on the Battle of Kosova" başlıklı çalışmasında iddia etmiştir.⁴ Bu makalenin yayımlandığı 2000 yılı bu bağlamda bir milat kabul edildiğinde, İnalçık'ın *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*'nin 2006'da yayımlanan 31. cildi için yazdığı "Murad I" maddesinde, *İskendernâme*'den aynen nakledildiğini belirttiği beyit ve ifadelerden hareketle 1385-1389 yılları arasında cereyan eden olayların anlatıldığı metni *Gazânâme* olarak tanıtıp Ahmedî'ye atfetmesi manidardır.⁵ Anlaşıyor ki, Ahmedî'nin bir *Gazânâme* yazdığı ve bu *Gazânâme*'nin Neşrî tarafından olduğu gibi iktibas edildiği İnalçık açısından bir olguya dönüşmüştür. Çelebi Mehmed'in Fetret Devri faaliyetlerini anlatan *Menâkibnâme*'nin aidiyeti söz konusu olduğunda ise, 2003'te yayımlanan "Mehmed I" maddesinde görüldüğü üzere, İnalçık mevzubahis metni Ahmedî'ye henüz atfetmemektedir. Ancak *Devlet-i 'Aliyye I, Kuruluş Dönemi Osmanlı Sultanları (1302-1481)* ve *Has-bağçede 'Ays u Tarab* peş peşe yayımlandığında, İnalçık'ın, *Gazânâme*'yle birlikte *Menâkibnâme*'yi de Ahmedî'ye atfettiğini görmekteyiz.⁶ İnalçık, *Devlet-i 'Aliyye I*'in 6. bölümünün 54. ve *Has-bağçede 'Ays u Tarab*'ın 96. notunda daha fazla malumat için "Bir tarihçi olarak Ahmedî'nin *Gazâvatnâme* ve *Menâkibnâme*'si" başlıklı bir çalışmasına bakılmasını işaret etmişse de bu çalışma henüz yayımlanmış değildir.⁷ *Osmanistik Bilimi'ne Katkılar*'ın 289-298, *Has-bağçede*

3 Halil İnalçık, "The Rise of Ottoman Historiography," *Historians of the Middle East*, ed. Bernard Lewis ve P. M. Holt (London: Oxford University Press, 1962), 157, 159-161.

4 Bkz. "Ahmedî's 'Ghazânâme' on the Battle of Kosova," *Les Annales de l'Autre Islam*, no. 7 (2000): 21-26.

5 Halil İnalçık, "Murad I," *TDVİA* (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2006), 31:161-163.

6 Bkz. Halil İnalçık, *Devlet-i 'Aliyye: Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar I* (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2009), 91-103; aynı yazar, *Kuruluş Dönemi Osmanlı Sultanları (1302-1481)* (İstanbul: İSAM, 2010), 99, 108, 122-123; aynı yazar, *Has-bağçede 'Ays u Tarab* (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2011), 112-121, 131-134.

7 Söz konusu künyeyi İnalçık'ın eserlerinin toplandığı bibliyografik yayında da göremedim. Bkz. Serap Şimşek Padar, *Halil İnalçık Bibliyografyası* (Ankara: TTK, 2021).

'*Ayş u Tarab*'ın 112-121 ve *Devlet-i 'Aliyye I*'in 91-103 numaralı sayfaları arasındaki metin çok büyük oranda birbirinin tekrarıdır. Buna rağmen, İnalçık bu durumu bir dipnotla belirtmeye gerek duymamıştır. Son kitabındaki en önemli farklılık ise iki sayfalık "Giriş" yazısının yanı sıra *Cihânnümâ*'nın Theodor Menzel nüshası ile Unat – Köymen edisyonunun text-kritik yayımıdır.⁸

İnalçık'ın 2000 sonrasına yoğunlaşan yayımlarındaki iddialarına rağmen, I. Murad'ın 1385-1389 yılları arasındaki faaliyetlerinin anlatıldığı metnin Ahmedî'nin kayıp olduğu iddia edilen *Gazâvât-nâme*'si olup olmadığı meselesi henüz aydınlatılamamıştır.⁹ Kaldı ki, Çelebi Mehmed'in Anadolu'daki faaliyetlerinin anlatıldığı metni başından beri *Menâkıbnâme* olarak adlandıran İnalçık, I. Murad'ın son yıllarındaki faaliyetlerinin anlatıldığı metni isimlendirirken aynı tutarlılığı sergilememiştir. 1962'de yayımlanan "The Rise of Ottoman Historiography"de *gazâvât-nâme/menâkıbnâme* türünün bir örneği kabul edilen bu metin, 2000'de çıkan "Ahmedî's 'Ghazâvât-nâme' on the Battle of Kosova" başlıklı makalede, 2006'da yayımlanan "Murad I" maddesinde ve 2010'da basılan *Kuruluş Dönemi Osmanlı Sultanları*'nda açıkça *Gazâvât-nâme* tesmiye edilmiştir. *Devlet-i 'Aliyye I* ile *Has-bağ-çede 'Ayş u Tarab*'da ve 2013 ve 2015'te yayımlanan fakat yeni bir şey söylemeyen birbirinin kopyası iki makalede¹⁰ ise bu isimden vazgeçilerek *Gazâvât-nâme* benimsenmiş ve *Osmanistik Bilimi'ne Katkılar*'da da bu isim üzerinde karar kılınmıştır.

İnalçık'ın bu metne isim ve müellif atarken yaptığı değerlendirmeler sorunlu ve tutarsız olup ikna edici delillendirmeden mahrumdur. İnalçık, "Ahmedî's 'Ghazâvât-nâme' on the Battle of Kosova" adlı çalışmasından itibaren, söz konusu metnin Ahmedî'ye aidiyetini kanıtlamak için metindeki şairlerin *İskendernâme/Dâstân*'da da geçmesini delil göstermiştir. Bu noktada, öncelikle Neşrî'nin sadece

8 Text-kritik yayım için bkz. *Osmanistik Bilimi'ne Katkılar*, 302-347, 381-444. Necdet Öztürk'ün Franz Taeschner'in edisyonundan faydalanarak *Cihânnümâ*'nın sadece ilgili bölümlerini değil Menzel nüshası ile Unat-Köymen edisyonunun text-kritiğini yayımladığı hatırlanmalıdır. Bkz. Mevlânâ Mehmed Neşrî, *Cihânnümâ [Osmanlı Tarihi (1288-1485)]*, haz. Necdet Öztürk (İstanbul: Çamlıca, 2008). Taeschner'in çalışması için bkz. Mehmed Neşrî, *Ğihannüma: die atosmanische Chronik des Mevlânâ Mehemed Neschrî*, ed. Franz Taeschner (Leipzig: O. Harrasowitz, 1951).

9 Feridun Emecen, "Osmanlı Tarihinin İlk Büyük Savaş Anlatımı: Osmanlılarla Karamanlılar Arasındaki Frenkyazısı Muharebesi (1386/1387)," *Osmanlı Araştırmaları*, s. 49 (2017): 66.

10 Bkz. Halil İnalçık, "1. Kosova Savaşı'nın Göztanığı Şair," *NTV Tarih*, s. 51 (Nisan 2013): 51-54; "I. Kosova Savaşı Üzerine Çağdaş Bir Kaynak," *Osmanlı Tarihinde Efsaneler ve Gerçekler* (İstanbul: NTV Yayınları, 2015), 73-77.

ilgili bölümlerde değil *Cihânnümâ*'nın birçok yerinde Ahmedî'nin şiirlerinden faydalandığı hatırlanmalıdır.¹¹ Anlaşıyor ki Neşrî'nin başka bir yazar tarafından kaleme alınan metni Ahmedî'nin şiirlerini de ekleyerek *Cihânnümâ*'ya almış olma ihtimali göz ardı edilmiştir. Ayrıca, Neşrî'nin *Cihânnümâ*'yı kaleme alırken Ahmedî'nin şiirlerini de eserine kattığına dair tespitini daha önce de yapıldığına işaret edilmemiştir.¹² Dolayısıyla, *İskendernâme*'den alınan şiirlerin söz konusu metindeki varlığı, metnin Ahmedî'ye aidiyetinin delili olarak sunulamaz.

Osmanistik Bilimi'ne Katkılar'da ikinci bölümün "Giriş"indeki şu cümleler İnalçık'ın iddiasını delillendirmeye ihtiyaç duymaksızın dikkatsizce yazmaya yönelmesini göstermesi açısından dikkate değerdir:

Ahmedî [...] *Gazâvâtnâme* adını verdiği eserde 1385-1413 dönemi olaylarını ayrıntılarıyla anlatmaktadır. Ahmedî, daha önce Emîr Süleyman'a takdim ettiği *İskendernâme*'de eserin genel planına göre kısaca manzum Osmanlı tarihini anlatmış; fakat aynı eserde bir *Gazâvâtnâme* yazmayı vaat etmiştir. Çelebi Sultân Mehmed'in hizmetine girdiği zaman da genç sultânın ağzından ("sohbetinde") başarılarını kaleme almıştır (*Ahvâl-i Sultân Mehmed*) (s. 288).

Bu alıntıdan hareketle şu değerlendirmeleri yapmak mümkündür: 1) Ahmedî'nin kaleminden çıkıp çıkmadığı henüz hakkıyla kanıtlanmayan bu metne (kanıtlanmış olsa bile) Ahmedî'nin *Gazâvâtnâme* adını verdiği iddiası asılsızdır. Ahmedî'nin böyle bir isim verdiğiine dair herhangi bir kanıt yoktur. İnalçık'ın, önceki çalışmalarında bu eseri *Gazânâme* olarak isimlendirdiği de hatırlanmalıdır. İnalçık'ın ilgili metni *Gazânâme* şeklinde adlandırmaktan vazgeçip *Gazâvâtnâme* ismini benimsemesi, metinde anlatılan sefer sayısının birden fazla oluşuyla mı alakalıdır? 2) Ahmedî'nin *Gazâvâtnâme* adlı bir eser yazdığı kabul edildiğinde, İnalçık'ın konuya dair önceki çalışmalarına nazaran, bu eserin 1385-1413 dönemi olaylarını değil 1385-1389 yılları arasında cereyan eden olayları kapsadığını kabul etmemiz gerekir. Çelebi Mehmed'in Anadolu'daki faaliyetlerinin anlatıldığı metni, İnalçık *Osmanistik Bilimi'ne Katkılar* da dâhil olmak üzere, daima *Menâkıbnâme* olarak adlandırdığından çelişki barizdir. Kim tarafından telif edildikleri kesinleşmemişse de ortada iki farklı metnin olduğu açıktır. Bunun en açık işareti, *Cihânnümâ*'daki bölüm başlıkları dikkate alındığında, sadece bu *Menâkıbnâme*'deki

11 Birkaç örnek için bkz. Unat-Köymen, *Neşrî Tarihi*, c. I, 59, 67, 79, 147 vd.

12 Bkz. Mehmed Neşrî, *Kitâb-ı Cihan-nümâ: Neşrî Tarihi*, haz. F. R. Unat ve M. A. Köymen, (Ankara: TTK, 1987), 1:XV.

bölüm başlıklarının Türkçe yazılmasıdır. Diğer başlıkların tamamına yakını ise Farsçadır.¹³ 3) Ahmedî'nin *İskendernâme*'de yazmayı vaat ettiği *Gazâvâtnâme*, *Âl-i Osmân*'ın kendi devrine kadarki manzum tarihidir ki *Dâstân-ı Tevârîh-i Mülûk-i Âl-i Osmân* adıyla bilmekteyiz. Bunun için söz konusu *Dâstân*'ın baş tarafındaki 10 ila 15 numaralı beyitlerini hatırlamak gerekir.

Çün anıldı ol kamu ehl-i sitem
Zikre getürelüm ehl-i 'adli hem

Analum ol begleri kim ser-te-ser
Hem müsülmân-ıdılar hem dâdger

Kamusının işi kâfirle cidâl
Geydügi vü yedügi mâl-i helâl

Bu kitâba idelüm anı hitâm
Ki anun-ıla ola bu nâme temâm

Bir Gazâvetnâme düzeyüm sana
İşid illâ i 'tirâz itme bana

Gâzîler sonra nişe anıldı dime
*Olar aşğa niçün geldi dime*¹⁴

Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki İnalıcık, Ahmedî'nin *Dâstân*'ın sonlarına doğru yazdığı

13 Metinlerde tercih edilen bölüm başlıklarının yazarın üslubunun yanında kimliğine de doğru-
dan işaret edebileceği gerçeği göz ardı edilmemelidir. *Cihânnümâ*'nın genelinde "Hikâyet-i ahz-i
Paşa kılâ'-i Susmanos ve gâret-i Bâzârî Doğan be-Kösova" örneğindeki gibi Farsça, Mehmed
Çelebi için yazılan *Menâkıbnâme*'de "Mezîd nâm bir harâmî Sivas'da zâhir olup Bâyezid Paşa anı
tutup Sultân'a getirdiğidir" örneğindeki gibi Türkçedir. 'Âşık Paşazâde'nin Türkçe başlıkları da
"Anı beyân ider kim Bâyezid Hân evvel İstanbul'a varmasına sebep ne oldu ve hem anda ne'yledi"
örneğindeki gibi kendine özgüdür. 'Âşık Paşazâde'nin *Tarih*'i için bkz. *Osmanoğulları'nın Tarihi*,
haz. Kemal Yavuz ve Yekta Saraç (İstanbul: K Kitaplığı, 2003).

14 Vurgular benim. Beyitler için bkz. *Ahmedî: Dâstân ve Tevârîh-i Mülûk-i Âl-i Osmân*, haz. Çiftçi-
oğlu Nihal Atsız (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1949), 6-7; Ahmedî, *İskendernâme (İnceleme – Tenkitli
Metin)*, haz. Yaşar Akdoğan ve Nalan Kutsal (İstanbul: YEK, 2019), 854-855.

‘Ömrden ger virilür-ise emân
 Tanrının fazlı-γ-ıla bir kaç zemân
 Bir kitâba dahı bünyâd idevüz
 Mîr Süleymân n’itdi anda eydevüz

beyitlerini dikkate alarak *Devlet-i ‘Aliyye I, Has-bağçede ‘Aş u Tarab* ve *Osmanistik Bilimi’ne Katkılar*’da tekrarlanan değerlendirmelerinde, “Bunu, Süleymân’ın sağlığında söylemektedir. *İskendernâme*’yi ona sunmuştur. Fakat hâmîsi Süleymân, 1411’de hayatını kaybedince vaat ettiği kitabı, 1385-1389 dönemini içeren bir *Gazâvâtname* tarzında yazdığı anlaşılmaktadır.” şeklinde bir beyanda bulunmaktadır.¹⁵ Bu ifadelerin, *Osmanistik Bilimi’ne Katkılar*’ın ikinci bölümünün “Giriş”inden yukarıya alıntılanan ifadelerle çeliştiği açıktır. “Giriş” kısmında *Gazâvâtname*’nin 1385-1413 yılları arasında yaşananları ayrıntılarıyla anlattığı ifade edildikten sonra, metin kısmında zaman aralığının 1385-1389 yıllarıyla sınırlandırılması tutarsızlıktır. *Devlet-i ‘Aliyye I* ve *Has-bağçede ‘Aş u Tarab*’daki metnin olduğu gibi *Osmanistik Bilimi’ne Katkılar*’da tekrarlanması bu çelişkili ve tutarsız durumun ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Şurası da tuhaftır ki bu iki beyitte Ahmedî, Allah ömür verirse Emûr Süleymân’ın faaliyetlerine dair bir eser kaleme alma niyetinden bahsetmesine rağmen, İnalçık bu beyitlerin Süleymân’ın dedesi olan I. Murad’ın son muharebelerine işaret ettiği anlamına vararak hatalı bir çıkarımda bulunmuştur.

Sonuç olarak, *Cihânnümâ*’da I. Murâd devrinde 1385-1389 yılları arasında cereyan eden savaşların anlatıldığı bölümü rahmetli İnalçık’ın 2000 yılından itibaren önce *Gazânâme* sonra *Gazâvâtname* ismiyle Ahmedî’ye atfettiği, bu iddiasını delillendirmek için Neşrî’nin *İskendernâme*’den iktibas ederek söz konusu metne dâhil ettiği şiirlerden başka metniçi kanıtlar sunamadığı ve her yayında mükerreren sürdürülen bu tartışmanın kendi içinde tutarsız ve ikna edici delillendirmeden uzak olduğunu söylemek mümkündür. Bu sebeplerden ötürü, Ahmedî’ye aidiyeti bilimsel yöntemlerle kanıtlanmadığı sürece söz konusu metni Ahmedî’ye atfetmemek ve ilgili dönemde yaşayan tek âlimin Ahmedî olmadığı dikkate alınarak başka müellifler üzerinde de düşünmek gerekir.

15 Bkz. *Devlet-i ‘Aliyye I*, 92; *Has-bağçede ‘Aş u Tarab*, 115; *Osmanistik Bilimi’ne Katkılar*, 291.

Kaynaklar

- Ahmedî. *Ahmedî: Dâstân ve Tevârîh-i Mülûk-i Âl-i Osmân*. Hazırlayan Çiftçioğlu Nihal Atsız. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1949.
- _____. *İskendernâme (İnceleme – Tenkitli Metin)*. Hazırlayan Yaşar Akdoğan ve Nalan Kutsal. İstanbul: YEK, 2019.
- Âşık Paşazâde. *Osmanoğulları'nın Tarihi*. Hazırlayan Kemal Yavuz ve Yekta Saraç. İstanbul: K Kitaplığı, 2003.
- Emecen, Feridun. "Osmanlı Tarihinin İlk Büyük Savaş Anlatımı: Osmanlılarla Karahanlılar Arasındaki Frenkyazısı Muharebesi (1386/1387)." *Osmanlı Araştırmaları = The Journal of Ottoman Studies*, s. 49 (2017): 57-88.
- İnalçık, Halil. "1. Kosova Savaşı'nın Göztanıği Şair." *NTV Tarih*, s. 51 (Nisan 2013): 51-54.
- _____. "1. Kosova Savaşı Üzerine Çağdaş Bir Kaynak." *Osmanlı Tarihinde Efsaneler ve Gerçekler*, 73-77. İstanbul: NTV Yayınları, 2015.
- _____. "Ahmedî's 'Ghazâ-nâme' on the Battle of Kosova." *Les Annales de l'Autre Islam*, no. 7 (2000): 21-26.
- _____. *Devlet-i 'Aliyye: Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2009.
- _____. *Has-bağçede 'Aş u Tarab*. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2011.
- _____. *Kuruluş Dönemi Osmanlı Sultanları (1302-1481)*. İstanbul: ISAM, 2010.
- _____. "Mehammed I." *EI*. c. 6. Leiden: Brill, 1991: 973-978.
- _____. "Mehmed I." *TDVİA*. c. 28. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2003: 391-394.
- _____. "Murad I." *TDVİA*. c. 31. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2006: 156-164.
- _____. *Osmanistik Bilimi'ne Katkılar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2021.
- _____. "The Rise of Ottoman Historiography." *Historians of the Middle East*. Editor Bernard Lewis and P. M. Holt, 152-167. London: Oxford University Press, 1962.
- Kastritsis, Dimitris. *The Sons of Bayezid: Empire Building and Representation in the Ottoman Civil War of 1402-13*. Leiden: Brill, 2007.
- _____. *The Tales of Sultan Mehmed, Son of Bayezid Khan: Annotated English Translation, Turkish Edition, and Facsimiles of the Relevant Folia of Bodleian Marsh 313 and Neşri Codex Menzel*. Cambridge: Harvard University, 2007.
- Mevlânâ Mehmed Neşrî. *Cihânnümâ [Osmanlı Tarihi (1288-1485)]*. Hazırlayan Necdet Öztürk. İstanbul: Çamlıca, 2008.
- Mehmed Neşrî. *Ğihannüma: die altosmanische Chronik des Mevlânâ Mehmed Neschrî*. Editor Franz Taeschner. Leipzig: O. Harrasowitz, 1951.
- Mehmed Neşrî. *Kitâb-ı Cihan-nümâ: Neşrî Tarihi*. c. I. Hazırlayan F. R. Unat ve M. A. Köymen. Ankara: TTK, 1987.
- Ménage, V. L. *Neshri's History of The Ottomans: The Sources and Development of the Text*. New York: Oxford University Press, 1964.

- _____. "The Beginnings of Ottoman Historiography." *Historians of the Middle East*. Editor Bernard Lewis ve P. M. Holt, 168-179. London: Oxford University Press, 1962.
- Padar, Serap Şimşek. *Halil İncalcık Bibliyografyası*. Ankara: TTK, 2021.
- Reinert, Stephen W. "From Nis to Kosovo Polje: Reflections on Murad I's Final Years." *The Ottoman Emirate (1300-1389)*. Editor Elizabeth Zachariadou, 169-211. Rethymnon: Crete University Press, 1993.
- Witteck, Paul. "Ankara Bozgunundan İstanbul'un Zaptına (1402-1455)." Çeviren H. İncalcık. *TTK Belleten*, 6, s. 27 (1943): 557-589.
- _____. "De la Défaite d'Ankara a la Prise de Constantinople." *Revue des Etudes Islamiques*, s. XII (1938): 1-34.

Kitabiyat

Helen Pfeifer. *Empire of Salons: Conquest and Community in Early Modern Ottoman Lands*. New Jersey: Princeton University Press, 2022. 297 s., ISBN: 9780691195230.

ERCAN AKYOL

Viyana Üniversitesi
(ercan.akyol@univie.ac.at), ORCID: 0000-0002-4476-5430.

“ ” Akyol, Ercan. “Helen Pfeifer. *Empire of Salons: Conquest and Community in Early Modern Ottoman Lands*.” *Zemin*, s. 3 (2022): 242-248.

Ingilizce akademik literatürde Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyokültürel geçmişi hakkında yayınlar hâlâ küçük bir yer tutuyor. Helen Pfeifer'in etrafı bir çalışmanın neticesi olan kitabı (*Meclisler İmparatorluğu: Erken Modern Osmanlı Topraklarında Fetih ve Toplum*) bu az araştırılmış alana çoktandır gereken, elzem bir katkı sunuyor. *Empire of Salons*, on altıncı asırda Osmanlıların Memluk topraklarının hakimiyetini ele geçirdiği dönemde devletin bu topraklardaki nüfuzunu meclisler aracılığıyla nasıl pekiştirdiğini gösterip buradan hareketle meclislerin politik, sosyal ve entelektüel işlevlerini ortaya koyuyor. Yazar Şam'da yaşamış bir alim olan Bedreddîn el-Gazzî (ö. 1577) ve yakın çevresindeki bazı isimlerin eserleri üzerinden Osmanlı ve Arap dünyaları arasındaki ilişki ve geçişlilikleri neredeyse bir yüzyıla varan bir zaman dilimi içerisinde inceliyor.

Pfeifer'in kitaptaki temel argümanı meclislerin, 1516-17 sonrasında Osmanlı hakimiyetine giren Arap coğrafyasında imparatorluk nizamının tesisi ve iktidarının pekiştirilmesinin arkaplanında kilit bir rol oynadığı yönündedir. Buna göre meclisler aracılığıyla yeni fethedilen bölgenin eşrafi (Arap) ile imparatorluk elitleri (Rûmî) arasında kişisel, siyasi, dinî ve entelektüel bağlar kurulmuştur. Bu bağlar devletin politik, hukuki, idari, askerî ve finansal yaptırımlarının yanında imparatorluğun uzun yıllar Arap coğrafyasında tutunabilmesinin temel bileşenlerinden biri olmuştur. Bu yönüyle *Empire of Salons*'un başarılı argümantasyonu ve mukayeseli içeriği ile Osmanlıların yeni ele geçirdiği bölgelerin toplumlarının imparatorluğa nasıl uyumlandıklarını kültür-tarihsel bir açıdan gösteren bir çalışma olarak alana ciddi bir katkı olduğunu düşünüyorum.

Kitabın bölümlenmesine baktığımızda, çalışmada meclislerin işlevlerinin yapısal olarak ele alındığı bir giriş bölümüyle birlikte toplamda yedi bölümün bulunduğu görüyoruz.

Kitabın ilk bölümü, "A World Divided"da Gazzî ailesinin yakın çevresinden Kahireli seyyah Abdurrahman el-Abbâsî (ö. 1555) ve meşhur Osmanlı alimlerinden Müeyyedzâde Abdurrahmân Efendi'nin (ö. 1516) yaşamları merkeze alınıyor. Bu iki ismin mikro örnekleminde Memluk ve Osmanlı'nın makro dünyasındaki belirleyici kültürel benzerlik ve farklılıklar meclisler aracılığıyla tartışılıyor. Buna göre her iki Müslüman dünya İslam akidesine dayanması hasebiyle ortak bir paydaya sahip olsa da, Osmanlılar medeniyet kurucu bir öge olarak İrani edeb geleneğine Memlukların olduğundan çok daha yakındır (s. 52). Meclisler tam da bu noktada bu iki coğrafya arasındaki kültürel mobilizasyonun ve trans-

ferlerin deyim yerindeyse mekânsal aygıtlarından biridir (s. 40-41). Dolayısıyla İslamî Edebiyat Cumhuriyeti sadece metinlerden değil, aynı zamanda kanlı canlı insanların meclisler aracılığıyla birbiriyle diyalog kurabildiği ortamlardan meydana gelmektedir.

Kitabın ikinci bölümü “An Empire Connecting”, 1517’deki Osmanlı fetihlerinden sonra Arap coğrafyasının imparatorluğa uyumlanma sürecinde meclislerin oynadığı kolaylaştırıcı rolü (s. 58) ortaya koyuyor. Kitapta belirtildiği üzere, meclisler sayesinde birbirine yabancı iki elit grubu tanışıyor, böylece Osmanlılar meclislerde kurulmuş kişisel ilişkiler sayesinde lokal Arap elitlerden yönetim için gerekli meşruiyeti ve bilgiyi elde ederken, karşı taraf da bunun karşılığında atamalar ve finansal destek ile yerel iktidarını korumaya devam edebiliyor. Böylelikle devlet nizamı pekiştirilmiş oluyor. Bedreddîn el-Gazzî’nin yaşamı tam da bu ilişkilerin merkezinde bir örneklem olarak sunuluyor (s. 70-71). Bu noktada yazarın tüm argümanlarını kusursuz yansıtan bir tabloyla karşı karşıya kalıyoruz. Gerçekten de bölgenin alimlerinden biri olan Bedreddîn el-Gazzî’nin yaşamında meclislerin kaynaştırıcı rolü onun iş bulmasında ve imparatorluk elitleriyle iyi ilişkiler geliştirilmesinde önemi hiç yadsınamayacak bir yere sahip. Ancak tam bu noktada meclislerin tersi bir işleve de sahip olabileceğini düşünmek hepten yanlış mıdır? Örneğin eski Memluk emirlerden Canbirdi Gazâlî gibi bir ismin 1521’de Osmanlı’ya karşı isyan bayrağını çekmesinde de meclislerin benzer bir rol oynamış olabileceğini düşünemez miyiz? Nasıl ki bölge eşrafı bu meclisler aracılığıyla imparatorluk yöneticileriyle ittifaklar kurabiliyorsa, aynı devlete karşı isyanların düzenlenmesinde de söz konusu olmalıydı. Bu noktada meclislerin Pfeifer’in iddia ettiğinden başka fonksiyonları olduğunu düşünmenin meclis kültürünün doğasına daha uygun olduğunu düşünüyorum. İmparatorluk merkezinde de benzer politik fraksiyonlar, hareketler ve isyanlar bu gibi meclisler aracılığıyla tertiplenmiyor muydu?

Kitabın üçüncü bölümü “A Place in the Elite”te üst sınıf meclislerinin iç dinamikleri, hiyerarşisi ve materyal kültürü ele alınıyor. Bu bölüm meclis kültürünü ete kemiğe büründürmesi ve İstanbul dışındaki kültürel mahfellelere ışık tutması açısından çok kıymetli ve orijinal. Bu manada elit meclislerine dâhil olmanın olanak(sızlık)ları, kişinin mecliste kabul görme(me)si, meclislerin hiyerarşik yapısı, farklı sınıflar arasındaki keskin kontrastın bu mecrada billurlaşması, mekânsallığın etkisi, etnisitenin ve mezheplerin meclislerin meydana gelmesinde oynadığı rol detaylı bir şekilde tanımlanıp ele alınıyor.

Dördüncü bölüm "The Art of Conversation" ise başlığın da ele verdiği üzere Osmanlı zürefâ meclislerinin, şayet Norbert Eliasçı bir açıdan bakacak olursak, adap kurallarıyla rafineleşmiş ve hiyerarşiklemiş davranış ve konuşma kuralları hakkında. Osmanlı ve Arap dünyaları arasında ortak bir dil ve kültür üzerinden iletişim kurmanın veya kuramamanın yarattığı o kaygan zemin bu bölümde hakkıyla bağlamına oturtulmuş olmakla birlikte, meseleye başka açılardan bakabileceğimizi de düşünüyorum. Öncelikle elit meclislerinin ancak ideal bir dünyada yazarın iddia ettiği derecede zarif yerler olduğunu hesaba katmak lazım. Evet, ideal bir dünyada bu meclislerin bir kısmında –Mustafâ Âlî'nin *Mevâidü'n-Nefâis*'te de belirttiği gibi– fasih ve belîğ konuşma becerileri ile donanmış olmak ve zengin bir vokabüler ile sözlü cambazlıklar sergileyebilmek hiç şüphesiz ki önemliydi. Ancak uzun Osmanlı tarihinde iktidarın dönem dönem hissedarı olan ve bu inceliklerden nasibini almamış meclis sahipleri/hâmîler olduğunu da şerh düşmek gerekiyor. Buna bir örnek olarak Zâtî'nin *Letâifnâme*'sinde bol bol sözünü ettiği şuarâ/dost/hâmî meclislerinde şiirden anlamayan kişileri, müteşairleri, övüldüğünü anlamayan hâmîleri düşünebiliriz. Hatta bir adım ileri giderek, meseleye biraz daha tersinden bakacak olursak, benzer şekilde en galiz küfürlerin sıralandığı hicivlerin de yeri geldiğinde elit meclislerinin birer ürünü olduğunu görürüz. Nef'î'nin, Nev'îzâde'nin ve Tıfî'nin hezeliyatı bunun ipuçlarıyla dolu. Yani, meclisler bir yandan "haddeden geçmiş nezaket" sahiplerinin mekanyken, diğer tarafta da "tîg-i sühan" elde, dilin son derece hakaretamiz kullanıldığı birer sövgü meydanı da olabiliyordu. Sonuçta Nef'î'ye bir mecliste "taze hicvin yok mudur?" diye soran da, patrimonyal Osmanlı elitizminin kutbu, dönem padişahı IV. Murad'dı.

Kitabın beşinci bölümü "The Transmission of Knowledge", on altıncı yüzyılda Arap ve Osmanlı toprakları arasındaki entelektüel ilişkilene biçimleri hakkında. Bu bölümde eğitim ve atamaların kısmen lokal olduğu bir dönemde, bilginin, yani okunan metinlerin, fikirlerin ve tartışmaların dolaşımını girmesinde (s. 167) başka şeyler yanında meclislerin de işlevsel bir rol oynadığı ortaya konuyor.

Kitabın son bölümü olan "An Empire Polarized" ise on altıncı yüzyılın ikinci yarısında imparatorluğun değişimini ve meclislerin buradaki rolünü, Gazzî'nin bir öğrencisi olan Hamavî'nin seyahatnamesini merkezde konumlandırarak ele alıyor. Bu dönemde ekonominin gerilemesi ve medreseli sayısının artarken pozisyonların yetersiz kalmasıyla ulema arasında imparatorluk sathında ciddi bir

rekabet gündeme geliyor. Bunun sonucunda lokal elitler Arap topraklarındaki yerlerini merkezden atanan Rûmîlere kaptırıyor ve yüzyılın ilk yarısındaki nispeten daha dengeli ilişkiler, bu sefer Rûmî ulema lehine değişiyor. Bu doğrultuda kültürel etkileşimlerde elit sınıfsallığının etnisiteden bile daha önemli bir rol oynadığı gösterilip kişisel ilişkilerin imparatorluk yönetiminde nasıl da belirleyici olduğu son derece açık ve kapsamlı bir şekilde gösteriliyor (s. 202-214). Böylece de “diyâr-ı Rûm” gerçekten bir çekim merkezi haline geliyor, bununla eş zamanlı olarak Türkçe bir yüksek kültür dili olarak yükseliyor (s. 220-221).

Helen Pfeifer’in çalışması *Empire of Salons* geniş bir kaynakçaya dayanılarak yazılmış. Birincil kaynaklarla başlayacak olursak, yazarın özellikle Osmanlı kültür tarihçiliği alanına yeni bir soluk getirdiğini hemen söylemek mümkün. Çünkü kitapta kullanılan birincil kaynakların büyük kısmı, Osmanlı tarihçilerinin ekseriyetinin oku(ya)madığı veya göz ardı ettiği Arapça kaynaklardan meydana geliyor. Bu açıdan Pfeifer’in kullandığı kaynakların Osmanlı tarihçiliğine katkısı o dönemde Arapça konuşulan dünyada neler olduğunu göstermesi açısından yadsınamaz. Birincil literatürdeki kaynaklar sadece Arapça değil aynı zamanda yazarın tezini desteklemeye yarayacak Latîfî ve Âşık Çelebi tezkireleri gibi birtakım Osmanlıca eserleri de içeriyor. İkincil literatürün genişliği ve güncelliği ise, aynı şekilde örnek alınacak nitelikte. Tüm bu kaynaklar yerinde, derli toplu ve iyi çalışılmış bir şekilde metne dâhil edilmiş. Elbette tüm bu açılardan düşünüldüğünde, böylesine bir kitabın genel/popüler bir okur kitlesi için yazıldığını düşünmek yerinde olmayacaktır.

Şimdi değinmek istediğim noktalar ise birer eleştirden ziyade bu büyük çalışkanlık ürünü olan kitabın argümanlarına katkı olabileceğini düşündüğüm birkaç noktadan ibarettir. Bu noktada öncelikle Osmanlı’dan günümüze dek uzanan uzun meclis geleneğine biraz daha yakından bakmak istiyorum. *Empire of Salons*’ta meclisler neredeyse sadece iktidar ilişkileri üzerinden ele alınıyor ve temelde yönetici sınıfın bir uygulaması olarak görülüyor. Evet, yazar birkaç yerde bunun sadece üst sınıflara has olmadığını da belirtmiş; ancak kitapta ele alınan konular yalnızca bu açıdan, son derece devlet-ilişkili, pragmatist bir yerden tartışılıyor. Meclislerin bu fonksiyonlarına hiçbir itirazım olmamakla birlikte, meclislerin aynı zamanda Osmanlı kültür tarihinde çok daha geniş bir anlam çerçevesi olduğunu düşünüyorum. Çünkü kültür-tarihsel meclis kavramının kozmogonik Bezm-i Elest’ten gelip dünyevî meclislere ve oradan tasavvufî zikir

meclislerine uzanan bir bağlamı olduğunu biliyoruz. Evet, meclisler *Empire of Salons*'ta da başarıyla ortaya konduğu üzere devletlilerin politik, sosyal ve entelektüel ilişkilenmelerinin yaşandığı işlevsel yerlerdi. Ancak sadece bununla da sınırlı değildi. Politik işlevlerinin yanı sıra, Zâtî'nin, Faizî'nin, Nev'îzâde'nin, Riyâzî'nin ve daha nice Osmanlı dîvân şairinin anlattığı meclislere bakacak olursak meclisler insanların samimiyetle, dostane bir biçimde sadece hoş vakit geçirmek için de bir araya gelebildiği, şehrin uzağında, gözlerden irak sevgililerle buluşmanın, flörtleşmenin, yasaklı mükeyyifat ve müskirat tüketmenin, rahatlananın, sözlü performansların, eğlenenin ve de ibadetin, zikrin mekânlarıydı. Riyâzî'nin tezkiresinde Galata'nın en alt sınıf meyhane köşelerinde dostlarıyla bade içip ömür tüketen, ilmiye tarikini veya dünya işlerini çoktan terk etmiş şair meclislerini düşünelim. Aynı şekilde, Nergisî'nin *Nihâlistân*'da büyük bir canlılıkla anlattığı tek göz odada "harîfâne" yaşayan medrese öğrencilerinin kendi imkanları doğrultusunda güç bela denkleştirdikleri mütevazı, handiyse gariban öğrenci meclislerini de göz ardı etmemek gerek. Cinânî ve Nâdirî gibi figürlerin hikâyelerindeki alt-sınıftan, yeniçeri veya sipahi ocaklarından, şehir oğlanlarından pek çok kişinin kurduğu eğlencesi ve gümbürtüsü bol meclisleri de unutmamak gerekiyor. Şeriye sicillerinde rastladığımız kadınlı erkekli işret meclislerini, Peçevî gibi müverrihlerin naklettıği kahvehane meclislerini, vb. pek çok örneği de buraya dâhil edebiliriz.

Tam bu noktada meclis kültürü ve edebiyat arasındaki ilişkiye değinmek gerek. Tanpınar'dan Walter Andrews'a uzanan çizgide, dîvân edebiyatında meclislerin Osmanlı toplumundaki belirleyici konumunu takip edebiliyoruz. Hâl böyleyken, *Empire of Salons*'ta tezkireler hariç edebî metinlere (dîvânlar, mesnevîler, şiir mecmûaları, vb.) nerdeyse hiç yer verilmemesini biraz şaşırtıcı bulduğumu belirtmeliyim. Osmanlı edebiyat tarihçiliği zaten gereğinden fazla bir şekilde tezkire merkezliyen ve dîvânlar yakın okumaya alınmazken, yazar da benzer bir yolu takip ederek Osmanlı tarafında sadece Âşık Çelebi ve Latîfî gibi anaakım anlatının kurucusu iki ismin süzgecine takılan örneklerin nakilciliğini yapıyor. Dîvânlara, mecmûalara, letâifnâmelere müracaat edilmediği ve buradaki meclis sahneleri göz önüne alınmadığı için de meclisler organik, yaşayan birer yer olmaktan ziyade devlet erkanının kişisel kariyer ilişkilerinin ve hırslarının mekanik ve aşırı-işlevsel bir aygıtı olarak yorumlanıyor. Oysa on yedinci asrın meşhur şeyhülislamı Zekeriyâzâde Yahyâ, Arap coğrafyasındaki

kadılık görevindeyken beraberinde bir mecmûa-yı medâiyih ile merkeze geri dönmüştü. Bu mecmûanın içeriğine bakacak olursak, on altıncı asrın ikinci yarısındaki Arap şairlerin birçoğunun Yahyâ Efendi'ye medhiyeler sunduğunu görürüz. Hiç şüphesiz bu övgüler, meclis-edebiyat bağlantısının bir ürünüydü. Buradan hareketle, on altıncı yüzyıl sonuna doğru Osmanlı-Arap elit meclislerinde edebiyatın performatif rolünü unutmamak gerektiğini, edebî eserlerin doğrudan böylesi bir çalışmaya dâhil edilmesinin, yazarın argümanlarını daha da zenginleştireceğini düşünüyorum. Çünkü, Osmanlı meclis geleneği her zaman organize, hedefli ve amaçlı yerler değildi. Bu konuda edebî eserlere müracaat etmenin daha kapsamlı bir meclis tanımı yapmayı mümkün kılacağı fikrindeyim.

Özetle, *Empire of Salons*, Osmanlı meclis geleneği üstüne monografik bir ilk çalışma olması, Rum-Arap coğrafyaları arasındaki kültürel etkileşimleri başarıyla ele alması, Arapça birincil kaynakların Osmanlı kültür tarihi yazımına dâhil edilmesi ve konuyla ilgili ikincil literatürün hakkıyla kullanılmasıyla derli toplu, son derece iyi çalışılmış bir eser. Bunlara ek olarak kitabın meclisleri aşırı işlevsel, iktidar-ilişkili yerler olarak konumlandırması, boşluklara, sorulara ve olasılıklara neredeyse hiç yer vermemesi, biraz da Hayden White'ı anarak, yazarın argümanlarına tam tamına uygun bir meclis tanımı ile karşı karşıya bırakıyor bizi. Oysa yukarıda da üzerinde durduğum üzere meclisler söz konusu olduğunda, naçizane, başka olasılıkların da mümkün olduğunu düşünüyorum.

Özlem Nemutlu. *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi: Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi*. İstanbul: Dergâh, 2018. 286 s., ISBN: 9789759959388.

İNCİ ENGINÜN

İstanbul, Türkiye
(enginun@isbank.net.tr).

“ ” Enginün, İnci. “Özlem Nemutlu. *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi: Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi*.” *Zemin*, s. 3 (2022): 250-256.

İlgi duyduğumuz bir yazarı veya bizi etkileyen bir kişinin neler okuduğunu merak etmez miyiz? Hele bu şahıs Ahmet Mithat olursa. *Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi: Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi*, Özlem Nemutlu'nun incelemesi. Dergâh Yayınları'nın 2018 yılında yayımladığı kitabı hemen okumuştum. Hakkında bir tanıtma yazmayı hemen istedimse de önlenemez bazı engeller yüzünden yazamadım. İşte bu yazının hareket noktası Özlem Nemutlu'nun incelemesi.

Yazılarıyla bir kütüphane dolduran ve hemen her şeyden okuyucusunu haberdar eden Ahmet Mithat Efendi'nin zengin bir kütüphanesi olduğunu biliyoruz. Hatta kendisi, Fatma Aliye'ye yazdığı bir mektubunda kütüphanesindeki tiyatro eserlerinin çokluğunu iftiharla belirtir.¹ Bu mektupların derlendiği kitapta da onun neler okuduğunu kısmen takip etmek mümkün. Ancak elimizdeki kitap, sadece yazarın okuduğu kitaplardan söz etmiyor. Kurmaca eserlerindeki kişilerin de okuduklarını tespit ediyor. Bunların başında Ahmet Mithat'ın kendi kitaplarının bulunması da kaçınılmaz. Ahmet Mithat, devrinde ne kadar etkili olduğunun farkındadır ve bundan dolayı da kurmaca kişilerinin de kendi eserlerini okumasını tabii bulur. Böylece Nemutlu, Ahmet Mithat'ın kurmaca kişilerinin okudukları eserlerle adeta ortak bir dünya kurmuş olduklarını belirtir. Mamafih, *Zavallı Kız*'ın kahramanlarına, muhtemelen kendi yazdığı "Muhabet" makalesini okutan Namık Kemal'de de bu özellikle karşılaşmamız; bu davranış acaba bu devre has bir özellik midir sorusunu akla getiriyor.

Kitabın adı sadece hikâye ve romanların araştırıldığı izlenimini verse de Özlem Nemutlu, yazarın makalelerine, hatıra ve mektuplarına da zaman zaman müracaat ediyor. Zira kendisi haberdar olmasa, canlandırdığı kurmaca kişilere o kitapları nasıl okutabilirdi?

Osmanlı Devleti'nin çok dilli, çok dinli, çok alfabeli kültüründen gelen insanların hepsi Ahmet Mithat'ın hazırladığı bu dünyada yerlerini alırlar. Burada Osmanlıca kelimesine Ahmet Mithat yeni bir anlam yüklüyor. Osmanlıca derken Osmanlı Devleti'nin dilini belirtmek istiyor. Bu devletin uyruğundakiler de Osmanlıca'yı öğreniyorlar. Bu Türkçenin üstünde bir anlam taşımaktadır ve Tanzimat döneminin Osmanlılık ideolojisine uygundur. Bu durum bir ayrıntı gibi gözükse de eserde sanıldığından daha önemlidir. Anadolu'ya gelen

¹ Ahmed Mithat Efendi, *Fazıl ve Feylesof Kızım Fatma Aliye'ye Mektuplar*, haz. F. Samime İnceoğlu ve Zeynep Süslü Bektaş (İstanbul: Klasik Yayınları, 2011).

misyonerler beraberlerindeki Ermenice ve Rumca İncil'leri kilise halkının anlamadığını görünce, ortak dil olan Türkçe çevirilerini Ermeni ve Yunan harfleriyle basmışlardır.²

Ben tiyatronun o günlerde gördüğü rağbete dayanarak keşke, Nemutlu bu eserler arasına oyunlarını, hatta çevirilerini de katsaydı demekten kendimi alamıyorum. Vakıa onlarda romanlardaki gibi zengin malzeme yoktur, yine de toplumun bir yanını gösterir. Zira Ahmet Mithat, Rum ve Ermenilerin propaganda amaçlı olmak üzere kendi dillerinde oynadıkları oyunları gizli-açık mücadelesini bu eserleriyle vermiştir.

Ahmet Mithat'ın *Temaşa-yı Dünya* yazarının ölümünde kaleme aldığı yazısıyla *Zuhur-ı Osmaniyan* adlı yarım kalmış eleştirisini bu arada hatırladım. Bütün bunlar belirtilirse, onun bazı kahramanlarının Osmanlıca öğrenme tercihleri daha anlamlı gösterilmiş olabilir. Türkçe, Rumca, Ermenice her üçü de farklı harfler kullandıkları için gerçekten ortak bir yazı dili meselesi Osmanlı Devleti'nde mevcuttu. *Müşahedat*'taki Siranuş'un görüşü bu açıdan ilginçtir (s. 53). Ahmet Mithat'ın "Osmanlıca" adını bu anlamda kullandığını, romanlarındaki birleştirici gücü kurmaya çalıştığını ilgili metinler göstermektedir.

Nemutlu, Ahmet Mithat'ın "öykündüğü ve parodisini yaptığı" belli başlı yazarlardan yedisinin adını zikreder ki A. Dumas adının baba ve oğulunu iki ayrı yazar olmaları dolayısıyla tek bir isim gibi değil, ayrı ayrı gösterilmesi gerekirdi. Montépin ve Paul de Kock'tan zaten çeviriler de yapmıştır. Bu listedeki bir yanlış da düzeltmek gerekir. Ann Radcliffe, Fransız değil bir İngiliz romancısıdır, fakat Ahmet Mithat *Udolf Hisarı*'nı Fransızca çevirisinden Türkçeye nakletmiştir. Ahmet Mithat'ın bu yazarı ilginç bulmasının bir sebebi de hiç şüphesiz ki o günlerin en yüksek telif ücretini almış olmasıdır. Ahmet Mithat'ın bu yazarın başarısına belki kadın olmasının etkisiyle de duyduğu hayranlık *Udolf Hisarı*'ndaki önsözünden anlaşılır.

Ahmet Mithat, döneminin etkili, popüler romancılarının etkisiyle benzer romanlar yazarken bu tercihinde iki noktayı birleştirir. Bu yazarlar Avrupa'da yaygın olarak okunmaktadırlar ve eserlerinin benzeri Doğu kültürünün temel kitaplarından *Binbir Gece*'de de mevcuttur. Her ne kadar Ahmet Mithat eski eserlerden artık zevk alınmadığını yazsa da kültürünün temelinde onlar vardır.

2 Ayşe Aksu, "Misyoner Raporlarına Göre 19. Yüzyılda Anadolu'da Türkçenin Konumu," *Yeni Türk Edebiyatı*, s. 3 (Mart 2011): 119-140.

Ahmet Mithat, batılının her an eskiyi, yaşadığı günün gerçeklerine naklederek, güncel gerçeklerine çevirerek anlattığının farkındadır ve onları sadece çevirmekle yetinmez aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin ihtiyacı olan eğitici ve birleştirici amaçlar doğrultusunda benzerlerini yazar. Servet-i Fünuncuların hayli yararlandıkları hâlde hiç sevmedikleri Ahmet Mithat Efendi'nin bu eskiyi tazeleme anlayışını Cenap Şahabettin, oğluna yazdığı bir açık mektubunda "bir eskiyi çevir yeni yap, işte dâhisin" diye ifade etmiştir. Aslından bunun çok daha şairane bir benzerini Nasrettin Hoca'nın "eski ayları ne yaparlar" sorusuna verdiği, o sembolik cümlesinde "kırıp kırıp yıldız yaparlar"da bulabiliriz.

Ahmet Mithat'ın çeviri yaptığı yazarlardan etkilendiği eserleri hakkında henüz müstakil çalışmalar elde olmadığı için, Özlem Nemutlu, bunların en çarpıcı noktalarını belirtmekle yetinmek zorunda kalmış.³ Ahmet Mithat'ın sevdiği yazarlardan önde gelen, adını sık sık andığı, hatta bazı keyifli anlarda şerefine kadeh kaldırdığı Voltaire'e, Nemutlu'nun daha geniş yer ayırmamasını yadırgadım. Voltaire'in ansiklopedisi; Namık Kemal, Münif Paşa başta olmak üzere Tanzimat yazarlarının neredeyse başucu kitaplarındandır.

Reşat Nuri, Ahmet Vefik Paşa'nın Molière çevirileri ve uyarlamalarını takdirle anarken onun bir saatin bütün parçalarını söküp sonradan yeni baştan Türkçede birleştirdiğini yazmıştır. Benzer bir tutum belki Ahmet Mithat'ta da vardır; fakat onunki ortaya dökülen parçaları aynen başka bir dilde kurmak değil, Türkçenin eski örneklerine uydurmak şeklindedir. Mamafih *Karnaval* romanında piyanoyu tamire kalkan kahramanın piyanoyu paramparça edip sonra yeniden bütün söktüklerini yerleştirmesi de dikkate değer bir uyarlamadır. Ne olursa olsun Ahmet Mithat öğrenmenin temelinde önce mevcudun parçalarının tanınmasını şart saymıştır demek yanlış olmaz.

Mesail-i Muğlaka'nın kaynağında Özlem Nemutlu, Emil Zola'yı bulur. Kaynak meselesinin ne kadar karışık bir alan olduğunu unutmuyarak Fransa'daki gençlerin hayatı hakkındaki canlı tasvirlerin kaynağını Ahmet Mithat'ı gençliğinde etkilemiş olan Osman Hamdi Bey olmasını muhtemel görüyorum. Onun

3 Meslektaşlarının araştırmalarını takip eden bir araştırmacı olan Özlem Nemutlu, kendisinin ve meslektaşlarının bu türlü incelemelerini de eserinde zikretmiştir. Özlem Nemutlu, "Ahmet Mithat Efendi ve Jean Jcques Rousseau," *Yeni Türk Edebiyatı*, s. 13 (Nisan 2016): 95-118; Remzi Demir, "Ahmed Midhat Efendi'nin Voltaire Hakkındaki Çalışmaları," Ahmet Midhat, *Voltaire*, haz. Erdoğan Erbay ve Ali Utku (Konya: Çizgi Kitabevi, 2013), 9-20.

anlattıkları, Abdullah Nahifi adlı kişiyi tasavvuruna yardım etmiştir. Osman Hamdi'yi Fransa'daki öğrencilik yıllarından sonra Ahmet Mithat'la birlikte beraberinde Irak'a götüren Mithat Paşa'dır. Ahmet Mithat'ın *Menfa*'sında geniş olarak anlattıkları arasında Osman Hamdi'nin de Fransız yaşayışından sahneleri naklederek, tıpkı arkeolojiyle ilgili merakı uyandırması gibi Ahmet Mithat'ın ilk kaynakları arasını girdiği şüphesizdir (s. 155).

Özlem Nemutlu'nun, Ahmet Mithat'ın mukaddimelerinin romanların kurgusuna dâhil edilebileceğini görüşüne (s. 163) katılmıyorum. Önsözler kurguya dâhil değildir, ancak çoğu tamamlayıcı bilgi içerir ve bu yüzden asla ihmal edilmemelidirler. Ahmet Mithat hemen her romanında eserinin hazırlanmış safhasıyla ilgili roman sanatını da yer yer açıklayan önemli bilgiler verir. Bunların çok önemli olduğunu ve kurmaca eserin kendi anlayışına göre, kurmacanın bir özelliğini veya unsurunu her önsözde parça parça açıkladığını düşünüyorum. Ancak romanlarının hepsini bir bütün sayarsak, onların halk hikâyecilerinin seyircilerinden aldıkları tepkilerle genişleyip devam eden hikâyelerinin sürekli canlı kalmalarını sağladığını söyleyebiliriz. Bu özellik tefrika romancılığının temelidir. Nice tefrika roman yazarının da okuyuculardan gelen tepkileri değerlendirdiklerini biliyoruz. Ahmet Mithat da okuyucularından çeşitli mektuplar alır. Okuyucuları ona çevirmesini istedikleri kitapları gönderirler veya işlenecek konuyu anlatırlar. Bunlar Ahmet Mithat'ın neden dönemini derinden etkilediğini de açıklayan önemli kayıtlardır. O, kaynağın halk hikâyeciliği olduğunu bilir, yeni vasıtalarla eski seyircileri/yeni okuyucuları eserlerinin oluşumuna katar. Ahmet Mithat bu yüzden bazılarını eski, bazılarını yeni görünür; ama o aslında bir birleştirici, dünü bugünde yaşatan bir ustadır.

Ahmet Mithat'ın eserlerinde her an değişen zengin bir zemin vardır. Bu geniş alan Osmanlı Devleti'nin topraklarıdır. Başka ülkelerde geçenleri de gören, daima kendisine benzeyen gözlemci kahramandır. Geniş sınırların hemen her tarafında geçer romanları, ama Kafkaslar ve Balkanların şüphesiz ki ağırlıkları farklıdır.

Ahmet Mithat sansürün en kırıncı olduğu dönemde esere uygulanan sansürden şikâyetçidir. Yarım kalan eserlerini tamamlamaz, yenilerini yazar. Zihnimde henüz çözemediğim bir sorudur bu. Mektuplarında sansürden şikâyet etse de onunla açıktan savaşmak yerine yeni ifade yolları araştırır ve sanırım bazı eserleriyle bu sansürü aşar. Zira, matbaanın hızı, sansürcülerin çalışma temposundan daha hızlıdır. Ahmet Mithat, sansürden kurtarabildikleriyle yetinirken

yasakların yarım bıraktığı eserlerini bastırmaktan çekinmez. Bu davranışıyla da geleceğe son derece güvenilir belgeler bırakmış olur. Yarım kalanların yerine yenilerini biraz farklı ifadelerle yazar; zira biraz düşününce engelleri aşmak daima mümkündür. Bunlar benim tesadüfen bulduklarım, çok daha fazla olmaları gerektiğini sanıyorum. Belki ileride bu mesele de Ahmet Mithat'ın eserleri odak alınarak incelenecektir.

Bu kendi içinde tutarlı, iyi incelenmiş malzemeye dayanan eseri okurken insan kendini yeni araştırmalara açılan kapıların önünde buluyor. Ali Canip Yöntem'in "Tercüman-ı Hakikat Edebiyatı" adlı makalesinde istibdat dönemini bu adla nitelemesinin ne kadar yerinde olduğunu düşündüm.⁴ Gerçekten toplumu bütünüyle etkileyen bir edebiyat hareketi değil midir bu gazete? Ahmet Mithat da adeta bir orkestra şefi gibi nice edebiyat tartışmasını başlatır ve tartışmalar başka gazete ve dergilerde de devam eder. Sonra tartışmayı bitirmek de genellikle Ahmet Mithat'ın toparlayıcı, uzlaştırıcı bir davranışı veya yazısına kalır. Ali Canip'in verdiği bu ad, genellikle "İstibdat Dönemi Edebiyatı" diye adlandırılan Tanzimat sonrası Batı'ya ağırlık veren dönem edebiyatıdır. Bu dönemin ilk kalem tecrübelerinden sonra iyi edebiyat örnekleri *Servet-i Fünun*'da çıkar ve biz bu kısa dönemi bile "Servet-i Fünun Edebiyatı" diye adlandırmaktan çekinmiyoruz. Ama bunun dışında kalan, toplumun değişmesinde etkili yığınla yazar ve kitap bulunmaktadır. Bunları da yine toplandıkları dergi adları ile nitelendirenler olmakla birlikte, ölümüne kadar bu gazetede sürdürdüğü çalışmanın yankıları nice başka yayım organlarında da görülmektedir. Bu dönem edebiyatının iki yönünü ifade etmek anlamındaki "Tercüman-ı Hakikat Edebiyatı" tıpkı *Servet-i Fünun Edebiyatı* gibi kabul edilebilir diye düşünüyorum. Zira edebiyat tarihinin ayrıntılarına indikçe bu türden toplayıcı ifadelere ihtiyacımız artıyor. Benim görüşüm, illa ben adlandırayım noktasından çok, daha önce bu konularda zihinlerini yormuş, düşünmüş olanların tekliflerinden hareket etmek, mümkünse onları benimsemek. Elbette İstibdat döneminde bir de bunların dışında kalan ve yurt dışında faaliyet gösteren güçlü bir "muhalif edebiyat" bulunmaktadır. Fakat bu faaliyet daha ziyade siyasi edebiyatla ilgili olarak geniş anlamda kültür tarihimizin içinde yer almakta ve şimdilik de büyük ölçüde tarihçi meslektaşlarımızın alanı olarak görülmektedir. Sanıyorum Yöntem'in teklifi, Ahmet

4 Ali Canip, "Tercüman-ı Hakikat Edebiyatı," *Yeni Mecmua*, 66 (26 Teşrin-i evvel [Ekim] 1918): 262-264.

Mithat'ın çevresini etkileyişini de açıklayıcıdır. Hangi yazarı ele alırsak alalım, üzerinde düşündüğümüz zaman hepsinin birbirine görünür veya görünmez bağlarla bağlı olduğu anlaşılıyor. Şartlar, mizaç özellikleri birbirine karşıt gibi görünen yazarların bile ciddi incelemeler sonucu temel sosyal ve millî konularda birbirlerine yakınlıklarını gösteriyor. Edebiyat tarihçilerine düşen de sanırım asıl bu noktaların tespiti ve mukayesesiyle genel tabloyu vermektir.

Ahmet Mithat Efendi'nin Kütüphanesi: Hikâye ve Romanlarında Okuma Eylemi, bu yazıda bir kısmını dile getirdiğim soruları bana sorduran ve üzerinde düşünmemi sağlayan bir kitap oldu. Bu tür zihnimi harekete geçiren kitapları, sade bilgi vermekle yetinen kitaplardan daha çok sevdiğimi söylemeliyim. Ahmet Mithat'ı farklı bir ışık altında gösteren, okunması da rahat ve zevkli olan bu kitabın yazarına sadece teşekkür etmek gerekir.

Olcaý Kocatürk. *Şairin İlimle İmtihanı: Nev'î'nin Şiiri Üzerine Metinlerarası Bir İnceleme*. İstanbul: DBY Yayınları, 2020. 238 s., ISBN: 978-625-7760-04-1.

DURSUN ÖZYÜREK

Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi
(dursunozyurek1@gmail.com).

“ ” Özyürek, Dursun. “Olcaý Kocatürk. *Şairin İlimle İmtihanı: Nev'î'nin Şiiri Üzerine Metinlerarası Bir İnceleme*.” *Zemin*, s. 3 (2022): 258-263.

Olcay Kocatürk tarafından kaleme alınan *Şairin İlimle İmtihanı: Nev'î'nin Şiiri Üzerine Metinlerarası Bir İnceleme* adlı kitap edebiyat, tarih ve İslamî ilimler gibi üç alanın kapılarını aralayan disiplinlerarası ve metinlerarası bir çalışma olarak dikkat çekmektedir. Kitap Nev'î (ö. 1007/1599) özelinde âlim ve şair kimliklerine odaklanması sebebiyle "ilim" ve "şiiir" kavramları çerçevesinde çok yönlü bir okumayı teşvik etmektedir. Bu bakımdan yazar on altıncı yüzyılın üretken ve çok yönlü simalarından Nev'î'nin *Dîvân*'ını¹ yine ona ait mensur bir eser olan *Netâyicü'l-Fünûn*² ekseninde incelemektedir. Kitabı değerlendirmeye geçmeden önce Nev'î özelinde âlim ve şair kimliğini bütünüleyen bir kişinin bu şekilde disiplinlerarası ve metinlerarası bir okumaya tabi tutulmasının oldukça değerli olduğunu söylemek gerekir. Nitekim kitabın ön başlığı olan "Şairin İlimle İmtihanı" başlığının çalışmanın muhtevasına göre oldukça geniş bir başlık olduğunu, inceleme ve değerlendirmemizin alt başlık olan "Nev'î'nin Şiiri Üzerine Metinlerarası Bir İnceleme" başlığına göre yapılabileceğini ilk etapta belirtmek gerekir.

Kocatürk'ün *Şairin İlimle İmtihanı: Nev'î'nin Şiiri Üzerine Metinlerarası Bir İnceleme* adlı kitabı "ilim" ve "şiiir" kavramlarını müstakil birer alt başlıkla açıklayan bir giriş ile iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde yazar Nev'î'nin hayatı ve eserleriyle ilgili bilgiler verdikten sonra onun ilmî kişiliği ile şiiir anlayışına açıklık getirmektedir. Bunun ardından ikinci bölümde Nev'î'nin şiiirlerini onun *Netâyicü'l-Fünûn* adlı ilmî eseri üzerinden incelemektedir. Bu anlamda kitabın muhtevasını oluşturan çeşitli ilim dalları çerçevesinde Nev'î'nin şiiirlerini tahlil etmektedir. Bunun yanında her ilim dalıyla ilgili açıklama yapmakta, onun *Netâyicü'l-Fünûn*'daki tarifi ve mahiyeti hakkında bilgiler vermekte, ardından bu ilim dalının şiiirlerdeki izdüşümüne bakmaktadır. Tüm bunların yanında kitabı özetleyen bir sonuç bölümü, kaynakça ve dizin kısımları da çalışmanın sonunda yer almaktadır.

Olca Kocatürk'ün çalışmasının ilk hâli 2015 yılında Uludağ Üniversitesi'nde Prof. Dr. Bilal Kemikli danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.³ Dolayısıyla elimizdeki çalışma bir yüksek lisans tezinin 5 yıl aradan sonra kitap

1 Yayınlanmış hâli için bkz. Nev'î, *Dîvân*, haz. Mertol Tulum, M. Ali Tanyeri (İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi, 1977).

2 Yayınlanmış hâli için bkz. Nev'î Efendi, *İlimlerin Özü: Netâyic el-Fünûn*, haz. Ömer Tolgay (İstanbul: İnsan Yayınları, 1995).

3 Olca Kocatürk, "Nev'î'nin Şiirinde İlim: 'Netâyicü'l-Fünûn' Merkezli Bir İnceleme" (Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, 2015), 141 s.

olarak yayımlanmış hâlidir. Yazar çalışmasını kitap formatında yayımlarken her ne kadar bazı tasarruf ve değişikliklerde bulunsa da çoğunlukla ilk hâline bağlı kalmıştır. İçindekiler kısmının kullanışlı olarak tekrar hazırlanması ve indekslenmesi okuyucular açısından kolaylık sağlamaktadır. Ayrıca incelenen beyitlerin tezde nesre çevirisi verilmezken kitapta bütün beyitlerin nesre çevirisi verilmiştir. Bunun yanında kaynak ve literatürle ilgili bir güncellenmenin yapılmadığı göze çarpmaktadır. Bu bakımdan aradan 5 yıl gibi bir süre geçmesine rağmen bu süreçte çıkan yayın ve kaynakların çalışmaya dâhil edilmemesi önemli bir sorun olarak belirmektedir. Mesela Nev’î’nin merkezî idare teşkilatı ve bürokrasi ile olan ilişkisini düşündüğümüzde Abdurrahman Atçıl’ın *Erken Modern Osmanlı İmparatorluğu’nda Âlimler ve Sultanlar* adlı çalışması⁴ tartışmayı zenginleştirmek bakımından önemli bir kaynak olarak kullanılabilirdi. Dolayısıyla tez çalışması kitaba dönüştürülürken her ne kadar dil ve içerik bakımından güncellemeler yapılırsa da kaynakları çeşitlendirme ve güncelleme açısından önemli bir adım atılmamıştır.

Yazarın inceleyeceği metinlere altyapı oluşturması amacıyla “ilim” ve “şiiir” kavramlarını müstakil alt başlıklar altında incelemesi oldukça önemlidir. Bu yönüyle eserde “ilim” kelimesi hem sözlük anlamıyla hem de İslam kültüründeki mahiyeti çerçevesinde ele alınmaktadır. Bunun sonucunda “ilim” kavramını tek bir tanımlamayla sınırlandırmak istemeyen yazar, onu çok yönlü boyutuyla ve bütüncül bir şekilde açıklamaktadır. Bunun ardından “şiiir” kelimesinin kaynak dil olan Arapçadaki karşılıklarına bakan yazar, onun “bilmek/bilgi” ve “anlamak” kelimelerinden beslenmesi üzerinde durmaktadır. Bu da şiiir kelimesinin “şuur”la olan etimolojik ilgisini göstermesinin yanında “şiiir” ile “ilim” kavramları arasında kurulan köprüye işaret etmektedir. Bu yönüyle iki kavramın da hakikati arama ve onu sunma biçimleri noktalarındaki benzerlik ve farklarını irdelemektedir. Dolayısıyla “ilim” ile “şiiir” kavramlarını ilk etapta ayrı ayrı ele alan yazar, sonra bunlar arasındaki derin ve çok yönlü ilişkiyi tetkik etmektedir. Bu anlamda asıl incelemesine zemin oluşturmak maksadıyla temel kavramları açıklayan yazar, bu kavramlar ışığında Osmanlı şiiir anlayışının temel bazı noktalarını tartışmaktadır. Bu minvalde Osmanlı edebiyatının poetik ve nazarî yönleriyle ilgili konularına önemli referans ve alıntılarla açıklık getirmektedir.⁵ Bu tartışmanın genel bir

4 İngilizcesi 2017, Türkçesi 2019 yılında yayımlanan bu eser için bkz. Abdurrahman Atçıl, *Erken Modern Osmanlı İmparatorluğu’nda Âlimler ve Sultanlar* (İstanbul: Klasik Yayınları, 2019).

5 Olcay Kocatürk, *Şairin İlimle İmtihanı: Nev’î’nin Şiiri Üzerine Metinlerarası Bir İnceleme* (İstanbul: DBY Yayınları, 2020), 16-48.

çerçevede tutulduğunu, zaman ve dönem farkları gibi hususların üzerinde çok fazla durulmadığını da söylemek gerekir.

Yazar “ilim” ve “şiiir” kavramlarıyla giriş yaptıktan sonra, birinci bölümde Nev'î'nin hayatı ve eserleri üzerinde kısaca durmakta, ilmî ve edebî kişiliği hakkında açıklama yapmaktadır. Buna göre Nev'î'nin üretken ve çok yönlü bir müellif olduğu anlaşılmakta, yaşadığı çağda iz bırakmış bir şahsiyet olduğu dönemin sanat ve ilim çevresinin şahitliği ile desteklenmektedir. Nev'î'nin en önemli mensur eserlerinden biri olan *Netâyicü'l-Fünûn*'un, dönemin padişahı Sultan III. Murad'a (salt. 1574-1595) takdim edilmiş olup 1580'den önce telif edildiği tahmin edilmektedir. Başlıca ilim sahaları hakkında temel ve öz bilgileri cem etmek, böylece bütün ilimlerde derinleşmenin imkânsızlığından doğacak mahrumiyeti telafi etmek üzere yazıldığı söylenmektedir.⁶ Yazar, bu eserin bir ilimler tasnifi olup olamayacağı yönüyle ilgili tartışmaları verdikten sonra eseri kısaca özetlemektedir. Buradaki özetten de anlaşıldığına göre *Netâyicü'l-Fünûn*, on iki ayrı ilim dalını muhtasar olarak ele alan zengin içerikli bir metindir. Söz konusu eser Nev'î'nin âlim yönüne ışık tutmasının yanında, içerisinde barındırdığı manzum parçalar ve hikâyelerle edebiyatın da alanına girmektedir. Nitekim yazar ilim konusunun şiiirdeki izlerini başarılı bir şekilde sürmesine rağmen mensur eserdeki edebî unsurların işlevi meselesini tartışmanın dışında tutmuştur. Dolayısıyla yazarın kitabın başında bahsettiği metinlerarasılık açısından düşündüğümüzde, bir tarafın eksik kaldığını veya incelemenin doğrultusu bakımından tartışmanın dışında bırakıldığını söylemek gerekir.

Kitabın en önemli bölümünü oluşturan ikinci bölümde yazar, Nev'î'nin şiiirlerini *Netâyicü'l-Fünûn* çerçevesinde yakın bir okumaya tabi tutmaktadır. Buna göre eserde bahsi geçen “Tarih, Hikmet, Hey'et, Kelam, Usûlü'l-Fıkh, Hilâf, Tefsir, Tasavvuf, Tabir-i Hâb, Ruky, Efsûn, Tıbb, Felâhat, Nücûm, Fal ve Zecr” gibi ilim dallarını merkeze alarak Nev'î'nin şiiirindeki unsurları alt başlıklar hâlinde incelemektedir. Bu incelemeler yapılırken alıntılanan beyitlerin nesre çevirisinin verilmesi günümüz okuyucusunun konuyu takibi açısından oldukça faydalıdır. Bu nesre çevirilerin klasik Türk edebiyatındaki akademik çalışmalara nispetle daha serbest ölçülerde olduğu, mana bütünlüğü ve şiiir özellikleri gibi hususların korunmaya çalışıldığı görülmektedir. Şiiir incelemelerinin genel yapısına baktığımızda ise anlaşılır ve açıklayıcı olması dikkat çekmekte-

6 Kocatürk, *Şairin İlimle İmtihanı*, 75-76.

dir. Nitekim yazar sıraladığı ilim dallarıyla ilgili genel bir açıklama yaptıktan sonra Nev'î'nin şiirlerinden aldığı örneklerle konuyu zenginleştirmektedir. Bu bölümde dikkatimizi çeken en önemli unsur Nev'î'nin mensur ve ilmî eseri olan *Netâyicü'l-Fünûn* ile manzum ve edebî eseri *Dîvân*'ı arasında bilgi ve dünya görüşü açısından kayda değer bir uyum olmasıdır. Nev'î ilmî eseri söz konusu olduğunda o disiplinin kurallarıyla hareket etmekte, edebî eseri söz konusu olduğunda ise klasik Türk edebiyatının temayül ve özellikleri ölçüsünde hareket etmektedir. Dolayısıyla kitabın odaklandığı konu açısından baktığımızda âlim ve şair portresinin uyduğu anlaşılmalıdır.

Çalışmanın sonuç kısmının giriş kadar başarılı olduğunu söylemek mümkün görünmüyor. Burada çalışmanın genel bir özeti çıkarılmış ve özellikle Nev'î'nin âlim ve şair kimliklerini bütünleyen konular üzerinde durulmuştur. Oysa burada Nev'î ekseninde âlim ve şair kimliklerinin daha detaylı bir analizini yapma, bu iki kimliği bütünleyen ve ayırıştıran daha kapsamlı bir tartışma imkânı bulunmaktadır. Ayrıca "ilim" ve "şiir" kavramlarıyla ilgili yürütülen tartışmalara, bu incelemenin ne gibi bir açılım getirebileceği de farklı açılardan ele alınabilirdi. Dolayısıyla giriş kısmında konuya ve incelemeye dair başarılı bir zemin hazırlanırken sonuç kısmında benzer bir yol izlenememiş, çalışmanın dikkat çekici ve öne çıkan noktaları tam anlamıyla yansıtılamamıştır.

Kullanılan kaynaklar bakımından çalışmayı değerlendirecek olursak kaynakların çeşitli ve yeterli olduğu söylenebilir. Yazma ve basılı kaynaklardan aynı anda faydalanılması, Nev'î'yle ilgili yapılan çalışmaların genel hatlarıyla çalışmada görünür olması oldukça önemlidir. Nitekim kitap olarak basılırken bazı güncel kaynakların gözden kaçtığını yazının başında söylemiştik. Bunun yanında ilmiyeyle ilgili müstakil çalışmalara da çok fazla gönderme yapılmadığını zikretmek gerekir. Bu tarz disiplinlerarası çalışmalarda kaynak havzasının mümkün olduğu kadar geniş tutulması tartışmanın seyri ve yazarın iddiasını güçlendirmek bakımından oldukça önemlidir. Bu anlamda ilmiyeyle ilgili alanın öne çıkan kitapları İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilâtı*⁷, Mehmet İpşirli ile Fahri Unan'ın *İslam Ansiklopedisi*'ndeki giriş düzeyindeki maddeleri⁸ ile muhtelif makaleleri ve Abdurrahman Atçıl'ın daha önce

7 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilâtı* (Ankara: TTK, 2014).

8 Bu anlamda *İslam Ansiklopedisi*'nde şu maddeler incelenebilir: "İlmiye", "Medrese-Osmanlı Dönemi", "Mülâzemet", "Müderri-Osmanlı Dönemi", "Sahn-ı Seman", "Paye" vs.

zikredilen kitabı bu çalışmayı oldukça ileri bir noktaya götürebilirdi. Dolayısıyla incelemenin odak noktası olan Nev'î ile edebiyat sahasındaki literatür bilgisi yeterli olmasına rağmen ilmiyeye ilgili kaynakların etkin bir şekilde kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

Değerlendirme yazımızın sonuç kısmına gelecek olursak kitabın üst başlığının oldukça geniş bir hüviyete sahip olduğu, kitabın muhtevasını yansıtan ve değerlendirmeye esas olan başlığın "Nev'î'nin Şiiri Üzerine Metinlerarası Bir İnceleme" alt başlığının olduğu açıktır. Kitabın temel amacı Nev'î'nin âlim ve şair kimliklerini hesaba katarak onun *Netâiyü'l-Fünûn* adlı ilmî eseri ekseninde şiirlerini tahlil etmektir. Nitekim bu açıdan bakıldığında yazarın amacına ulaştığı anlaşılmaktadır. Buna rağmen mensur ve ilmî eserdeki edebî unsurları tartışmanın içine katmadığı görülmektedir. Ayrıca kitapta açık ve yüksek sesli bir iddianın dile getirilmediği, bilhassa "ilim" ve "şiir" kavramları ekseninde tartışmaların yürütülüp şiir tahlili ve muhteva incelemesinin hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Bunların yanında yazarın önsözde belirttiği, kitabın diliyle ilgili kaygısı "ilmî olduğu kadar bedîi kaygılar taşır, hatta pratik kaygılar..." ibaresi, kitabın diliyle ilgili olumlu bir atmosfer oluşturmaktadır. Bu anlamda şiirlerin nesre çevirisi ve açıklayıcı bir dilin benimsenmesi günümüz okuyucusunu kitaba dahil etmek açısından oldukça değerlidir. Dolayısıyla her ne kadar küçük ölçekli tashih ve okuma hatalarıyla karşılaşsak da yazarın kitabın dili ile ilgili kaygısı başarılı bir sonuç vermiştir.

Sonuç olarak *Şairin İlimle İmtihanı: Nev'î'nin Şiiri Üzerine Metinlerarası Bir İnceleme* kitabı her ne kadar bazı eksiklikler barındırsa da disiplinlerarası ve metinlerarası bir konuya temas etmesi bakımından oldukça değerlidir. Bu anlamda seçilen konu edebiyat, tarih ve İslamî ilimler başta olmak üzere farklı disiplinlerle etkileşime açıktır. Dolayısıyla işlenen konu ve çalışma yöntemi açısından alana bir katkı sunduğu söylenebilir. Ayrıca Nev'î özelinde âlim ve şair kimliklerinin birbirini bütünleyen ve birbirinden ayırışan noktalarını göstermesi bakımından kıymetlidir. Nev'î ekseninde yürütülen bu çalışmanın Osmanlı şairinin çok yönlü kişiliğini anlamaya yönelik bir girişim olduğu ve buna benzer çalışmaların pek çok disipline yeni araştırma ve tartışma sahaları açacağı belirgin bir şekilde görülmektedir.

9 Kocatürk, *Şairin İlimle İmtihanı*, 12.

Belgeler

Muhtasar Bir Menâkıb-ı Eşrefzâde

ABDULLAH UÇMAN

İstanbul, Türkiye
(abdullahucman@yahoo.com).

“ ” Uçman, Abdullah. “Muhtasar Bir Menâkıb-ı Eşrefzâde.” *Zemin*, s. 3 (2022): 266-275.

Abdülkâdir-i Geylânî'ye nisbet edilen Kâdiriyye¹ tarikatına bağlı Eşrefiyye kolunun kurucusu ve aynı zamanda Kâdiriyye'nin de "pîr-i sâni" si kabul edilen Eşrefoğlu Rûmî'nin soy kütüğünün çeşitli kaynaklarda Hz. Muhammed'e kadar çıkarıldığı görülmektedir.² Eşrefoğlu Rûmî'nin esas adı Abdullah, babasının adı Ahmed Eşref'tir. Çeşitli kaynaklarda künyesi Abdullâh Rûmî bin Seyyid Ahmed Eşref bin Seyyid Muhammed Süyûfî (veya Mısrî) şeklinde geçmektedir. Ayrıca İbnü'l-Eşref, Eşrefzâde, Eşref-i Rûmî, Abdullâh İznîkî ve Abdullâh-ı Rûmî adlarıyla da tanınmıştır.³

Eşrefoğlu Rûmî'nin hayatı ile bir kısım kerametlerinden söz edilirken mutlaka başvurulan kaynaklardan biri olan ve Abdullâh Veliyyüddîn Bursevî tarafından kaleme alınan *Menâkıb-ı Eşrefzâde*, esas itibariyle Eşrefoğlu Rûmî'nin menkabevî hayatı ve bazı kerametleriyle kendisinden sonra şeyhlik makamına geçen halîfelerinin menkıbelerini ihtiva etmektedir.

Eserin müellifi olan Abdullâh Veliyyüddîn Bursevî ise, bizzat kendi ifadesine göre, Eşrefoğlu'nun üçüncü göbekten torunu Şeyh Hamdî Efendi'nin müridlerinden olup aynı zamanda Bursa'daki Emîr Buhârî Camii hatiplerindedir (bk. *Menkabe* IV, vr. 12a; *Menkabe* V, vr. 12b; *Menkabe* XVIII, vr. 25'a da "Şeyhüm, azîzüm, pîrüm, sultânüm" gibi ifadeler kullanmaktadır). Doğum ve ölüm tarihleri hakkında herhangi bir kayıt bulunmamakla beraber, onun on altıncı yüzyılın son çeyreği ile on yedinci yüzyılın ilk yarısında yaşadığı tahmin edilmektedir. *Menâkıbnâme*'nin bir yerinde (*Menkabe* XI, vr. 18b-19a), müellifin, doğrudan doğruya Hicrî 1034 (Milâdî 1624-1625) tarihinde cereyan eden ve kendisinin de bizzat şahidi olduğu bir olaydan bahsetmesi, onun yaşadığı devir hakkında önemli bir ipucu vermektedir.⁴ Eşrefoğlu Rûmî'nin

¹ Bu konuda daha geniş bilgi için bk. D. S. Margoliouth, "Kâdiriye," *İslâm Ansiklopedisi (İA)*, (İstanbul: MEB, 1951), 6:50-54; Süleyman Uludağ, "Abdülkâdir-i Geylânî," *TDVİA* (İstanbul, 1988), 1:234-239.

² Meselâ bk. Eşrefoğlu Abdullah Rûmî, *Müzekki'n-nüfûs* (İstanbul 1281 [1864-5]), 358.

³ Mehmed Hâlid [Bayrı], "Müracaat ettiğim menba'ların hemen kâffesinde Eşrefoğlu'nun künyesi Abdullah-ı Rûmî bin Seyyid Ahmed Eşref bin Seyyid Muhammed Süyûfî sûretinde yazılıdır." Demektedir. bkz. "Eşrefoğlu," *Dergâh*, nr. 1 (15 Nisan 1337/1921): 9; ayrıca bkz. Kasım Kufrah, "Eşrefiye," *İA* (İstanbul: MEB, 1947), 4:396.

⁴ Burada zikrettiğimiz varak numaraları *Menâkıb-ı Eşrefzâde*'nin İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesindeki nüshasına aittir (T. Y., nr. 270). Bu nüsha esas alınmak suretiyle *Menâkıb-ı Eşrefzâde* daha önce tarafımızdan neşredilmiştir (İstanbul: Bedir, 1976; İstanbul: Kitabevi, 2009; İstanbul: Büyüyen Ay, 2020).

vefatından en az bir buçuk asır sonra kaleme alındığını tahmin ettiğimiz *Menâkıbnâme*, müellifinin Eşrefoğlu ailesiyle yakın ilişkisi dolayısıyla, Eşrefoğlu Rûmî'nin gerek hayatı gerekse ona nisbet edilen Kâdiriyye'nin Eşrefiyye kolunun tarihçesi hakkında ilk elden bilgilerin yer aldığı bir kaynak olması itibariyle ayrı bir önem taşımaktadır.

Değişik hacimde 27 menkıbenin yer aldığı ve toplam 36 varaktan meydana gelen *Menâkıb-ı Eşrefzâde*'nin şimdilik beş nüshası bilinmektedir. Bunların ilki İstanbul Üniversitesi Nâdir Eserler Kütüphanesi'nde (İ. Ü. Ktp., T.Y., nr. 270), ikincisi yine aynı kütüphanede İbnülemin Mahmud Kemal İnal Kitapları arasında (T. 3562), üçüncüsü Süleymaniye Kütüphanesi'nde (Hüsrev Paşa Kitapları, nr. 185), dördüncüsü İstanbul Atatürk Kütüphanesi'nde (Yeni Yazma Bağışlar, K. 505), beşincisi de merhum Dr. Orhan Köprülü'nün (ö. 21 Temmuz 2006) özel kütüphanesinde bulunmaktadır.

“Eşrefoğlu Rûmî-Hayatı ve Muhiti”⁵ başlıklı makalemizde de söz konusu ettiğimiz gibi, 1994 yılında Türkiye Diyanet Vakfı'nın yayımladığı *İslâm Ansiklopedisi* için “Eşrefoğlu Rûmî”⁶ maddesini hazırlarken, merhum Dr. Orhan Köprülü'nün 1951 yılında hazırlamış olduğu doktora tezinde söz ettiği özel kütüphanesindeki *Menâkıb-ı Eşrefzâde*'yi incelemek üzere ansiklopedi yöneticileri aracılığıyla kendisinden rica etmişim, o da, muhtemelen babası M. Fuad Köprülü'den intikal eden bu yazmayı ansiklopediye getirmişti. Bir süre bizde kalan bu nüshayı dikkatle incelediğimizde, gerek dil ve ifade gerekse istinsah tarihi itibariyle bunun diğerlerinden çok farklı olduğunu gördük.⁷ Yine kendilerinin müsaadesiyle bir kopyasını aldığımız bu nüshanın arkasında, aynı müstensih tarafından kopya edilmiş ve sadece 7 varaktan ibaret küçük bir *Menâkıbnâme* daha bulunuyordu. Ancak, burada yer alan bazı menkıbelerin muhteva itibariyle diğerleriyle aynı olmasına karşılık, bunda, diğerlerinde bulunmayan daha farklı bilgiler de yer alıyordu. Mesela, Eşrefoğlu Rûmî'nin doğum ve ölüm tarihleri burada daha farklı kaydedildiği gibi (d. 779/1377; ö. 899/1497), Eşrefoğlu'nun tasavvufa yönelmesinde ilk mürşidi olan Emîr Sultan'la olan münasebeti, Hacı Bayram Velî'nin şeyhi Hâmid-i Aksarâyî'den söz edilmesi gibi hususlarda diğer nüshalardan farklılık gösteriyordu. İşte bu sebeple, “Muhtasar Bir *Menâkıb-ı Eşrefzâde*” adını verdiğimiz bu nüshayı burada yayımlamak suretiyle konu üzerinde çalışacak olanların istifadesine sunmayı uygun bulduk.

5 İznikli Gönül Adamı Eşrefoğlu Rûmî, ed. Bilâl Kemikli (Bursa, 2010), 65-74.

6 A. Necla Pekolcay-Abdullah Uçman, “Eşrefoğlu Rûmî,” *TDVİA* (İstanbul, 1995), 11:480-482.

7 Bu nüshanın müstensihisi eş-Şeyh Eşref Muhammed b. Şeyh Lütfullâh Eşrefî'dir.

MENÂKIB-I EŞREFZÂDE

[1a] el-Meclisü's-sânî

el-Kutbü'l-Hakkânî ve'l-gavsü'r-Rabbânî ve'n-nûrû'l-bürhânî ve'l-mürşidü's-Sübhânî ve'ş-şeyhü'r-Rahmânî âsûde-mehd-i mağfîret-i kayyûmî sultânü'l-'âşıkîn eş-Şeyh 'Abdullâh bin Eşref bin Muhammed el-Mısrî (radıyallâhu 'anh) bi'l-ittifâk pederleri tarafından Hüseyin'dür. Târîh-i vilâdetleri yidi yüz yitmiş tokuz senesi ve vakt-i intikâlleri sekiz yüz toksan tokuz senesidür. Kendüleri Mekkiyyü'l-asl olup ebeveyn ile ma'ân İznik'e gelüp tavattun itmişler; ammâ Sultân Eşrefzâde İznik'den, mecma'-ı 'ulemâdur bu şehir, Burûsa'ya 'azîmet idüp Yeşil Medresesi'nde yigirmi beş sene mu'îd olup kırk seneye dek tahsîl-i 'ulûm-ı zâhireye ve kırk sene hizmet-i mürşidde ve kırk sene seccâde-i irşâdda olmuşlar. 'İlm-i zâhirde gâlibü'l-akrân ve müşâr bi'l-benân oldıkda ilm-i bâtın tahsîline teveccüh [1b] idüp meşgûl olduğu 'ulûmdan gınâ gelüp mürşid-i kâmil dâmenine teşebbüs iştiyâkiyle medreseyi terk idüp İncirli Mahallesi'nün imâmı ile dörd sene refik olduğu cihetden ziyâde ünsiyyet idüp ve ba'zı vakitte imâm-ı mezbûrun imâmet hizmetin edâ iderler imiş.

Ve dahı imâm-ı mezbûr Hazret-i Eşrefzâde'yi sulbî oğlu mesâbesinde muhabbet idüp hâlâ Burûsa'da âsitâne-i Eşrefiyye olan menzil-i mübâregi hibe idüp Sultân Eşrefzâde Hazretleri dahı ol mahalle bir ma'bed-i sagîr vaz' idüp niçe müddet ol mahalde tavattun itmişlerdür.

Ve dahı Sultân Eşrefzâde Hazretleri *Müzekki'n-nüfûs* ismiyle müsemmâ olan te'lîflerinde buyurlar ki: "Bu fakîr on yidi şeyhe yitişdüm ve her birine hizmet eyledüm; ammâ içinde hemân dördi şeyh-i kâmil idi ve şeyhlice lâyıık idi ve sâfi-meşreb idi. Mâ'adâsınun meşrebi bulanık idi ve kimi mübtedî idi, alup gidemezlerdi, yolda bırakurlardı. Birine dahı vardum, ol dahı bir mikdâr gider, gine [2a] yolda kor. Âhir Sultân Şeyh Hüseyin bin Şahâbeddîn Ahmed bin Şeyh Hüsâmeddîn bin Şemseddîn Muhammed bin 'Abdülkâdir Geylânî, ana yitişdüm ve andan sülûk görüp nâ'il-i merâm oldum!" diyü kelimât buyurdularından tefhîm olunur ki, on yidi şeyhden dördi zikr olunur inşâallâhu teâlâ. Ve on üçü ile hem-sohbet olmasının zamânı Allâhu a'lem ol ma'bed-i sagîrde sâkin oldukları vakitdür.

Pes râvî eydür: Sultân Eşrefzâde bir gice 'âlem-i ma'nâda ba'zı vâkı'a görmek sebebi ile muhabbetullâh-ı ezeliyye ve 'inâyet-i lemyezeliyye ile cezbe-i Hak zuhûr idüp şugl-i mâsivâullâh bi'l-külliye 'âlem-i derûnından münkatı' olup ol

vakt Burûsa'da sultânü'l-meczûbîn Abdal Muhammed Hazretleri'ne tefe"ülen varup anlar dahı haber-i meserret ve tesellî virüp, "Sen olmayup da kim olacak!" nutkı zuhûr idüp ve "Emîr Sultân'a var!" diyü işâret buyururlar.

Ba'dehû Sultân Eşrefzâde Hazret-i Seyyid Muhammedü'l-Buhârî ('aleyhi'r-rahmetü'l-Bârî) Hazretleri'ne [2b] gelüp anlar dahı salâtü'l-'asrı edâ için âb-dest almaga şürü' itmişler. Eşrefzâde Hazretleri anı görür ki Hazret-i Sultân Emîr'ün kollarından su altun olup akar. Ol vakt Sultân Eşrefzâde dahı: "Azîzüm, suyun altun olmasına kerâmet buyurmaga ne hâcetüm, ol altunun sikkeli akmasına bile i'tikâd-ı kâmilüm vardır!" didükde, ol altun sikkeli akmaga başlar. Ol vakt Emîr Sultân Hazretleri buyururlar: "Ey Eşrefoglu, bize tarîkat-ı 'aliyyede sâhib-sikke olmagı bildirdün mi?" diyü latîfe buyururlar. Ve Emîr Sultân Hazretleri kabûl idüp bir müddet hidmet-i şerîfelerinde olup, âhirete intikâllerine karîb Hazret-i Eşrefzâde'ye: "Ko bizi, pîr olduk, intikâlimüz dahı karîbdür!" diyü Sultân Eşrefzâde'nün ellerine bir mektûb virüp: "Var imdi Ankara'da mürşidü's-sâlikîn olan el-Hâc Bayrâm-ı Velî Hazretleri'nün hidmet-i şerîfelerine müdâvemet üzre ol!" diyü tenbîh buyururlar.

Sultân Eşrefzâde Hazretleri dahı bu nutkı hak bilüp Hâcî Bayrâm-ı Velî Hazretleri'ne [3a] varup, anlar dahı kabûl eyleyüp, on iki sene imâmetlik hidmetinde olup ve riyâzât-ı şâkkaya müdâvemet itdükden sonra âyîn-i meşâyih-i selef üzre icâzet ile halîfe idüp kerîmelerini Sultân Eşrefzâde'ye virürler ve İznik'de sâkin olmak üzre nutk buyururlar. Ve Sultân Eşrefzâde Hazretleri dahı İznik'e gelüp tavattun iderler. 'İyd-i şerîfe karîb ehli ile ma'ân Hâcî Bayrâm-ı Velî Hazretleri'ni ziyârete varup hîn-i sohbette: "Azîzüm, efendüm, seyr-i sülûkun nihâyeti var mıdır, yoksa yok mıdır?" didükde, Hâcî Bayrâm-ı Velî Hazretleri dahı: "Kuzum, sülûkun nihâyetini Allâhu 'azîmü's-şân bilür; biz vâsıl olduğumuz makâma seni vâsıl eyledük!" didükde, Sultân Eşrefzâde dahı: "Efendüm, bana dahı sülûkdan gınâ gelmedi!" diyü buyurup, Hâcî Bayrâm-ı Velî Hazretleri buyururlar ki: "Bu gice ma'ân istihâre idelüm ve kerem-i Hakk'a nâzır olalum!" diyü, ol gice istihâre iderler. 'Âlem-i ma'nâda bir meclis-i 'âlîye varup ve ol meclisde ervâh-ı enbiyâ vü evliyâ [3b] cem' olurlar ve sultân-ı enbiyâ Muhammed Mustafâ (sallallâhu 'aleyhi ve sellem) bir nûrdan minber üzerine cülûs idüp ve bir bâzâr kurulur huzûr-ı Fahr-i 'Âlemde. İçlerinden biri Sultân Eşrefzâde'nün boynına bir altun zencîr takup müzâyede itmege başlayup her taraftan almaga tâlib olur. Her biri kudreti mikdâr sâhip çıkar, ammâ sultânü'l-evliyâ imâmü'l-asfiyâ 'ârif-i

Rabbânî Hazret-i Sultân Şeyh Muhyiddîn ‘Abdülkâdir el-Geylânî (radiyallâhü ‘anh) Hazretleri sâhip çıkup alurlar ve Sultân Eşrefzâde Hazretleri buyururlar ki: “Efendüm, beni ‘âlem-i ma’nâda kabûl itdinüz, lâkin zâhirde kangı kulunıza teslîm olayım?” Hazret dahı buyururlar ki: “Hama’da benüm dördüncü oglum Hüseyin-i Hamavî’ye varup teslîm ol!” diyü tenbîh buyururlar.

Sultân Eşrefzâde dahı hâbdan bîdâr olup ‘ale’s-sabâh Hazret-i Hâcî Bayrâm-ı Velî’ye i’lâm kaydında oldukda, Hazret-i Hâcî Bayrâm-ı Velî: “Kuzum, biz dahı ol meclisde hâzır idük!” diyü buyururlar. Lâkin İznik’e varup bir erba’ın çıkarup ve zuhûr iden ma’nâyı bir varakaya tahrîr [4a] idüp Şeyh Hüseyin-i Hamavî Hazretleri’ne ma’ân götüresin!” diyü buyururlar.

Sultân Eşrefzâde dahı İznik’e gelüp erba’îne girüp ve ne zuhûr iderse bir kâğıda tahrîr idüp şehr-i Hama’ya ‘azîmet iderler. Ve ol vakt Şeyh Hüseyin-i Hamavî Hazretleri hacc-ı şerîfden ‘avdet idüp ve cümle ahâlî-i belde ve fukarâ Şeyh Hüseyin-i Hamavî Hazretleri’ne istikbâl idüp hânkâh-ı sa’âdetlerine götürdükde, anlar dahı Eşrefzâde Hazretleri’nün teşrîfını keşf idüp buyururlar ki: “Bu hidmeti edâ itdinüz, lâkin Rûm’dan bir er teveccüh eyledi, anı dahı istikbâl idün!” diyü tenbîh buyururlar. Ve cümle fukarâ karşı varup yolda Sultân Eşrefzâde Hazretleri’ne râst gelüp sûret-i fenâda görüp keyfiyyetini bilmeyüp, “Kişi, yolda bir kimesne var mı?” diyü su’âl iderler. Sultân Eşrefzâde dahı, “Gelmesi ihtimâldür!” diyü cevap buyururlar. Şeyh Hüseyin-i Hamavî Hazretleri dahı edâ-yı hizmet olunmadığını keşf buyurup, kendileri Hama köprüsünde Sultân Eşrefzâde’ye karşı varup evvel emirde: “*Yâ Rûmî, a’ti* [4b] *varak*”⁸ diyü buyurmuşlar. Ya’ni esnâ-yı erba’inde tahrîr eyledikleri kâğıdı taleb iderler. Anlar dahı teslîm idüp ol mahalden Sultân Eşrefzâde’yi hânkâh-ı sa’âdetine götürüp ve ol vakitte erba’îne koyup hîn-i erba’inde tezkiye-i nefis ve tasfiye-i bâtın eyleyüp mükâşefe ve müşâhede ve tecellî ve fenâfillâh ve bekâbillâh ve ‘ilm-i ledünnî ve ‘irfân-ı Hakkânî müyesser olur. “*Kul inne’l-fazla biyedillâhi yü’tîhi men yeşâu va’llâhu vâsi’un ‘alîm.*”⁹

Ve erba’ın tamâm oldukda Şeyh Hüseyin-i Hamavî Hazretleri Sultân Eşrefzâde’ye tarîk-i Kâdiriyye üzere icâzet ve ‘alem ve kudûm ve seccâde virüp İznik’e halîfe iderler. Ammâ Sultân Eşrefzâde’nün başında Hâcî Bayrâm-ı Velî’nün tâc-ı

8 “Yâ Rûmî, varağı ver!”

9 “Lütuf ve ihsan Allah’ın elindedir. Onu dilediğine verir. Allah’ın rahmeti geniştir ve O her şeyi hakkıyla bilir.” (Âl-i İmran, 73).

şerîfi bulunur ki altı terk ve devesinde pul olmak vech üzere. Ol vakt Sultân Eşrefzâde Hazretleri:

“Efendüm, bu tâcı nice ideyim?” diyü istifisâr iderler. Şeyh Hüseyin-i Hamavî Hazretleri:

“Yâ Rûmî, bu tâcin devesindeki pulı bir terke tebdîl idüp yidi terk olmak üzere sen dahı sâhib-i sikke ve müctehid-i tarîk ol!” diyü nutk buyururlar.

Pes imdi [5a] bu tâcda ve terklerinde esrâr-ı ‘azîme olduğundan meşâyih-i kirâm çok esrâr beyân itmişler. Kimi terklerin tek eyleyüp ve kimi çift eyledi ve kimi az eyleyüp ve kimi çok eyledi. Her biri birer şeye teşbîh ile birer maksada tenbîh idilir, lâkin asl olan kubbe-i İlâh’a teşbîhdür. Hazret-i Resûlullâh sallallâhü ‘aleyhi ve selleme gökden inmîşdür. Ol tâcin terki az mıdır, çok mıdır; tek midür, çift midür kimse bilmemişdi, zîrâ ol tâc-ı şerîf nûrdan ve kudretten hâsıl olmuştur. Anın kimse sırrına vâkıf olmamıştır.

Ammâ rivâyet budur ki, Hâcı Bayrâm-ı Velî’nün tâc-ı şerîfi keçe olup ve altı terk olmasının sırrı bu ola ki, Şeyh Hâmid-i Aksarâyî Hazretleri kadem-i mübâreklerinden keçe kalçının çıkarup Hâcı Bayrâm-ı Velî’ye be-tarîkü’l-işâre virmişdür.

Pes imdi bunun sırrı böyle tefhîm olunur ki, keçe zâhiren elbise-i fânîden-dür, fi’l-hakîka sâfi vü ebyazdur, tezellül ve tevâzu’u işâret olunmuş ola. Nitekim Resûlullâh sallallâhü ‘aleyhi ve sellem buyurur: “Men tevâzu’u rafa’ahullâh!”¹⁰ Ve mübârek kademlerinden çıkarup virmeleri dahı bu ola ki, zâhiren cümleñün [5b] pây-ı tahtında olup fi’l-hakîka cümleden âlî olasın. Beyt-i ‘izzeti ko, zillete düş, hâk-pây ol cümleye, Hak Te’âlâ başlar üzere âsmân itsün seni.

Pes imdi Hâcı Bayrâm-ı Velî Hazretleri dahı bu işâreti tefehhüm ve kabûl idüp tevâzu’ların kemâle yitişdirüp kâmil olduklarından ol kalçını başlarına tâc itmişler ola ve terkleri dahı altı itdikleri şeş cihete işâret olup kutbiyyete işâret ola, ammâ Şeyh Hüseyin-i Hamavî Hazretleri Sultân Eşrefzâde’ye: “Bu tâcı yidi terk eyle!” diyü nutk buyurmalarının sırrı bu ola ki: “Ey Rûmî, seb’a-i semâvât ve seb’a-i arzeyn taht-ı tasarrufunda olup ‘âleme kutb-ı a’zam olursun!” demek ola! Ve Sultân Eşrefzâde dahı yidi terkden gayrı ‘asabe ta’bîr olunan terki izâfe idüp sekiz terk olması tâc-ı Kâdiriyye’ye işâretdür, zîrâ Hazret-i şeyhün tarîkında tâc-ı şerîf sekiz olmak üzredür.

¹⁰ “Tevâzû göstereni Allah yüceltir.” (Hadîs-i şerîf).

Ve dahı râvî eydür ki, Sultân Bâyezîd'ün vâlidésinün ağzında ekle¹¹ marazı zuhûr idüp sultânzâdenün himmet-i 'aliyyesi ile def' olup ol vakitte Sultân [6a] Bâyezîd Sultân Eşrefzâde'ye müncezib olup vâfir hediyeye i'tâ itmek talebinde olup anlar dahı kabûl itmezler ve İznik'e defa'ât ile irsâl iderler. Anlar dahı hediyeye oldığı cihetden kabûl idüp Burûsa'da İncirli imâmınun hibe eyledüğü bâğçeyi ebristâna binâ idüp 'Abdurrahîm Efendi Hazretleri'ni hilâfetle İznik'den irsâl iderler ve Sultân Eşrefzâde'nün dâr-ı bekâya rihletinden sonra İznik postına 'Abdurrahîm Efendi Hazretleri cülûs iderler. Hattâ Şeyh Lütfullâh Efendi Hazretleri'nün vâlideleri vasiyyet buyururlar ki: "Benüm oğlum, ecdâd-ı kirâmın sünnetini icrâ için Burûsa'daki âstâneye varup posta cülûs idüp, bir eyyâm sâlikleri terbiyye idesün, zîrâ bu husûsa 'azîzân hazerâtı ziyâde i'tibâr iderler idi!" diyü buyururlar.

Menâkıb-ı Eşrefzâde'de nakl olunur ki, bir gün 'Abdurrahîm-i Tirsî Hazretleri Sultân Eşrefzâde'nün emirleriyle şâfi'î vakti yaylaka giderken Sıvısdı nâm 'akabenün ortasında vâkî' olan çeşmenün yanında bir dervîş sûretinde [6b] Hızır 'aleyhisselâm râst gelüp du'â recâ itdüklerinde Hızır 'aleyhisselâm 'Abdurrahîm-i Tirsî Hazretleri'ne li-eclî't-tergîb buyururlar ki:

"Yâ 'Abdurrahîm, sen bir kimsenün hizmetindesün ki karındaşum İlyas ile berrde ve bahrda anun du'âsıyla yürüyüp 'âlemde zindeyüz. Hemân kadr ü kıymetini bilüp rızâsında mukîm ol ki sa'âdet dârına vâsıl olasın!"

Ve dahı Sultân Eşrefzâde Hazretleri'nün kerîmeleri merhûme Züleyhâ Hâtûn Hazretleri'nden nakl olunur ki, "Vâlid-i mâcidimün türbe-i münevverelerinde i'tikâfa niyyet idüp vücûh-ı tâ'âta hizmetle meşgûl iken bir gice uyhu galebesiyle hâba varup beyne'n-nevm ve'l-yakaza Hazret-i Sultân Eşrefzâde'nün merkad-i şerîfleri içinden bir sadâ gelüp buyururlar ki: "Yâ Züleyhâ, 'âşık olan uyur mı ve 'âşıkta uyhu harâmdur!" Züleyhâ Hâtûn Hazretleri gözün açup anı müşâhede iderler ki nice esrâr-ı hafıyye keşf olup ve ma'ârif-i İlâhiyye'ye vâsıla olmuşlardır.

Ve dahı şeyhüm hazretleri na't-ı pîrde buyururlar:

11 Halk arasında "kankıran" adıyla bilinen bu hastalığın tıp ilmindeki ismi *gangrène*'dir.

Ey 'âşık-ı zât-ı Hudâ
 Gel Eşrefî dergâhına
 [7a]Cân u dile irsün nevâ
 Gel Eşrefî dergâhına

İrer nesîm-i şevk-i Hak
 Kalmaz derûnda hiç galak
 İster isen 'ışkdan sebak
 Gel Eşrefî dergâhına

Cisminde cânun var iken
 Fursat elünde yâr iken
 Dergâh tolu esrâr iken
 Gel Eşrefî dergâhına

Eşrefî olup bul şeref
 Vaktini itme sen telef
 Ne dirse disün nâ-halef
 Gel Eşrefî dergâhına

Mefiûh olur cân dîdesi
 Kalkar gönül pûşîdesi
 Sen de Necîb ol bendesi
 Gel Eşrefî dergâhına

الحاصل الثاني

القطب الحقاني والغوث القراني والنور البهاني
والمرشد البهائي والكشف الرحماني أسوده
مهدي مغفوت قيومي سلطان العاشقين الشيخ
عبدالله بن اشرف بن محمد المصري رضي الله عنه
بالانفلاق بلد ربري طرفه نك حصيني در تاريخ ولا
دتلري يد بيوز يتمش طغوز سنه سي و وقت انفقا
الري سكونيون طقسا ن طغوز سنه سي در كند يلري
مكي الاصل اولوب ايوب بن نلاه همگا الزينه كتاب
نوطن ايتمشلا ماسلطان اشرف زاده الزينه ز
جمع علماء در جو شهر بر وسيله غريه ايد و ب
يشيل مد و ه سنه سنه يكرمي بش سنه معيد
اولوب قوق سنه يداك تحصيل علوم ظاهريه
وقوق سنه خده مت مرشد ده قوق سنه سجاد
ارتسا دده اولمش علم ظاهريه غالب الاقران
ومشار بالبنان اولدقده علم باطن تحصيله توجه *

جان و دله اير سوز نوا كل اشرفي در كا هنه
ايرو نسيم شوق حق قالمز در و نك هيچ غلاق
استراساك عشقه لاشوق كل اشرفي در كا هنه
جسمنده جانك واراكن فرصت اينده يارا ايكن
در كه طولو اسمي را ايكن كل اشرفي در كا هنه
اشرفي اولوب بول شرف وقتني ايمه من تلف
نه د ورسه ديسونا خلف كل اشرفي در كا هنه
مفتوح اولور جان ديك سي القار كو كل بوشنيك
سنه نجيب اول نبله سي
كل اشرفي در كا هنه

Süheyl Ünver'in Gaznevî Mahmûd ve Mecmûası Hakkındaki Notları

İSA UĞURLU

Sabancı Üniversitesi, Doktora Öğrencisi
(isaugurlu@sabanciuniv.edu).

“ ” Uğurlu, İsa. “Süheyl Ünver'in Gaznevî Mahmûd ve Mecmûası Hakkındaki Notları.”
Zemin, s. 3 (2022): 276-290.

İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde Türkçe Yazmalar bölümünde bulunan 5461 demirbaş numaralı *Gaznevî Mahmûd Mecmûası* (katalogda *Mecmûa-i Eş'ar*) hakkında şimdiye kadar az sayıda çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalardan biri olup tarafımızca hazırlanan yüksek lisans tezi, mecmûada yer alan şiirlere ve Gaznevî Mahmûd'un kurduğu vakıf hakkında Osmanlı Arşivi'nde bulunan malzemeye dayanarak, onun biyografisini, kariyerini ve dinî ve edebî bağlantılarını ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Böylece, ilk defa olarak, Gaznevî Mahmûd'un sıradan bir sanatçı olmadığı, Gazne'den kalkarak geldiği İstanbul'da memuriyete atıldığı, maliye/muhasebe kalemlerinde yükselerek Anadolu Muhasebeciliği'ne kadar yükseldiği, bu başarısını ise bir parçası olmayı başardığı dinî, siyasi, edebî çevrelere borçlu olduğu ve büyük bir servet biriktirerek vakıf kurabildiği iddia edilmiştir.¹ Ancak, Gaznevî Mahmûd'un vakıf kurduğu ortaya çıkarılmasına rağmen, zaman darlığından dolayı vakfiyesinin ve varsa terekisinin peşine düşülememiş fakat tezin sonuç kısmında "kadı sicil defterlerinde ileride yapılacak dikkatli çalışmaların Gaznevî Mahmûd'un hayatı ve eseri hakkında bize daha gerçekçi bilgileri sağlayabileceği" belirtilmiştir.² İstanbul Mahkemesi'nin 22 Numaralı Kadı Sicil Defteri yayımlandıca, 23 Nisan 1696 [20 Ramazân 1107] tarihli bir kayıta Gaznevî Mahmûd'dan "merhûm" şeklinde bahsedildiği ortaya çıkmış, böylece tezimizde onun 1710 ila 1719 yılları arasında vefat etmiş olabileceğine dair öne sürdüğümüz düşünce kendiliğinden çürümüştü.³ Bu gelişme üzerine, 1690-1696 yılları arasındaki dönemi kapsayacak şekilde *Kısmet-i Askeriye* defterlerinin taranmasına karar verilmiş ve bu tarama neticesinde Gaznevî Mahmûd'un terekisi 17 numaralı defterde bulunmuştur.⁴ Bu sayede Gaznevî Mahmûd'un kesin olarak 10 Aralık 1692'den önce vefat ettiği ortaya çıkmıştır.⁵ Gaznevî Mahmûd'un terekisi ile kurduğu vakfa ait vakfiyenin

1 Daha fazla malumat için bkz. İsa Uğurlu, "Gaznevî Mahmûd: A Neglected Ottoman Clerk (His Career, Miscellany, and His Religious and Literary Network)," (Yüksek Lisans Tezi, Sabancı Üniversitesi, 2017).

2 Çeviri bana ait. Bkz. Uğurlu, "Gaznevî Mahmûd," 78.

3 Uğurlu, "Gaznevî Mahmûd," 16. Söz konusu defter için bkz. *İstanbul Kadı Sicilleri 57 İstanbul Mahkemesi 22 Numaralı Sicil (H. 1107-1108 / M. 1695-1697)*, ed. Coşkun Yılmaz (İstanbul: İBB Kültür AŞ ve Medipol Üniversitesi Hukuk Fakültesi, 2019), 274.

4 İstanbul – Kısmet-i Askeriye 17, vr. 52a-53b.

5 Talip Mert'in de aynı sıralarda Gaznevî Mahmûd'un vakfiyesi ile terekisinin peşine düştüğü ve onları tespit ettiği anlaşılmaktadır. Bkz. "Geleneksel Türk-İslâm Sanatlarında Unutulmuş Bir

ortaya çıkması, yüksek lisans tezimizde birincil kaynakların yokluğunda iddia, tahmin, ve spekülasyon yoluyla öne sürdüğümüz bazı düşüncelerin kanıtlanmasına bazılarının da kesin olarak çürütülmesine imkan vermektedir.⁶ Bu nedenle, bu kaynaklardan faydalanarak Gaznevî Mahmûd hakkındaki malumatı güncellemek gerekmektedir. Burada, bu amaç doğrultusunda “Building A Career in the 17th Century Ottoman Empire: Gaznevî Mahmûd’s Literary, Religious, and Bureaucratic Networks” başlıklı bir yayımla meşgul olduğumuzu belirtmekle yetinip, Gaznevî Mahmûd ve mecmûası hakkında merhum Süheyl Ünver’in yazdığı ancak şimdiye kadar yayımlanmayan notlarına odaklanmak istiyoruz.

Süheyl Ünver’in *Gaznevî Mahmûd Mecmûası* hakkındaki notları bugün Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi’nde Süheyl Ünver Koleksiyonu’nun Dosyalar bölümünde 902 numarada kayıtlıdır.⁷ Dosya incelendiğinde, o dönem İstanbul Üniversitesi Müzesi’nde saklı bulunan mecmûayı Ünver’in Fehmi Bey’in aracılığıyla ilk defa 12 Kânûn-ı Sâni 1950’de incelediği ve 14 Kânûn-ı Sâni’de ikinci kez görerek peş peşe notlar aldığı görülmektedir.⁸ Not tutmakla

İsim: Mahmud Gaznevî ve Albümü,” *Türk Edebiyatı*, s. 544 (Şubat 2019): 56-59. Bu yazı internet ortamında da yayımlanmıştır. Bkz “Ecdadımızın hayır niyetini barındıran Gaznevi Vakfyesi,” (23.03.2019) <https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/ecdadimizin-hayir-niyetini-barindirir-gaznevi-vakfyesi> (erişim 27.12.2021). Yazıda *Gaznevî Mahmûd Vakfyesi*’nin içeriği deşifre edildiğinden ikinci başlığın daha gerçekçi olduğunu belirtmek gerekir. 10 Aralık 1692’nin Gaznevî Mahmûd’un vefat ettiği gün değil, terekesinin hazırlandığı gün olduğunu da ifade etmek lazımdır. Beni bu yazıdan haberdar eden hocam Tülay Artan Berktaş’a teşekkür ederim.

⁶ *Gaznevî Mahmûd Vakfyesi*’nin künyesine 2015 yılında çıkan iki yayında işaret edilmiştir. Teesüfle ifade etmem gerekir ki, yüksek lisans tezimi hazırladığım sıralarda bunu farkedemedim. Söz konusu yayımlar için bkz İsmail Erünsal, *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik: Tarihî Gelişimi ve Organizasyonu*, 2. bs. (İstanbul: Timaş, 2015), 167; *İstanbul Şer’iyye Sicilleri Vakfiyeler Katalogu*, haz. Bilgin Aydın, İlhami Yurdakul, Ayhan Işık, İsmail Kurt ve Esra Yıldız (İstanbul: İSAM, 2015): 143. Ayşe Buluş da yüksek lisans tezinde *Gaznevî Vakfyesi*’nin transkripsiyonlu metnini yayımlamıştır. Bkz. “15-18. Yüzyıl Osmanlı Kütüphane Vakfiyeleri (İstanbul Kadı Sicillerine Göre Metin ve İnceleme),” (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2019), 264-272. Beni bu tezden haberdar eden Nimet İpek’e teşekkür ederim.

⁷ Beni bu notlardan haberdar etmekle yetinmeyip dosyayı da benim için temin eden Nimet İpek’e çok teşekkür ederim. Ünver’in notlarından yaptığım transliterasyonu okuma zahmetine girerek eksik ve hatalı okumalarımı düzeltten Abdullah Karaarslan’a ve ayrıca teşekkür ederim.

⁸ Adı geçen Fehmi Bey, İstanbul Üniversitesi ve Topkapı Sarayı kütüphanelerinde uzun yıllar hizmet veren Hasan Fehmi Edhem Karatay olmalıdır. Karatay’ın Türk kütüphanecilik tarihindeki

yetinmeyen Üner, ilgisini çeken oyma kağıt işleri (kat'ı) ile süslemelerin görüntülerini temin etmiş ve mecmûada bulunan Aynalıkavak Sarayı'nı gösterir tasviriyi kopyalayarak dosyasına eklemiştir. Notlarından hareketle Üner'in Gaznevî Mahmûd'a büyük bir önem atfederek mecmûasını incelediğini ve Aynalıkavak Sarayı tasvirine özel bir pencere açtığını söylemek mümkündür. Üner; hattatlık, hakkâklık, müzehhiplik, mücellitlik, kâtı' sanatçılığı ve ressamlık yönlerinden mahir ve başarılı bulunduğu Gaznevî Mahmûd'u "hezarfen" olarak tanımlayıp "benim hezarfenim" demek suretiyle sahiplenmekten çekinmemiştir. Bir notunda Gaznevî'yi "halk hezarfeni" şeklinde tanıtarak ona hayran olduğunu ilan etmesi ve "Fakat bildiklerini tamam yapmakta ne kadar samimi bir sanatkâr. Bir eser bırakmış ki bazı pürüzlerine rağmen mükemmel bir eser ve hatıra olmuş" demek suretiyle onu methetmesi ayrıca dikkate şayan bir durumdur. Gaznevî'nin şairliğini ise aynı ölçüde beğenmediğini, ancak "muhitinden müteessir olarak aldığı güzel ilhamlar" a dikkat çektiğini, bazı şiirlerini görünce "cidden şair" ve nihayet mecmûanın tamamını dikkate alarak "Bu mecmûa müellifin resimli bir divanı da sayılabilir." şeklinde tespitlerde bulunduğunu söylememiz gerekir. *Albüm* ve *Mecmûa* adlarıyla andığı mecmûadaki kâğıt oyma sanatı örneği dışı ve erkek oymaları, tezhipleri, süslemeleri, mühürleri, güzel hatları ve cildi bilhassa önemseydiği bu konuda sarf ettiği ifadelerden anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, Üner'in Gaznevî'nin hakkâklığına da ayrı bir parantez açarak mecmûaya yapıştırılan toplam 77 adet mühür suretini tek tek inceleyip hakkakları tespit ettiğini ve böylece Sırrî, Mahmûd, Bâkî, Rızâ, Rızâyî, Mehmed, 'İzzî, ve Feyzî adlı 8 hakkâkı ismen zikrettiğini ifade etmemiz gerekir. Gaznevî Mahmûd'un etkisi altında olduğu sanat anlayışı ve zevki hakkında Üner'in yaptığı yorumların da kıymetli olduğunu düşünmekteyiz. Ona göre, Gaznevî Mahmûd'u kullandığı mahlastan dolayı Gazneli ve Asyalı sanmak mümkünse de o "bizde yetişmiş"tir. Bu nedenle onun icra ettiği sanatta Gazne, Asya veya herhangi bir yabancı tesiri neredeyse yoktur, tamamen Osmanlı-Türk tesiri altındadır ki bu da İstanbul'un sanat kültürüyle gençliğinden beri iştiğal ettiğini göstermektedir.

Son olarak, Üner'in mecmûada bulunan Aynalıkavak Sarayı tasvirinden hareketle yazdığı yazıya değinmemiz gerekir. 13 Kânûn-ı Sâni 1950 tarihli bu yazı, tasvir görüldükten hemen sonra kaleme alınmıştır. Duyguların ifade

yeri için bkz. Ayşe Buluş ve Burak Delibaş, "Türk Kütüphanecilik Tarihinde Hasan Fehmi Edhem Karatay ve Yayınlanmamış Bir Belge," *Türk Kütüphaneciliği*, s. 35/1 (2021): 89-98.

ediliş şekli, Ünver'in bir sanatsever olarak Aynalıkavak Sarayı'nın konumuna ve mimari üslubuna duyduğu hayranlığı ortaya koymaktadır. Bu nedenle, Gaznevî Mahmud'u hezarfen olarak sahiplenmesine benzer bir şekilde, onun yaptığı tasvir aracılığıyla Aynalıkavak Sarayı'nı da sahiplenmiş "aradığım Aynalıkavak'ı bir an kuşbakışı görmeyeyim mi? Dünyalar benim değil ama Aynalıkavak o anda benim oldu", "ben oraya sahibim" ve "sanki ressam benim müştak olduğumu bile bile onu iki yüz sene [sonra] elime geçeceğini hesaplayarak benim için yapmış" demek suretiyle duygularını açıkça ifade etmiştir.

Yazımızı burada sonlandırırken, Ünver'in mecmûanın cildinde ve yapraklarında yazılı bulunan şiirlerden bazı örnekleri de kopyaladığımı not düşelim. Bu sayede, yüksek lisans tezimizi hazırlarken İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nden temin ederek faydalandığımız görüntülerde muhtemelen eksik çekim yüzünden yer almayan bazı beyitlere de artık vakıf olmuş durumdayız. Mecmûanın Gaznevî Mahmûd tarafından yapılan sanatlı cildine yine onun tarafından yazılan "Gaznevî" mahlaslı 11 beyitlik şiirin ilk beş beytinin Ünver tarafından not edilmesi, ciltteki şiirin tamamını tespit etmemizi sağlamıştır. Bu nedenle söz konusu beş beyit de okunarak bu yazımızın ekine kaydedilmiştir.⁹

⁹ Diğer altı beyit için bkz. Uğurlu, "Gaznevî Mahmûd," 130.

EK

Ünver'in Mecmûa Hakkındaki Notları

[902/37]

"Tezhip ıstılahları Gazneli Mahmûd'da da var. Necmeddin Okyay."

[902/46 – 1]

Bir Hezârfen Daha

Gazneli Mahmûd

Sene 1097

Eserini ilk defa inceledim – 12 Kânûn-ı Sâni 1950

İkinci defa gördüm – 14 Kânûn-ı Sâni 1950

Bu zatın yaptığı pek çok sayıda eserlerden bir albüm yapmak. Albümü Dördüncü Sultan Mehmed'e hediye etmiş. Eser saraya girmiş. Zira Osmân-ı Sâlis'in mührü var.

Bu albüm üzerinde duruyorum.

Bu zatın marifetlerini sayayım.

İyi tezhip yapıyor.

Kendisine göre kompozitör.

İyi oymacı (kâti'), Fahrî'den bahs ediyor.

Güzel talik yazıyor.

Güzel sülüs yazıyor, sülüs reyhânîymiş.

Güzel nesih yazıyor.

İyi bir mücellid. Eserin iyi ve marifetli bir cildi var.

Kâğıd terbiyesini iyi biliyor.

İyi bir ressam. Aynalıkavak Kasrı'mı ve birçok buketleri yapmış.

Tezhipten güzel halkâr yapıyor.

Aynı zamanda şair.

[902/45 – 2]

Gazneli Mahmûd

O hâlde bu hezârfen:

Hattat, hakkâk, müzehhib, mücellid, şair, kâti', ressamdır.

Eseri fevkalade değil, fakat cidden ibdâ' kuvveti var. Bu zat Gaznevî mahlasını kullanmış ama İstanbul sanat kültürüyle pek gençliğinden beri cidden meşgul. Tamamen Osmanlı Türkü tesiri altında. Eserinde Türkçe ve Türk üslubunda

olmuş. Gazne, Asya veya başka bir sanatla alakası yok. Yabancı tesir yok gibi. Fakat desenleri zayıf. Düşüncelerinde pek parlak taraflar yok. Lakin kendisine göre muhitinden müteessir olarak aldığı güzel ilhamlar var. Beni bile tamamen On Sekizinci asra sürükledi.

[902/38 – 3]

Gazneli (Benim Hezârfenim) Mahmûd

Aynı zamanda hakkâk.

Bunu, onun bildiği sanatlar arasında sıralamağı unuttuğumdan bunu ayrıca yazıyorum. Zira hakkâk olmasaydı başkasının mühürlerini dizip de bir hilyeli ağaçta meyve imiş gibi süslemezdi. Ben bu iyi bir usta elinden bazı hususlarda da karşınıza uğramamış bu halk hezârfenine doğrusu hayran bulunuyorum. Evet, mühürleri hariç ve oymalarından başka hususlarda her hâlde bir lâedriligi var.

Fakat bildiklerini tamam yapmakta ne kadar samimi bir sanatkâr. Bir eser bırakmış ki bazı pürüzlerine rağmen mükemmel bir eser ve hatıra olmuş.

15 Kânûn-ı Sâni 1950

1950-1686=264

Tam 264 sene önce bu eseri yapmış. XVII. asır sonu.

[902/40]

13 Kânûn-ı Sâni 1950

Dostlar! Ben Aynalıkavak'tayım

Prof. Dr. A. S. Ünver

Yani ben Aynalıkavak'ın en şaşalı devri olan XVIII'inci asırda olsaydım beni oraya sokarlar mıydı? Ne gezer. Ya oraya hademe olmalı idim veyahut devrin erkânına. Bugünkü tuttuğum vazife merakım olsaydı beni oraya sokmazlardı. Ve belki Topkapı Sarayı'ndaki gibi tanıdıklarım olmalı idi, o vesile ile girebilirdim. Fakat nihayet girebilir ve nihayet de durmak istesem çıkartılırdım. Bu çok kere böyle olurdu. Hükümdar diye de oturamazdım. Zira o hanedan-ı iştret oğullarına mahsustu. Ben oraya sahip olamayınca onu her zaman görmek istesem veya karşısında ve yakınında bir adam olmalı idi. Bu da mümkün olamazdı. Zira beni o civara sokmazlardı. Kayığa binip önünden nihayet geçerdim, o da biterdi, belki de Harem varken oraya belki baktırtmazlardı. Baktırsa bile o da geçerdi. Ben oraya sahip olmalı idim. Hükümdar olmamama ve oraya gitmemde bir vesile ve hizmette olmamama rağmen yine orası benim olmalı idi. Bu nasıl olabilirdi.

Aradan iki asır geçmiş, Aynalıkavak'ın o eski haşmetinden çok bir şey, müstesna hiçbir şey kalmamıştı. Ben XX'nci asrın tam ortasında'yım. Bu nasıl olurdu? Her ne kadar Aynalıkavak'ın bende bazı resimleri yok değil –var– ben önünden saraya nüfuz edip de sahip olamadım. Lâkin dün, 12 Kânûn-ı Sâni 1950'de, Fehmi Bey kardeşimiz bana Üniversite Kütüphanesi'nde müzede saklı bir albüm gösterdi. Orada aradığım Aynalıkavak'ı bir an kuş bakış görmeyeyim mi? Dünyalar benim değil ama Aynalıkavak o anda benim oldu. Hem öylesine ki sahipleri de yok, oraya zamanında müştak olanları sokmayanlar yok. Allah'ıma çok şükür ben henüz varım. Ama diyeceksiniz ki bu resmi beni ruhen içine sokan resmi olduktan sonra daha ne isterim. Zira orasının yerinde yellere esiyor. Ama ben oraya sahibim. Zamanında olsam yine bu kadar sahip olacaktım. Sanki ressam benim müştak olduğumu bile bile onu iki yüz sene [sonra] elime geçeceğini hesaplayarak benim için yapmış. Benim şimdi ruhum orada devair ediyor, arayan beni orada bulsun. İşte size resmini gösteriyorum. Beni bunun içinde bulun. Ben bugün belki aşığım. Ben âşık olduğumun ta içindeyim.

[902/47 – 1]

T. 5461, Mecmû'a-i Gaznevî, 14 Kânûn-ı Sâni 1950

Basit ve süslü bir Türk lakesi, şemseli kab, içi beyitli talik.

[**Sayfanın sol üst tarafında**]: Sanatkâr, ressam, müzehhip ve mücellid Gaznevî. Hezârfen, bizde yetişmiş.

[**Mecmûanın cildine yazıldığı anlaşılan beyitler**]

Zer ü zîverle zeyn olmuş bu bir cild-i musanna'dur
Bunun mislinde cild olmaz 'aceb pür-nakş u zîbâdur

Nümâyân oldu tarhında bu cildün san'at-ı Mânî
Hakîkatle bakılsa belki andan dahı a'lâdur

Ki zîrâ bunda Fahrî san'atından dahı fâhirter
Oyulmuş hurde Rûmîler degiller böyle bir câdur

Bunun kûşesi her bir gülşen-i zîbâya dönmüşdür
Degil gülşen bu bir pür-zîb ü zînet-i me'vâdur

Derûnı sû-be-sû bâğ-ı İrem deşti pür gül ü lâlê
Dahı bir şemsesi şems ü kamer-âsâ mücellâdur

[902/48 – 2]

[Sayfanın üst tarafındaki notlar]

Kab fevkalade değil. Minyatür güzel.

Osmân-ı Sâlis mühürlü. Saraydan çıkma. Başta padişaha kaside.

[Söz konusu kasidenin 2a varağına yazılan dört beyti kopyalanmış.]

[Söz konusu kasidenin 3a varağındaki ilk beyti kopyalanmış.]

Bu padişaha dua. [3a varağındaki ikinci beytin ilk mısrası kopyalanmış.]

[Sayfanın alt tarafındaki notlar]**[Sultan IV. Mehmed'e yazılan kaside ve sonraki şiirler hakkında]:**

Müellif Gaznevî'dir. 2 tane *Ve-lehû* var. *Gazel der-vasf-ı mecmû'a*, *Ve-lehû*, her ikisi kendisinin.

Oymalar da bu zatın. Talik de bu zatın.

Hep arz-ı Sultan Mehmed. Manzume / ve sair. Eşya ... / oyma boya ile yazılı.

Bir buket oymuş.

Gazelleri ve şiirleri ayrıca toplanacak.

[902/49 – 3]

Kıt'alar, oymalar. Varak 11 alacağım.

13a'da güzel çiçek oyma. Kat kat.

Yazıda yapmadığı sanat kalmamış. Mesela talik kenarları tahrir, içleri boş.

14b: *Der-sitâyiş-i Sarây-ı Bosna*.

16a: Oymalar fevkalade. Yazılar da ve çiçekler de ve bordürler de oyma. Çok mütenevvi. Bu adam İstanbul'da çok oturmuş. Bizim sanatımızdan müte-essir. Kendisi esasen Gazneli bir Türk? Gaznevî Mahmûd.

25b: Aynalıkavak Kasrı. Duo ile alınacak.Atıcılar [Okçular] Tekkesi, minber, Aynalıkavak İskelesi. *Keştî-i sultânî*.

Kendi sülüs kıt'aları var. Bakımız 28a-b.

30a: Bir oyma daha. Bir yaptığımı bir daha yapmamış.**31a:** Buket. Resmi alınacak, duo ile.

Ben de inşallah orijinal böyle bir eser bırakacağım. Sanat-ı hususiyem bu olsun.

[Bu notun yanına yıllar sonra yazıldığı anlaşılan siyah mürekkepli bir not]: "1953'te Fâtih'e ithaf için hazırladığım 51 sahife boş yerleri çok nota defterim böyle orijinal bir eserim olabilir."

38a: Buket. Duo ile.**39b-40a:** Buketler alınacak. Duo ile.

Bu adam mühür de hakk ediyor. Aynı zamanda mühim hakkâk, mücellid, müzehhib, kâtî, nesih ve sülüs ve talik hattatı, ressam, yani hezârfen.

[902/50 – 4]

53a: Şarkı güfteleri var. Mesela: *Der-makâm-ı Hüseyinî*.
Ve saire...

[902/51 – 1]

T 5461 Gaznevî Mahmûd Albümü

29,5x19,5 ebat. İç ebatla keşide

61 varak.

Mühürlerde Sırrî ve Mahmûd imzaları var.

Ve-lehû [4a varağındaki *Ve-lehû* başlıklı şiir kopyalanmış.]

Gazel der-vasf-ı Mecmû'a [4b varağındaki *Gazel der-vasf-ı Mecmû'a* başlıklı gazelin son beyti kopyalanmış.]

[902/52 – 2]

[6a varağındaki kıta kopyalanmış.]

[6a varağındaki kıta hakkında not]: Koyu kahverengi sarı boya ile talik.

[6b varağındaki kıta kopyalanmış.]

[6b varağındaki kıta hakkında not]: Aynı koyu renk gibi kahve rengi kâğıd sarı mürekkep.

[8a varağındaki gazellerden bazı beyitler kopyalanmış.]

[8b varağındaki şiirin dördüncü beyti kopyalanmış.]

[902/52 – 3]

[14b varağındaki *Der-Sitâyîş-i Sarây-ı Bosna* başlıklı şiir kopyalanmış]:

[Söz konusu şiir hakkında]: Daha sonu var. Aynı şekilde devamı varak 23a *Nazîre* ve *Cevâb-ı Nazîre* var.

[16b varağındaki beyit kopyalanmış.]

[902/53 – 4]

[18a varağındaki kıta kopyalanmış.]

[18b varağındaki kıta kopyalanmış.]

[19b varağındaki kıta kopyalanmış.]

[21b varağındaki kıta kopyalanmış.]

[902/42 – 5]

26a: Aynalıkavak resmi karşısında [Söz konusu varaktaki şiir kopyalanmış].
[27a ve 28b varaklarındaki kıtalar da kopyalanmış.]

[Altta]: Bu adam bir yaptığını bir daha yapmamış. Hayret.

[33a varağındaki kasır hakkında]: Bir kabartma oyma kasır. Havuz ve fiskiye yanında.

[Söz konusu varaktaki kasrın sağ ve soluna yazılan beyit kopyalanmış.]

[902/41 – 6]

Oyma bir buket altında. [34a varağındaki kıta kopyalanmış.]

Varak 34a: Cidden şair. Sonra yine alınacak. Boyalı tezhip ve halkâr ve terkiplerinden cidden güzel olanlar var.

Gazel-i Şehdî der-vasf-ı Mecmû'a [Şehdî'nin 44a varağındaki gazelinin bazı mısraları kopyalanmış.]

Gazel-i Emnî der-vasf-ı Mecmû'a [Emnî'nin 44b varağındaki gazelinin son iki beyti kopyalanmış.]

[Altta]: Bu mecmûa müellifin resimli bir divanı da sayılabilir.

[902/43 – 7]

Sonra mühürler.

[46b varağındaki şiir kopyalanmış.]

[Söz konusu şiirin yanına yazılan not]: Fahrî ne kadar meşhur kâtî'lar arasında misal olmuş.

Mühürlerde imzalar:

Sırrî 97, ve keza, ve keza, ve keza

Sırrî 96, ve keza, ve keza, ve keza, ve keza, ve keza, ve keza, ve keza, ve keza

Mahmûd 15

Sırrî 93,

Bâkî 92,

Sırrî 92, Sırrîler çok.

Rızâ 95, Rızâyî? 92,

Mehmed 59,

Sırrî 95 ve keza Sırrî 87,

'İzzî,

Mahmûd 46,

Feyzî 93

[Sayfanın sağındaki toplama işlemi]: $9+1+20+19+17+11=77$; Sırrî hocası mı?

*

[50b varağındaki beyit kopyalanmış]
Altında oyma kâse.

[902/44 – 8]

Kıta. [52b varağındaki kıta kopyalanmış.]

[57b varağındaki beyit kopyalanmış.]

[59a varağındaki şiir kopyalanmış.]

14 B 1950

محمود غزنوی

T. 5461

4

بسط و سوسای بولار لاری سخی قاب
ایسینه قیله

صفا
مؤصده
غزنوی

ظرافته
بلا ایتیشه

زور و زورله زنده اولسه بوجله صفتده
 بونته مکنده جله اولما عجب یونقسه و زیبار
 نما ناه اولور طر حنه بر جندک صفت مانی
 حقیقته ناقسه بکله اندنه زانی اعدار
 که زرا بونه خور صفتده واقعا عمرت
 او بولسه فردر دیدر دکلمو بویدر جارد
 بونته کوشه سه هر کلکته زبانه دوشه
 دکل کلکته بو بریزیا زینت فایده
 دردی سو بویانغ ارم دسه رکمل دلال
 دخی بر شیه سه شکر دقت آت جلودر
 دینت اطرافه بو زنجون کلکته زرا اندر ز
 اولسه بی بیچ اولسه ناسن زلف لیلور
 بو جله بو جله دیرسه اوستاره صفتده
 نظر قلمه نما شیده همایه آت آسار
 دو شیشه قلمه بر اطرافیه آتسه بر خطاری
 دیرسه رسته منظوم صفت سه زیبار
 نه زبانه کور اطرافیه جمعه رویدر
 نه صفتیه وارد ایتسه صفت بو کیم جاها تماشادر
 نماز ایت فرمودی شاه جله آرایه هر اوده
 نظر قلمه بو جله صفتیه کده سونه بر عباد
 در نظر احکیمه اول شریک ارباب حاجات
 کف اصافی دسه صفت بو کیم عاتده زیبار
 (صفا بولار)

902/47

Süheyl Ünver'in mecmûasından örnek sayfalar

قالب فوئد کلا . و کلا . سینه کوزی
جی نه کله کلا . سینه کوزی .

بانه . یار شه طینه .

قراری قالمیب قهر قرقو قهر کلا .
عطر قندن جند بو سحر وقتنه . ابوانی .
نفت شکرلا حبه کلا و ایتدی کرون حبه
نه حتمی کلب زریه قد حله سوران دورانی
عقب لاله حنزاره شراب ارغوانه حبه
کوب با زلف نظاری اولدی اندامت و حیرانی
بو کله حبه بود . کیم خفته حقه در سه لوله
احسه سوبه سنبله و سوسنله ریجانی

محمد ابر کیم اند ایام دورنده
مهیا ایدیم ایران خندان نه احسانی

سینه ایدل ای غم کوزی ال ای دعا ایله
به یار شه دعا

مؤلف خرنوسی در . 2 دانه ولم وار .
قوله در وصف سبزه . ولم . حواکینه کنه سینا

ادبیرا در . بو زانن . نینه در . بو زانن .
صبا اوله سله حبه . قطع اوله سله .
76 . بو کله حبه .
خنده و سواد آینه طوبیانه حبه .

902 148

539

(4) شعر نفا / وار

مستد در مقام صنی

جانا علم بکول ایوبه جاننا یارب
بار ایلم دل و جاننه جاننا یارب
لطف ایلم شفا خانه خنده کرمده
برفته رلم در ویم در غامنی یارب
در ساره ...

در نه ما 58

ردنی کج سورا کده، خان اول
هر دره کورته رنط بند کل
دیبر اتمانک قاریخی
نو تخف جاننا ط انکله کل

دیگر بنده ایگتاهد ز ایله ویم لم تارخی
ادله بو مجوه زینا در غنا نو تخف

خرفنه لفظاً ویم تارخی مجوعه
ادله بیت طفا به یمن سالنه بو تخف تمام

Zemin: Edebiyat Dil ve Kültür Araştırmaları

Etik İlkeler ve Yayın İlkeleri

Etik İlkeler

Z*emin: Edebiyat Dil ve Kültür Araştırmaları* dergisinde yayın süreçleri, tarafsız ve saygın bilginin gelişimine hizmet edecek şekilde yürütülmektedir. Dergimiz, yayın etiği kapsamında, uluslararası Yayın Etiği Komitesi'nin (Committee on Publication Ethics, COPE) "Dergi Editörleri için Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama Rehber İlkeleri" ile "Dergi Yayıncıları için Davranış Kuralları" ilkelerini benimsemekte ve tüm paydaşların (yazar, hakem, yayıncı ve editörler) bu etik sorumlulukları yerine getirmesini beklemektedir (ayrıntılı bilgi için bk. <http://zemindergi.com>; <https://publicationethics.org>).

Yayın İlkeleri

Zemin: Edebiyat Dil ve Kültür Araştırmaları, haziran ve aralık aylarında olmak üzere yılda iki sayı yayımlanan uluslararası hakemli ve bilimsel bir dergidir.

Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir.

Zemin'de, Türk dili ve edebiyatı, halk edebiyatı, dilbilimi, edebiyat ve kültür tarihi, kültürel çalışmalar alanlarına dair akademik çalışmalar yayımlanır. Bu alanlarla irtibatlı olarak disiplinlerarası yaklaşımlarla yapılmış karşılaştırmalı çalışmalar da kapsam dahilindedir. Ayrıca, kitap tanıtım ve değerlendirme, araştırma notu ve belge neşri mahiyetinde yazılara da yer verilir.

Zemin'e gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde (başka bir dilde de olsa) yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olmalıdır.

Gönderilecek yazıların başında Türkçe ve İngilizce öz/abstract bulunmalı ve ikisi toplamda 400 kelimeyi geçmemeli. Yine aynı dillerde en az 3-5 anahtar kelimeye yer verilmelidir.

Dergiye gönderilen yazılar ilk olarak yayın kurulu tarafından amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Uygun bulunan yazıların yazar adları gizlenir ve bilimsel bakımdan değerlendirilmek üzere, alanında eser ve çalışmalarıyla kabul görmüş iki hakeme gönderilir. Hakemlere yazar adı gönderilmez, yazarlara hakem adı açıklanmaz. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu durumlarda yazı, yayın kurulu kararıyla üçüncü bir hakeme gönderilebilir ya da reddedilebilir.

Kitap tanıtım ve değerlendirme, araştırma notu ve belge neşri niteliğindeki yazılar hakeme gönderilmez, alan editörleri ve yayın kurulu tarafından değerlendirilir.

Yayımlanan yazılardaki görüşlerin bilimsel ve hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.

Özel durumlar dışında (bibliyografya, metin neşri vb.) yazılar, 5000-8000 kelime arasında olmalıdır. Çeviriyazı içeren makalelerde mutlaka unicode fontlar kullanılmalıdır.

Dergide, genel olarak Türk Dil Kurumu'nun imla kurallarına uyulmaktadır. Yayın kurulu dergideki imla birliğini sağlayabilmek maksadıyla yazıların imlasında değişiklikler önerebilir ve yapabilir.

Dergide referans gösterme sistemi olarak Turabian/CMS (Chicago Manual of Style) uygulanmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bk. "Kaynak Gösterme İlkeleri"

Yazılar, editor@zemindergi.com adresine gönderilmelidir.

Kitap Tanıtım ve Değerlendirme, Araştırma Notları ve Belgeler bölümleri hakkında bilgilendirme

Kitap tanıtım ve değerlendirme

Zemin dergisi; edebiyat, dil, kültür, edebiyat tarihi ve edebiyata dair disiplinlerarası yaklaşımlarla yazılmış eserlerle ilgili tanıtım ve değerlendirme yazıları yayımlayacaktır.

Gönderilen yazılarda ele alınan eserin içeriği, kapsamı, tezi ve literatüre katkıları belirtilmelidir. Eserin hangi okur kitlesi göz önünde bulundurularak yazıldığı, yazarın kullandığı metodoloji ve alana özgün katkıları ifade edilmelidir. Eserin olumlu katkılarının yanı sıra eksiklikleri ve zayıflıkları değerlendirilirken, eleştirilerin –yazara değil– esere odaklanmasına ve bundan sonra yapılacak çalışmalara yol gösterici nitelikte olmasına dikkat edilmelidir.

Kitap tanıtım ve değerlendirme yazıları 1500 kelimeyi aşmamalı, derginin yazım ve alıntılama kurallarına uymalıdır.

Araştırma notları

Zemin'e, derginin alanıyla ilgili araştırma notları gönderilebilir. Araştırma notları, daha önce yayımlanmış bir çalışmaya ek olarak ortaya çıkarılmış yeni bilgiler, araştırma sırasında karşılaşılan fakat tam anlamıyla çözülemeyen sorular, araştırmaya dahil edilemeyecek fakat başka çalışmalarda kullanılabilir bulgular, devam eden araştırmalarda hemen duyurulması önem arz eden ve daha sonra makaleye dönü-

bilecek tespitlerdir. Bunlarla birlikte karşılaşılan herhangi bir sorunu çözmeksizin ortaya koyan ve cevap arayan yazılar da araştırma notu olarak kabul edilir.

Zemin dergisinde yayımlanan araştırma notlarına katkı yapabilecek her türlü cevabın “editöre mektup” olarak gönderilmesi rica edilir.

Araştırma notu olarak gönderilen yazıların dipnotlar ve bibliyografya hariç en çok 2.500 kelime olması önerilir.

Belgeler

Zemin'e belge neşri niteliğinde (arşiv belgesi, mektup, afiş gibi) yazılar gönderilebilir.

Söz konusu yazılar, neşredilmek istenen belgenin unicode fontlu tam transkripsiyonu ya da transliterasyonunun yanı sıra belgenin alana yapacağı özgün katkıyı akademik, etik çerçevesinde açıklayan tanıtım niteliğindeki bir değerlendirme bölümü içermelidir.

Neşredilecek belgenin yüksek çözünürlüklü görüntüsü de yazıya iliştilererek gönderilmelidir.

*

Journal Policy

The publication process in *Zemin: Literature Language and Cultural Studies* supports the development of impartial and respectable knowledge. Our journal adheres to the policies and practices outlined by the International Committee on Publication Ethics (COPE) within the scope of publication ethics and expects all parties (authors, reviewers, publisher and editors) to comply with these standards of ethical responsibilities (for detailed information, see <http://zemindergi.com>; <https://publicationethics.org>).

Zemin: Literature Language and Cultural Studies is an international, peer-reviewed academic journal publishing high-quality, original research. It is published semi-annually (June, December).

Zemin accepts contributions in Turkish and English.

Zemin welcomes research articles on Turkish language and literature, folk literature, linguistics, literary and cultural history, and cultural studies. It also welcomes comparative studies that demonstrate an interdisciplinary approach to these fields. It also invites book reviews, research notes, and commentaries on documents.

Submitted research articles cannot have been previously published in any language and cannot be under consideration by other journals or publications.

Essays must be headed by a 400-word abstract in Turkish and English and followed by 3 to 5 key words in the same languages.

Submitted manuscripts will first be examined for eligibility in terms of purpose, subject, content and style. Articles meeting the requirements will then be sent out to two peer reviewers specialized in the article's field. The journal uses a double-blind peer review process, which means that both the author's identity and the reviewer's identity are concealed from each other. In cases where one review is positive while the other is negative, the Editorial Board may decide either to send the article to a third peer reviewer or to reject it.

Book reviews, research notes, and commentaries on documents will not be sent to peer reviewers. They will be evaluated by the field editors and the Editorial Board.

Any opinions and views expressed in the publications are exclusively the scientific and legal responsibility of the author(s).

Articles must be between 5,000 and 8,000 words. The word count excludes bibliography and block quotations. All transcriptions must be in unicode font.

The journal requires adherence to Türk Dil Kurumu (Turkish Language Association) spelling rules. The Editorial Board may suggest spelling changes, or it may alter spelling.

The journal conforms to Turabian/the *Chicago Manual of Style*. For further information, see "Yazım Kuralları" (Style Guide).

Essays should be sent to editor@zemindergi.com.

About Book Reviews, Research Notes, and Documents

Book Reviews

Zemin encourages reviews on books on literature, language, cultural history, and literary history and books with an interdisciplinary approach to literature and related fields.

Reviews should focus on the book's content, scope, argument and contribution to the scholarly field. The review should explain the author's methodology and the book's original contribution to its field, and its target audience. While evaluating the book's achievements and weaknesses, criticism needs to be focused on the book –not the author– and to offer guidance for future studies.

Reviews should not exceed 1,500 words and adhere to the journal's style and citation guidelines.

Research Notes

Zemin welcomes research notes relevant to the journal's scope. Research notes are new information supplementing a previously published study, questions encountered during research that are not fully answered, findings that are not included in the research but can be useful for other studies, or findings from a work in progress that are important enough to be published immediately and then later turned into an article. Research notes can also address an unresolved question in search of an answer.

Comments on previously published research notes should be sent as “editöre mektup” (letter to the editor).

Research notes should not exceed 2,500 words, excluding footnotes and bibliography.

Documents

Zemin welcomes document submissions like archival documents, letters, and posters.

Manuscripts should include the full transcription or transliteration of the document in unicode font. They should also include an introductory statement on the document and its contribution to the field within an academic and ethical framework.

A high-resolution image of the document should be sent attached to the manuscript.

Zemin: Edebiyat Dil ve Kültür Araştırmaları

Kaynak Gösterme İlkeleri*

Hazırlayan **Hatice Aynur**

KİTAP

İlk geçtiği yerde bilgiler şu sırayla verilir: Yazar adı soyadı, eser adı, (varsa) çevireni, (varsa) basım sayısı, (varsa) cilt sayısı (yayın yeri: yayınevi, tarih), sayfa numarası.

Tekrar verilen kaynaklarda kısaltılmış dipnot kullanılır. Bunun için iki yöntem söz konusudur. İlki: Yazar soyadı, eser adı (en fazla ilk dört kelime), sayfa numarası. İkincisi: yazar soyadı, sayfa numarası. Bir yazarın birden çok eserine atıf yapıldığı durumlarda ilk yöntemin çalışma boyunca kullanılması daha uygundur.

Birden çok kaynağın aynı dipnotta verilmesi durumunda künyeler arasında “;” kullanılır.

Tek yazarlı

Dipnot (D): Semih Tezcan, *Topkapı Sarayı Oğuznamesi* (İstanbul: YKY, 2020), 71.

Kısaltılmış dipnot (K): Tezcan, *Topkapı Sarayı Oğuznamesi*, 15.

Bibliyografya (B): Tezcan, Semih. *Topkapı Sarayı Oğuznamesi*. İstanbul: YKY, 2020.

İki yazarlı

D: İsmail Soysal ve Mihin Eren, *Türk İncelemeleri Yapan Kuruluşlar: Kılavuz* (Ankara: TTK, 1977), 112.

K: Soysal ve Eren, *Türk İncelemeleri*, 112.

B: Soysal, İsmail ve Mihin Eren. *Türk İncelemeleri Yapan Kuruluşlar: Kılavuz*. Ankara: TTK, 1977.

* Ayrıntılı bilgi için bk. Kate L. Turabian, *A Manual for Writers of Term Papers, Theses and Dissertations*, revised by Wayne C. Booth ve öte., 9th ed. (Chicago: University of Chicago, 2018). Ayrıca bk. <https://www.chicagomanualofstyle.org/turabian/turabian-notes-and-bibliography-citation-quick-guide.html> (erişim 17 Mayıs 2021) ve https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html (erişim 17 Mayıs 2021).

Üç yazarlı

D: Selâhattin Olcay, A. Bican Ercilâsun ve Ensar Aslan, *Arpaçay Köylerinden Derlemeler*, 2. bs. (Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1988), 75.

K: Olcay, Ercilâsun ve Aslan, *Arpaçay Köylerinden*, 75.

B: Olcay, Selâhattin, A. Bican Ercilâsun ve Ensar Aslan. *Arpaçay Köylerinden Derlemeler*. 2. bs. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1988.

Üçten fazla yazarlı

Üçten fazla yazar olduğu durumlarda dipnotta ilk yazarın adı ve soyadı yazılır, diğer yazarlar için “ve öte.” kısaltması kullanılır. Bibliyografyada ise hepsinin adı ve soyadı verilir.

D: Serpil Bağcı ve öte., *Osmanlı Resim Sanatı*, (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012), 46.

K: Bağcı ve öte., *Osmanlı Resim Sanatı*, 48.

B: Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012.

Çeviren

D: Shirine Hamadeh, *Şehr-i Sefa: 18. Yüzyılda İstanbul*, çev. İlknur Güzel (İstanbul: İletişim, 2010), 21.

K: Hamadeh, *Şehr-i Sefa*, 21.

B: Hamadeh, Shirine. *Şehr-i Sefa: 18. Yüzyılda İstanbul*. Çeviren İlknur Güzel. İstanbul: İletişim, 2010.

Yazarın yanı sıra yayına hazırlayan/editör

D: Latîfi, *Tezkiretü’ş-Şuara ve Tabsıratü’n-Nuzamâ: İnceleme-Metin*, haz. Rıdvan Canım (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2000), 48.

K: Latîfi, *Tezkiretü’ş-Şuara*, 48.

B: Latîfi. *Tezkiretü’ş-Şuara ve Tabsıratü’n-Nuzamâ: İnceleme-Metin*. Hazırlayan Rıdvan Canım. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2000.

Üçten fazla kişi tarafından yayına hazırlanan

Üçten fazla hazırlayan/editör olduğu durumlarda dipnotta ilk hazırlayanın adı ve soyadından sonra “ve öte.” kısaltması, bibliyografyada ise hazırlayanların/editörlerin hepsinin adı soyadı belirtilir.

D: Cemal Kafadar, “Sohbete Çelebi, Çelebiye Mecmûa,” *Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, haz. Hatice Aynur ve öte. (İstanbul: Turkuaz, 2012), 43.

K: Kafadar, “Sohbete Çelebi,” 43.

B: Kafadar, Cemal. “Sohbete Çelebi, Çelebiye Mecmûa.” *Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, hazırlayanlar Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru ve Ali Emre Özyıldırım, 43-52. İstanbul: Turkuaz, 2012.

Bir yazarın eserinden bir bölümün gösterilmesi

D: Erol Üyepazarcı, “1875-1908 Yılları Arasında Popüler Roman ve Roman-cılar,” *Unutulanlar, Hiç Bilinmeyenler ve Bilinmek İstenmeyenler: Türkiye’de Popüler Romanın İlk Yüzyılının Öyküsü (1875-1975)* (İstanbul: Oğlak, 2019), 1:83.

K: Üyepazarcı, “1875-1908 Yılları Arasında Popüler Roman,” 1:65.

B: Üyepazarcı, Erol. “1875-1908 Yılları Arasında Popüler Roman ve Roman-cılar.” *Unutulanlar, Hiç Bilinmeyenler ve Bilinmek İstenmeyenler: Türkiye’de Popüler Romanın İlk Yüzyılının Öyküsü (1875-1975)*, 63-226. c. 1. İstanbul: Oğlak, 2019.

Baskı ve yayın bilgisi

Kitabın birden fazla basımı varsa basım bilgisi, yayın yeri bilgisinden önce, sırasıyla basım sayısı, “.” ve “bs.” kısaltması verilir. Eğer baskıda yapılan değişiklikler ifade ediliyorsa kısaltılarak belirtilir. Mesela “gözden geçirilmiş 2. baskı” için “göz. geç. 2. bs.” yazılır.

D: İsmail Erünsal, *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik: Tarihî Gelişim ve Organizasyonu*, gen. ve gün. 3. bs. (İstanbul: Timaş, 2020), 47.

K: Erünsal, *Osmanlılarda Kütüphaneler*, 46.

B: Erünsal, İsmail. *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik: Tarihî Gelişim ve Organizasyonu*. gen. ve gün. 3. bs. İstanbul: Timaş, 2020.

Çok ciltli eserler

Çok ciltli eserin bütün ciltlerinin aynı adı taşıdığı durumlarda dipnotta cilt numarası atıf verilen sayfa numarasından önce aralarında boşluk olmadan iki nokta üst üste konularak gösterilir (4:46).

D: Bursalı Mehmed Tâhir, *Osmânlı Müellifleri* (İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1342 [1924]), 3:297.

K: Bursalı Mehmed Tâhir, *Osmânlı Müellifleri*, 3:298

B: Bursalı Mehmed Tâhir. *Osmânlı Müellifleri*. c. 3. İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1342 [1924].

Her bir cildin kendi adı olduğu durumlarda önce genel cilt adı, atıf yapılan cildin numarası ve adı belirtilir.

D: Fikret Adanır, “Balkanlarda ve Anadolu’da Yarı Özerk Taşar Güçleri,” *Türkiye Tarihi*, c. 3, *Geç Osmanlı İmparatorluğu 1603-1839*, ed. Suraiya Faroqhi, çev. Fethi Aytuna (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2011), 196.

K: Adanır, “Balkanlarda ve Anadolu’da,” 197.

B: Adanır, Fikret. “Balkanlarda ve Anadolu’da Yarı Özerk Taşar Güçleri.” *Türkiye Tarihi*. c. 3. *Geç Osmanlı İmparatorluğu 1603-1839*. Editör Suraiya Faroqhi, Çeviren Fethi Aytuna, 195-227. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2011.

MAKALE

Eğer makale dergide yayımlanmışsa ilk geçtiği yerde bilgiler şu sırayla verilir: Yazar adı soyadı, “makalenin tam adı,” derginin adı (varsa) araya noktalama işareti ve c. (cilt) kısaltması olmadan cilt sayısı, (varsa ve cilt sayısı yoksa dergi adından sonra ise de) “,” sayı numarası (sayı için s. kısaltması) (varsa) ay, mevsim ile parantez içinde yıl ve parantezden sonra boşluk olmadan “:” ve sayfa numarası.

Tekrar verilen kaynaklarda yukarıda işaret edilen kısaltılmış dipnot yöntemlerinden biri kullanılır.

Dergide makale

D: Feridun Emecen, “Matruşka’nın Küçük Parçası: Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Dönemi ve ‘Lale Devri’ Meselesi Üzerine Bir Değerlendirme,” *Osmanlı Araştırmaları = The Journal of Ottoman Studies*, s. 52 (2018): 81.

K: Emecen, “Matruşka’nın Küçük Parçası,” 86.

B: Emecen, Feridun. “Matruşka’nın Küçük Parçası: Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Dönemi ve ‘Lale Devri’ Meselesi Üzerine Bir Değerlendirme.” *Osmanlı Araştırmaları = The Journal of Ottoman Studies*, s. 52 (2018): 79-98.

Dergi özel sayıları

Belirli bir konuya odaklanmış, adı ve editörü olan özel sayılarda bu bilgilere künyede yer verilir. Makale adından sonra sırasıyla italik olarak dergi adı, özel sayı (ifadesi) “” içinde özel sayının adı, (varsa) editör adı (ed./haz. kısaltmasıyla), tanımı ve diğer bilgiler sıralanır.

D: Ali Emre Özyıldırım, “Bir Mecmûa Üç Kuşak: Vakanüvis Halîl Nûrî Bey’in Oğlu ve Şeref Hanım’ın Babası Nebîl Bey’in Şahsî Mecmûasından Hareketle Aile Bağlarından Şiir Ağlarına,” *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, özel sayı, “Ustalara Saygı-I: Prof. Dr. Fatma Sabiha Kutlar Oğuz’a Armağan,” ed. İsmail Hakkı Aksoyak, Tuba Işınso İsen Durmuş ve Ayşe Yıldız, 3, s. 4 (Aralık 2019): 257-258.

K: Özyıldırım, “Bir Mecmûa Üç Kuşak,” 258.

B: Özyıldırım, Ali Emre. “Bir Mecmûa Üç Kuşak: Vakanüvis Halîl Nûrî Bey’in Oğlu ve Şeref Hanım’ın Babası Nebîl Bey’in Şahsî Mecmûasından Hareketle Aile Bağlarından Şiir Ağlarına.” *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, özel sayı, “Ustalara Saygı-I: Prof. Dr. Fatma Sabiha Kutlar Oğuz’a Armağan.” Editör İsmail Hakkı Aksoyak, Tuba Işınso İsen Durmuş ve Ayşe Yıldız, 3, s. 4 (Aralık 2019): 257-302.

Kitap içinde makale/bölüm

D: Bilgin Aydın, “Osmanlı İmparatorluğu’nda İlk Mukayeseli İstatistik Faaliyetleri ve Kanunî Dönemine Ait Bir Mevâcib Defteri,” *Yücel Dağlı Anısına: Geldi Yücel, Gitti Yücel, Bir Nefes Gibi...*, haz. Evangelia Balta ve öte. (İstanbul: Turkuaz, 2011), 56.

K: Aydın, “Osmanlı İmparatorluğu’nda İlk Mukayeseli,” 57.

B: Aydın, Bilgin. “Osmanlı İmparatorluğu’nda İlk Mukayeseli İstatistik Faaliyetleri ve Kanunî Dönemine Ait Bir Mevâcib Defteri.” *Yücel Dağlı Anısına: Geldi Yücel, Gitti Yücel, Bir Nefes Gibi...*, hazırlayanlar Evangelia Balta, Yorgos Dedes, Emin Nedret İşli ve M. Sabri Koz, 53-77. İstanbul: Turkuaz, 2011.

Gazete yazıları

D: Abdülbaki Gölpınarlı, “Karşı Karşıya: İnsanların Hayvanlara İftiraları,” *Vatan*, 1 Aralık 1955.

K: Gölpınarlı, “Karşı Karşıya: İnsanların.”

B: Gölpınarlı, Abdülbaki. “Karşı Karşıya: İnsanların Hayvanlara İftiraları.” *Vatan*, 1 Aralık 1955.

Arap harfli

D: Nâmık Kemâl, “Lisân-ı Osmânînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir [I],” *Tasvîr-i Efkâr*, 416 (16 Rebûlâhir 1283 [28 Ağustos 1866]): 1-3.

K: Nâmık Kemâl, “Lisân-ı Osmânînin,” 2.

B: Nâmık Kemâl. “Lisân-ı Osmânînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir [I].” *Tasvîr-i Efkâr*, 416 (16 Rebûlâhir 1283 [28 Ağustos 1866]): 1-3.

Ansiklopedi maddesi

D: Münir M. Aktepe, “Nevşehirli İbrahim Paşa,” *İslâm Ansiklopedisi*, 3. bs. (İstanbul: MEB, 1973), 9:234.

K: Aktepe, “Nevşehirli İbrahim Paşa,” 234.

B: Aktepe, Münir M. “Nevşehirli İbrahim Paşa.” *İslâm Ansiklopedisi*. c. 9. 3. bs. İstanbul: MEB, 1973.

Tezler

D: Fatih Altuğ, “Namık Kemal’in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik” (Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2007), 48.

K: Altuğ, “Namık Kemal’in Edebiyat,” 49.

B: Fatih Altuğ, “Namık Kemal’in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik.” Doktora Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, 2007.

Kutsal kitaplar

D: *Kur'ân-ı Kerîm* 2:257 ya da *Kur'ân-ı Kerîm* 2 (Bakara): 257.

Kur'ân'a yapılan gönderme dipnotta belirtilirken bibliyografyada göstermeye gerek yoktur.

Kur'ân'ın meâllerine atıf yapılması durumunda ilgili kaynağın künyesi hem dipnotta hem bibliyografyada gösterilir.

D: *Kur'ân-ı Kerîm* 24 (Nûr): 35. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/N%C3%BBrsuresi/2826/35-ayet-tefsiri> (erişim 17 Mayıs 2021).

B: <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir> (erişim 17 Mayıs 2021).

Yazma eserler ve arşiv belgeleri

Yazma eserlerin bulunduğu kütüphaneler ile arşivlerin adlarının ilk kez açık olarak verildikten sonra yaygın olarak kullanılan kısaltmaları verilir. Mesela Süleymaniye Kütüphanesi yerine SK; Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi yerine TSMK; İstanbul Üniversitesi yerine İÜ; Beyazıt Devlet Kütüphanesi yerine BDK; Milli Kütüphane yerine MK; Başbakanlık Osmanlı Arşivi yerine BOA; Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi yerine VGMA, Şerhiye Sicilleri yerine ŞS; Topkapı Sarayı Arşivi yerine TSA gibi.

D: Zâtî, *Dîvân*, SK-Hacı Mahmud 3363, yk. 46a.

K: Zâtî, *Dîvân*, 46a.

B: Zâtî. *Dîvân*. Süleymaniye Kütüphanesi-Hacı Mahmud 3363.

D: Medine-i Münevvere kadısı ve Şeyhülhareme-i Nebevî'ye yazılan Evâsıt-ı Rebûlâhir 1128 (Mart 1716) tarihli hüküm: BOA, Mühimme-i Mısır, 1, 97b.

B: BOA, Mühimme-i Mısır, 1.

Elektronik ortam yayınları

e-kitap olarak yayımlanan kitapların künye bilgisi basılı kitap gibi verilir. Bu yayınların sayfa numarası olmadığı durumlarda kullanılan ekranın/uygulamanın verdiği sayfa yerine ya da atfın bulunduğu bölüm (varsa) altbölüm işaret edilir, mesela bölüm 1, altbölüm/başlık 3, e-book/kindle gibi. PDF formatında olan metinlerde sayfa numarasından sonra “,” pdf yazılır. “doi” gibi elektronik kimlik

numarasına sahip makalelerin bu numaraları bibliyografik künyenin en sonuna yazılır. Basılı kitap ve makale mantığı ile elektronik ortamda yayımlanan, diğer bir ifadeyle sürekli güncellenmeyen kitap ve makalelerin künyelerine erişim tarihini eklemeye gerek yoktur. Fakat *TDVİA*'nın elektronik ortama aktarılan maddelerinde zaman zaman, web sayfası, haber sitesi, twitter, instagram gibi sürekli güncellenen mecralara yapılan atıflarda erişim tarihi eklenir.

D: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü's-Şu'arâ*, haz. Filiz Kılıç (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2018), 150, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59036,asik-celebi-mesairus-suarapdf.pdf?0>.

K: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü's-Şu'arâ*, 155.

B: Âşık Çelebi. *Meşâ'irü's-Şu'arâ*. Hazırlayan Filiz Kılıç. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2018. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59036,asik-celebi-mesairus-suarapdf.pdf?0>.

D: Ömer Faruk Akün, “Divan Edebiyatı,” *TDVİA*, IX, 420, <https://islamansiklopedisi.org.tr/divan-edebiyati> (erişim 17 Mayıs 2021).

K: Akün, “Divan Edebiyatı,” 420.

B: Akün, Ömer Faruk. “Divan Edebiyatı.” *TDVİA*, IX. <https://islamansiklopedisi.org.tr/divan-edebiyati> (erişim 17 Mayıs 2021).

D: Mehmet Fatih Köksal, “Yaygın Bir Yanlışın Hareketle: Leff ü Neşr Sanatı ve Problemler,” *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, s. 24 (2020): 356, Doi Number: <http://dx.doi.org/10.15247/dev.2801>.

K: Köksal, “Yaygın Bir Yanlışın Hareketle,” 358.

B: Köksal, Mehmet Fatih. “Yaygın Bir Yanlışın Hareketle: Leff ü Neşr Sanatı ve Problemler.” *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, s. 24 (2020): 351-406. Doi Number: <http://dx.doi.org/10.15247/dev.2801>.

Osmanlı dönemi kişi ve eser adları ile terimlerin yazılışı

Osmanlı dönemine ait kişi adlarında orijinal uzunluklar kullanılır ve ismin ilk geçtiği yerde ölüm tarihi verilir. Ölüm tarihleri normal parantez içinde ö. kısaltması, bir boşluk ve tarih şeklinde yazılır: Zâtî (ö. 1546), Nedîm (ö. 1730).

Osmanlı dönemi kitap adlarında uzunluklar gösterilir ve italik yazılır: *Künhü'l-ahbâr*, *Leylâ vü Mecnûn*.

Klasik edebiyat terimlerinde, başka kaynaklardan doğrudan alıntı olmadığı sürece uzunluklar gösterilir: Mesnevî, Kasîde, Mecnû‘a, Kıt‘a, Dîvân.

Kavram ya da edebiyat terimi ifade eden Arapça ve Farsça tamlamalar aslına uygun yazılır: Vahdet-i vücûd, Sebk-i Hindî, tercî-bend.

Yüzyıllar yazılırken Romen rakamı kullanılmaz, 16. yüzyıl/16. yy. yerine “on altıncı yüzyıl” şeklinde yazılır.

Metinde ilk geçtiği yerde padişahların saltanat yılları “salt.” kısaltmasıyla parantez içinde verilir: III. Selîm (salt. 1789-1807).