

Zemir

#04
ARALIK 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 (Kapadokya Üniversitesi)

Abdullah Uçman (İstanbul, Türkiye)

Zeynep Uysal (Boğaziçi Üniversitesi)

Sadık Yazar (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER

MAKALELER / RESEARCH ARTICLES

6 • AHMET ZAHİD DEMİRCİLER

Tecâhül-i Ârif'in Tanımlanması ve Kapsamı

The Definition and Scope of Tajâhul al-‘Ârif

40 • BAHAR DERVİŞCEMALOĞLU

***Tek Kanatlı Bir Kuş* Romanında Teknik ve İdeoloji**

Technique and Ideology in the Novel *Tek Kanatlı Bir Kuş*

64 • ALİ EMRE ÖZYILDIRIM

**Kânî'nin Vefatı Üzerine Sünbülzâde Vehbî'nin Halil Nûrî Bey'e Gönderdiği
Münşiyâne Tezkire ve Tarih Kıtası Üzerine**

On the *İnşâ*-style Letter and Chronogram Poem Sent to Halil Nûrî Bey
by Sünbülzâde Vehbî on the Death of Kânî

84 • ERSU PEKİN

Zil / Dzinđzğa: Diyâr-ı Rûm'da Zilin Serencamı

Cymbal / Dzinđzğa: Adventure of the Cymbals in the Lands of Rum

158 • ZEYNEP TEK

**Son Dönem (Anti-Feminist) Osmanlı Mizah Basınında Güzide Sabri'nin
Feminist Mizahı: “Tevfik Efendi” Adlı Hikâyenin Romana Uzanan Kurgusu**

Güzide Sabri's Feminist Humor in the Late (Anti-Feminist) Ottoman Humor Press:
The Plot of the Story “Tevfik Efendi” and its Extension into a Novel

182 • TACETTİN TURGAY

Lexicalism at Interfaces

Biçimbilim-Sözdizim Arayüzünde Sözlükselcilik

216 • FERDA ZAMBAK

Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinde Nostalji

Nostalgia in Ziya Osman Saba's Poems

ARAŞTIRMA NOTLARI / RESEARCH NOTES

242 • MEHMET ARIKAN

Yazıcıoğlu Muhammed Efendi'nin Şimdiye Kadar Bilinmeyen Eseri: *Bahru'l-Beyân*

KİTABİYAT / BOOK REVIEWS

256 • AHMET DURAN ARSLAN

Mehmet Can Doğan. *Şiirin Retoriği*

262 • ÖZGE IŞIK

Dror Ze'evi. *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve AŞk, 1500-1900*

BELGELER / DOCUMENTS

270 • MELEK YALVAÇ

1932-1933 Yıllarında Taşrada Faaliyette Olan Resmî ve Hususî Matbaalar ile Bunların Neşriyatı Üzerine Bir Değerlendirme

295 • Etik İlkeler ve Yayın İlkeleri

300 • Kaynak Gösterme İlkeleri

Makaleler

Tecâhül-i Ârif'in Tanımlanması ve Kapsamı

The Definition and Scope of Tajâhul al-‘Ârif

AHMET ZAHİD DEMİRCİLER

Kırklareli Üniversitesi

(ahmed.demirciler@gmail.com), ORCID: 0000-0002-0729-6567.

Geliş Tarihi: 19.09.2022. Kabul Tarihi: 20.11.2022.

“ ” Demirciler, Ahmet Zahid. “Tecâhül-i Ârif'in Tanımlanması ve Kapsamı.” *Zemin*, s. 4 (2022): 6-39.

Özet: Klasik şiir incelemelerinde başlıca yöntemlerden biri şiir üslubunun edebî sanat terimlerine göre çözümlenmesidir. Ancak, edebî sanatları işleyen kaynaklardaki tanım ve örnekler terimlerin anlaşılmasında her zaman yeterli olmamaktadır. İşlenişindeki belirsizliğin tartışmalara sebep olduğu sanatlardan biri *tecâhül-i ârif*tir. Bu makale bu terim etrafındaki belirsizliğin giderilmesini hedeflemektedir. Bu amaçla Arapça, Farsça ve Türkçe kaynaklarda *tecâhül-i ârif*in nasıl tanımlandığı, ne tür örneklerle açıklandığı incelendiğinde hem görüş farklılıkları hem de muğlaklıklar tespit edilmiş, hâkim görüşten ayrılmayarak kapalı kalan hususları giderecek bir tanım önerisi getirilmiştir. Buna göre *tecâhül-i ârif*, ifade etmek istediği nüktayı (ziyade anlam) pekiştirmek için kişinin kendini hayret içerisinde göstererek bildiğini bilmiyor gibi sunmasıdır. Tanımdaki kapalılığın giderilmesinden sonra terimin kapsamına dair farklı görüşler ele alınmıştır. Söz konusu görüşler *tecâhül-i ârif*in *istifham*, *teşbih*, *üslûb-ı hakîm* ve *hüsn-i ta'lîl* sanatlarıyla ilintisiyle alakalı olduğundan tartışma bu zeminde yürütülmüş ve sanatlar arasındaki sınır belirginleştirilmiştir. Nihai olarak *tecâhül-i ârif*in en yaygın nükteleri belagat kitaplarından alınan bazı örneklerle açıklanmıştır. Şiirde anlamın katmanlı bir yapıda olmasından dolayı nüktelerin tespitinde tartışmaya açık hususlar olduğu görülmektedir. Doğrudan *tecâhül-i ârif*e bağlı anlamın değil de ifadenin bütününden çıkan anlamın nükte olarak tespit edildiği durumlar da makalede tartışılan hususlardandır.

Anahtar Kelimeler: edebî sanatlar, soru kipi, *istifham*, *teşbih*, *üslûb-ı hakîm*, *hüsn-i ta'lîl*.

Abstract: One of the main methods in studies of classical Turkish poetry is to analyze poetic style according to figures of speech. However, the definitions and examples in the sources dealing with figures of speech are not always sufficient to fully comprehend the terms. One of the figures in which the uncertainty in its treatment generates debate is *tajâhül al-‘ârif* (rhetorical ignorance). This article aims to dispel the ambiguity around this term. It identifies differences of opinion and ambiguities when reviewing how *tajâhül al-‘ârif* is defined as well as with what kind of examples it is explained in the Arabic, Persian, and Turkish sources. It proposes a definition to resolve the issues that remain closed without deviating from the prevailing view. Accordingly, *tajâhül al-‘ârif* is when a person presents himself as if he does not know what he knows by showing himself in astonishment in order to reinforce the nuanced meaning he wants to express. After dispelling the ambiguity in the definition, this article discusses different views on the scope of the term. Since the aforementioned views are related to the relation of *tajâhül al-‘ârif* with the figures of interrogation, simile, *üslûb al-hakîm*, and *hüsn al-ta'lîl*, the discussion is executed on this ground and the limits between them are clarified. Finally, the most common nuanced meanings of *tajâhül al-‘ârif* are explained with some examples taken from rhetoric books. Since the meaning in the poem has a layered structure, there are points for debate when determining the nuanced meaning. Among the issues discussed in this article is that the meaning drawn from the whole expression, rather than the meaning directly related to *tajâhül al-‘ârif*, should be determined as a nuance.

Keywords: rhetorical ignorance, interrogation, simile, *üslûb al-hakîm*, *hüsn al-ta'lîl*.

Klasik şiir üslubunu bilim diliyle betimlemede kullanılan en yaygın ve köklü araç “edebî sanatlar” olarak adlandırılan terimlerdir. Bunların tamamına yakını Arapça ve Farsça kaynaklardan alınmış; son birkaç yüzyılda Fransızca kaynaklar da etkili olmuştur. Böylece meydana gelen Türkçe literatürün büyük çoğunluğu öğretim amaçlı kaleme alınmıştır. Dolayısıyla terimler birçok açıdan açıklama, karşılaştırma, sınıflandırma ve örneklemeye muhtaçtır. Aynı terimin çeşitli kaynaklardaki tanım ve örneklerindeki farklılık ve çelişkiler bu ihtiyacın en belirgin delilidir. Söz konusu karışıklığın diğer bir sebebi de yukarıda ifade edildiği gibi Türkçe literatürün oluşmasına farklı dilden geleneklerin kaynaklık etmesidir. Terimler etrafındaki belirsizliğin giderilmesi, kaynak dillerdeki gelişmelerinin takip edilmesi ve işlendikleri kaynakların karşılaştırılmalı değerlendirilmesiyle mümkün olabilir.

Türk edebiyatında tartışma konusu olan edebî sanatlardan biri *tecâhül-i ârif* tir. Bilhassa soru kipiyle olan ilgisi belâgat kitaplarının da çözüme kavuşturmadığı bir husustur.¹ M. Fatih Köksal bu iki dil kullanımının (*istifham* ve *tecâhül-i ârif*) arasındaki ilgiyi ele alan bir makale kaleme almış;² Muhittin Eliaçık belâgat kitaplarında *tecâhül-i ârif*e ait tanım ve tasnifleri tablo hâlinde yayımlamıştır.³ Metin Parıldı, makalesinde sanatın Arap edebiyatındaki gelişimini ayrıntılı bir şekilde işlemektedir.⁴ *TDV İslâm Ansiklopedisi*’nde *tecâhül-i ârif* maddesi sanatın Arap ve Türk edebiyatlarındaki durumunu ayrı ayrı işleyen iki makaleden oluşmaktadır.⁵ Sözü edilen çalışmalar *tecâhül-i ârif* hakkındaki çeşitli görüşleri, terimin gelişimini ayrıntılı biçimde tasvir etmişlerdir. Bununla beraber uygulamada sanatın hangi örnekleri kapsayıp hangilerini dışarıda bırakacağı, tartışılması gereken bir mesele olarak kalmıştır. Ayrıca Arapça, Farsça ve Türkçe literatür arasındaki ilgi ve son dönem Türkçe literatürde terim hakkındaki görüşlerin birbiriyle olan bağlantısı da belirginleştirilmesi gereken bir husustur.

1 M. A. Yekta Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi: Belâgat* (İstanbul: Bilimevi, 2004), 205.

2 Mehmet Fatih Köksal, “Belâgat Kitaplarında İki Sanat: Tecâhül-i Ârif ve İstifhâm,” *Türklük Bilimi Araştırmaları*, s. 7 (1998): 167-90.

3 Muhittin Eliaçık, “Belâgat Kitaplarında Tecâhül-i Ârif’in Tarif ve Tasnifi,” *Turkish Studies* 11, s. 10 (2016): 217-30.

4 Metin Parıldı, “Tecâhülü’l-Ârif: Kronolojik Geçmişi, Terimleşme Süreci, Üslubu ve Amacı,” *Bilimname* 47, s. 1 (2022): 265-302.

5 İsmail Durmuş, “Tecâhül-i Ârif,” *TDVİA* (İstanbul: TDV, 2011), 40:232-33; Meliha Yıldırım Sarıkaya, “Tecâhül-i Ârif: Türk Edebiyatı,” *TDVİA* (İstanbul: TDV, 2011), 40:233-34.

Bu çalışma, ilgili literatürdeki etkileşim ve sürekliliği ortaya koymanın yanı sıra *tecâhül-i ârif* teriminin sınırlarını belirlemeyi amaçlamaktadır. Öncelikle terimin Arap edebiyatındaki gelişimi ve hakkındaki ihtilaflar kısaca ele alınacak; daha sonra Fars edebiyatında nasıl anlaşıldığı imkân nispetinde gösterilecektir. Bu sanata dair Türkçe literatürdeki farklı görüşler tanımlarından hareketle sınıflandırılarak bir tanım önerisi getirilecektir. Terim etrafındaki görüş farklılıkları *tecâhül-i ârifin istifham, teşbih, üslûb-ı hakîm ve hüsn-i ta'lîl* sanatlarıyla olan bağlantısına dayanmaktadır. Bu görüşlerin tartışılması da verilen tanım önerisine göre sanatlar arasındaki ilgi zemininde gerçekleştirilecektir. Nihai olarak *tecâhül-i ârifin* en yaygın *niktelerine* kaynaklarda verilen bazı örnekler çözümlenecek ve itirazlar dillendirilecektir.

1. Arapça Literatürde Tecâhül-i Ârif

Tecâhül-i ârif [Ar. *tacâhulu'l-ârif* 'bilenin bilmezden gelmesi'] terimi ilk olarak İbnü'l-Mu'tez'in (ö. 296/908) *el-Bedî*⁶ adlı eserinde görülür.⁷ Aynı sanat için farklı adlandırmalar kullanılmış olsa da kaynakların genelinde *tecâhül-i ârif* yaygınlık kazanır.⁸ İbnü'l-Mu'tez sanatın tanımını yapmamış, örnek vermekle yetinmiştir. Örneklerinden birinin tercümesi,

(1) *Hısn'ın yakınları erkek mi yoksa kadın mı, bilmiyorum. Belki daha sonra bilirim!*⁹

6 Arapça ve Farsça yazar müellifler için *TDV İslâm Ansiklopedisi* yeterli ve kapsamlı bir başvuru kaynağı olduğundan isimlerinin imlasında söz konusu ansiklopedideki madde başları esas alınmış, tam transkripsiyon yapılmamıştır. İsimlerin Arapçadaki imlasına erişmek isteyenlerin ilgili kaynağa başvurabilecekleri düşünülmüştür. Eser isimlerinin Arapça imlasına erişmenin ise müellif isimleri kadar kolay olmadığı düşünülerek bunlar tam transkripsiyonla yazılmıştır.

7 Parıldı, "Tecâhulu'l-Ârif," 268.

8 Arap edebiyatında bu sanata *savku'l-ma'lûm masâka gayrihî, tacâhulu'l-ârif va-mazcu's-sakk bi'l-yakîn, et-tacâhul, at-taşakkuk, irhâ'u'l-inân, el-i'nât* isimleri de verilmiştir. Parıldı, "Tecâhulu'l-Ârif," 267.

9 *va-mâ adrî va-savfa ihâlu adrî / a-kavmun âlu Hısnin am nisâ'u*. İbnü'l-Mu'tez, *el-Bedî fi'l-Bedî* (Beyrut: Dar al-Jeel, 1990), 157.

Bu örnek Hatîb Tebrîzî, Ebû Tâhir Bağdâdî, İbn Ebü'l-İsba', Nüveyrî, Hatîb Kazvîni, İbn Hatîb-i Zemlekân ve Müeyyedbillâh tarafından tekrar edilmiştir. Hatîb Tebrîzî, *el-Vâfi fi'l-Arûd ve'l-Kavâfi*, haz. Fahrüddin Kabâve (Şam: Dar al-Fikr, 1986), 260; Ebû Tâhir Bağdâdî, *Kânûnu'l-Belâga fi Nakdi'n-Nesr ve's-Şi'r*, haz. Muhsin Gayyâd Acîl (Muassasat al-Risalah, 1981), 134; İbn Ebü'l-İsba', *Tahrîrû't-Tahbîr*, haz. Hifnî Muhammed Şeref (Kahire: BAC İİYM İslâm Mirasını İhya Heyeti, 1963), 136; Ahmed Nüveyrî, *Nihâyetü'l-Ereb fi Funûni'l-Edeb* (Kahire: Mısır Millî Kütüphanesi ve

şeklinde. Beyitte şair bilmediği iddiasını ‘bilmiyorum’, ‘belki bilirim’ ibareleriyle ve soru kipiyle dile getirmiştir. Beyit Hısn adlı bir kimsenin arkadaşlarını kadımlara benzeten kapalı bir teşbih içermektedir. Şairin asıl kastı Hısn’ın yakınlarını aşığılamaktır.

İbnü’l-Mu‘tez’in örneklerinden bir diğeri,

(2) *Sana feda olurum. Ayrılığuma doymadın, kanmadın. Bir aydan fazla ayrılığı güzel mi buluyorsun? Böyle devam edersen uygun bir teselli bulacağım. Öyle sanıyorum, bilemiyorum.*¹⁰

beytidir. Şair sevdiğini unutup unutamayacağını bilmez görünmektedir. Bilmezden gelme, önceki beytin hilafına soru kipiyle değil “bilemiyorum” sözüyle ifade edilmiştir. Yine bir önceki beyitten farklı olarak buradaki *tecâhül-i ârif* benzetmeyle beraber kullanılmamıştır.

Sanatı ilk kez Ebû Hilâl el-Askerî (ö. 400/1009’dan sonra) *eş-Şimâ‘ateyn* adlı eserinde “Daha da pekiştirmek için doğruluğu bilinen bir şeyi şüpheyle sunma” olarak tanımlamıştır.¹¹ Bu tanım, İbnü’l-Mu‘tez’in yukarıdaki örneklerini kapsamanın yanı sıra sanat için amaç olarak “pekiştirme”yi tespit etmektedir. Verdiği örneklerden biri de Arapça, Farsça ve Türkçe literatürde *tecâhül-i ârifî* örneklemede çokça kullanılan

(3) *Ey olanın ceylanları, Allah için söyleyin! Leylâ sizden biri mi yoksa insan mı?*¹²

Arşivleri, 1423 [2002-03]], 7:123; Hatîb Kazvîni, “Telhîşü’l-Miftâh”, *el-Mutavvel*, çev. Zekeriya Çelik (İstanbul: Litera, 2020), 2:500; İbn Hatîb-i Zemlekân, *et-Tibyân fi ‘İlmi’l-Beyân el-Muṭli‘ ‘alâ I‘câzi’l-Kur‘ân*, haz. Ahmed Matlûb ve Hadîce el-Hadîsi (Bağdad, 1964), 189; el-Müeyyedbillâh, *et-Tîrâz li-Esrâri’l-Belâğa ve-‘Ulûmi Haka‘iki’l-I‘câz* (Beyrut: al-Maktaba al-Unsuriyya, 1423 [2002]), 45. Türk belagatçilerinden Şîrvânî de bu beyitten uyarladığı bir ifadeyi örnek olarak kullanmıştır. Kadriye Yılmaz Orak, *Belâgat Gelenegimiz ve Belâgat-i Lisân-ı Osmânî* (İstanbul: Kitabevi, 2013), 134. Beyit hakkında daha fazla açıklama için bkz. Mehmed Zihni, *el-Kavlu’l-Ceyyid fi Şerhi Ebyati’t-Telhîs ve-Şerhayhi ve-Hâşiyeti’s-Seyyid* (İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1328 [1910]), Şiir: 442.

10 *fadaytuka lam taşba‘ va-lam turva min hacrî / a-tastahsinu’l-hicrâna akşara min şahri / arânî sa-aslû ‘anka in dâma mâ tarâ / bi-lâ’ikatin lâkin azunnu va-lâ adrî*. İbnü’l-Mu‘tez, *el-Bedî‘ fi’l-Bedî‘*, 157.

11 *Huva iḥrâcu mâ yu‘rafu şihhatuhû maḥraca mâ yuşakku fihi li-yazîda bi-zâlik ta’kîdan*. Ebû Hilâl el-Askerî, *eş-Şimâ‘ateyn: el-Kitâbe ve-Ş-Şi‘r*, haz. Alî Muhammed el-Becâvî ve Muhammed Ebû’l-Fazl İbrâhîm (Beyrut: al-Maktaba al-Unsuriyya, 1419 [1998-99]), 396.

12 *bi’llâhi yâ zâbayâti’l-kâ‘i kulna lanâ / Laylâyi minkunna am Laylâ mina’l-başar*. Ebû Hilâl el-Askerî, *eş-Şimâ‘ateyn: el-Kitâbe ve-Ş-Şi‘r*, 396.

Bu örnek, Arap ve Fars edebiyatçılarının birçoğu tarafından tekrar edilmiştir. Türk edebiyatçılarından Muallim Nâcî ve Manastırlı da bu beyti örnek vermiştir. Manastırlı Mehmed Rifat,

beytidir. Burada bilmezden gelme yalnızca soruyla dile getirilmiştir. Leylâ'nın ceylana benzetildiği kapalı bir teşbih vardır. Şairin kastı sevda sarhoşluğunu, mecnunluğunu ifade etmektir.

İbn Münkız (ö. 584/1188), Askerî'nin görüşünü "Şairin 'bilmiyorum' veya benzeri sözler söylemesi yahut bazı soru edatlarıyla soru sorması" şeklinde yorumlamıştır.¹³ Bu tanımla *tecâhül-i ârifin* nasıl yapıldığı tasvir edilmektedir.

İbn Reşîk el-Kayrevânî (ö. 456/1064), *teşekkük* olarak adlandırdığı sanatı iki benzer şeyin ayırt edilemeyecek kadar yakın olduğunu gösterme olarak tarif eder.¹⁴ Fakat örnekleri arasında (2) numaralı beytin de olması, 'benzer' (*şibh*) kelimesiyle kastedilenin yalnızca teşbih olmadığına delalet etmektedir. *Tecâhül*ü ikiye ayıran Sicilmâsî de bir türünde aynı tanımları tekrar eder. Diğer türü ise hasmın yanlış görüşünü doğru varsayma şeklinde açıklar.¹⁵

İbn Ebü'l-İsba'ın (ö. 654/1256) tanımına göre 'Konuşan kişinin; sözünü övme, yerme, mecnunluk, şaşırma, pekiştirme, uyarma tarzında sunmak için gerçekte bildiği bir şeyi bilmezden gelerek sorması"dır.¹⁶ Şehâbeddîn Mahmûd (ö. 725/1325) ve Nüveyrî (ö. 733/1333) aynı tanımları tekrar etmişlerdir.¹⁷ Safiyüddîn Hillî'nin (ö. 749/1348) tanımı da bunlara oldukça benzerdir.¹⁸ İbn Ebü'l-İsba'ın verdiği tüm örneklerde soru kipi kullanılmıştır. Müellifin gerek tanımından, gerek verdiği örneklerden hakiki anlamı dışında kullanılan her türlü soruyu *tecâhül-i ârif* kabul ettiği anlaşılmaktadır. Ayrıca Askerî'nin "pekiştirme" olarak tespit ettiği sanatın amacına başka amaçlar da ilave ettiği tanıtımda görülmektedir. İbnü'n-Nâzım (ö. 686/1287) hakiki anlamı dışındaki her sorunun *tecâhül-i ârif* olduğu yaklaşımını

Mecâmi'ü'l-Edeb (İstanbul: Kitapçı Kasbar, 1308 [1890-91]), 367; Mu'allim Nâcî, *İştihâhât-ı Edebiyye* (İstanbul: Krikor Fâik, 1307 [1889-90]), 60-61. *İştihâhât-ı Edebiyye*'de beytin tercümesi "billâhi söyleyişin baña ey âhuvân-ı dest / sizden mi yoksa nev'-i beşerden mi sevdiğim" şeklinde verilmiştir. ¹³ İbn Münkiz, *el-Bedî' fi Nakdi 'ş-Şi'r*, haz. Ahmed Ahmed Bedevî ve Hâmid Abdulmecîd (Kahire, 2010), 93.

¹⁴ İbn Reşîk el-Kayrevânî, *el-'Umde fi Mehâsini 'ş-Şi'r ve Âdâbih*, haz. Muhammed Muhyiddîn Abdulhamîd (Beyrut: Dar al-Jeel, 1981), 2:66.

¹⁵ Parıldı, "Tecâhulu'l-Ârif," 279.

¹⁶ *Huva su'âlu'l-mutakallim 'ammâ ya'lamuhû haqîkatan tacâhulan minhu bihî li-yuhrîca kalâmahû maḥraca'l-madh avi 'z-zamm av li-yadulla 'alâ şiddati't-tadalluh fi'l-hubb av li-kaşdi't-ta'acub avi't-takrîr avi't-tavbiḥ*. İbn Ebü'l-İsba', *Tahrîrû't-Tahbîr*, 135.

¹⁷ Ahmed Matlûb, *Mu'cemu'l-Muştalahâtî'l-Belâgiyye* (Bağdad: el-Mecma'u'l-İlmiyyu'l-İrâkî, 1983), 2:38.

¹⁸ Tanım için bkz. Parıldı, "Tecâhulu'l-Ârif," 284.

daha sarih bir şekilde ifade etmiştir. Müellif *soru kipini* (*istifhâm*) işlerken hakiki anlamı dışındaki sorulara İbnü'l-Mu'tez'in *tecâhül-i ârif* dediğini savunmuş; sanatın diğer kaynaklardaki nükte ve örneklerini *soru kipi* bahsine dâhil etmiştir.¹⁹ İbnü'l-Esîr el-Halebî'nin (ö. 737/1336) tanım ve örneklerinde sorunun kapsamı belirsiz olmakla beraber *tecâhül-i ârif*, konuşan kişinin bildiğini sorması olarak açıklanmıştır.²⁰

Belagati bir ilim dalı hâline getiren Ebû Ya'kûb Sekkâkî (ö. 626/1229) de tanım yapmayı örnek vermekle yetinmiştir. Verdiği örneklerden birinin tercümesi,

(4) *Ey Habur'un ağacı, nasıl yapraklanırsın! Sanki İbn Tarîf'e üzülmemişsin.*²¹

şeklinde. Şair, bir ağacın bir insanın ölümüne üzülmeceğini bilmez görünmektedir. Bilmezlik 'sanki' [*ka-anna*] edatıyla sağlanmış olup sanatta soru kipinin bir katkısı yoktur; benzetmeyle de kurgulanmamıştır.

Hatîb Kazvînî (ö. 739/1338), Sekkâkî'nin *savku'l-ma'lûm masâka gayrihi* [bilinenin başka türlü sunulması] şeklindeki isimlendirmesini *li-nuketatin* zarfını ilave etmek suretiyle tanım gibi kullanmıştır. Böylece "Bilinenin bir nükte için başka türlü sunulmasıdır" şeklindeki tanım ortaya çıkmıştır.²² 'Başka türlü' olarak tercüme edilen *gayrihi* şerhlerde *gayri'l-ma'lûm* olarak açıklanmaktadır.²³ Dolayısıyla tanım "Bir nükte için bilinenin bilinmiyor gibi sunulmasıdır" şeklinde ifade edilebilir.

el-Muzaffer el-Alevî (ö. 656/1258), İbn Hatîb-i Zemlekân (ö. 690/1291) ve Müeyyedbillâh (ö. 749/1348), iki şey arasındaki benzerliği mübalağa ederek birbirinden ayıramama suretinde gerçekleşen bilmezden gelmeyi *tecâhül-i ârif* kabul ederler.²⁴ Verdikleri örnekler de kapalı teşbih içermektedir. Müeyyed-

¹⁹ İbnü'n-Nâzım, *el-Mişbâh fi'l-Me'ânî ve'l-Beyân ve'l-Bedî'*, haz. Hüsnî Abdulcelîl Yûsuf (Kahire: Maktabat al-Adab, 1989), 85-88.

²⁰ İbnü'l-Esîr el-Halebî, *Cevherü'l-Kenz*, haz. Muhammed Zağlûl Selâm (İskenderiye: Mansha'at al-Ma'ârif, 2009), 208-10.

²¹ *ayâ şacara'l-Hâbüri mâ laka mürikan / ka-annaka lam tacza 'alâ'bnî Tarîfi*. Ebû Ya'kûb Sekkâkî, *Mifîâhu'l-Ulûm: Belâgat*, çev. Zekeriya Çelik (İstanbul: Litera, 2017), 514; Sadeddin Mesud Teftâzânî, *el-Mutavvel*, çev. Zekeriya Çelik (İstanbul: Litera, 2020), 2:503.

²² *va-huva ... savku'l-ma'lûmi masâka gayrihi li-nuketatin*. Hatîb Kazvînî, "Telhîş ü'l-Miftâh", 2:500-501.

²³ İbn Ya'kûb Mağribî, "Mevâhibü'l-Fettâh fî Şerhi Telhîşü'l-Miftâh", *Şûruhu't-Telhîş* (Kahire: 'Îsa'l-Bâbî'l-Halebî, 1937), 4:403.

²⁴ İbn Hatîb-i Zemlekân, *et-Tibyân fî 'İlmi'l-Beyân el-Mu'li' 'alâ İ'câzi'l-Kur'an*, 188-89; el-Muzaffer el-Alevî, *Nağratu'l-İğrîd fî Nuşreti'l-Karîd*, haz. Nuhâ Ârif el-Hasan (Şam: Arap Dil Akademisi, 1976), 192-94; el-Müeyyedbillâh, *et-Tırâz li-Esrâri'l-Belâga ve-'Ulûmi Haqâ'iki'l-İ'câz*, 3:45-46.

billâh *tecâhül*ün istiarenin maksatlarından olduğunu ilave etmiş;²⁵ el-Muzaffer el-Alevî benzetme içermeyen örnekleri *tecâhül-i ârif* örneklerinden ayırmıştır.²⁶ İbn Hicce (ö. 837/1434) *tecâhül-i ârif*i tanımlayan tüm görüşleri anmakla beraber kendi tanımını teşbihe dayandırır.²⁷ İbn Ma'sûm (ö. 1120/1708) her iki görüşü tarafsız bir şekilde anmakla yetinmiştir.²⁸

*Tecâhül-i ârif*i bir tür kapalı teşbih olarak sunan görüş ile soru kipine indirgeyen görüş sonradan ortaya çıkmıştır. Terimden ilk defa bahseden İbnü'l-Mu'tez herhangi bir tanım yapmamakla beraber verdiği üç örnekten yalnızca birinin kapalı bir teşbih içerdiği görülür [bkz. Örnek (1)]. Bilmezden gelme, İbnü'l-Mu'tez'in verdiği örneklerin ilkinde 'bilmiyorum' sözü ve soru edatıyla [bkz. Örnek (1)], ikincisinde yalnızca 'bilmiyorum' sözüyle [bkz. Örnek (2)], üçüncüsünde 'belki' sözüyle ifade edilmiştir.²⁹ Sekkâkî'nin örneğinde de soru kipinin ve kapalı teşbihin yeri yoktur [bkz. Örnek (4)]. Bununla beraber kaynaklar tarandığında verilen örneklerin birçoğunun (3) numaralı şiire benzediği görülecektir. *Tecâhül-i ârif*in benzetme üzerine bina edildiği görüşü de bu tür örneklerin ağırlıklı olmasından kaynaklanmış olmalıdır. Dolayısıyla Arap literatüründe *tecâhül-i ârif*in mahiyetine dair üç farklı görüş vardır denebilir. Kazvîni (ö. 739/1338), tanımıyla İbnü'l-Mu'tez'in anlayışını oldukça veciz bir ifadeye büründürmüş, İbn Ebü'l-İsba'ın sanat için belirttiği amaçları da tanıma dâhil etmiştir.

Arap edebiyatında *tecâhül-i ârif*e yer veren kaynaklar yukarıdakilerle sınırlı değildir. Bununla beraber herhangi bir tanım yapmayan müelliflerin çalışmalarına, eğer sanatın gelişiminde önemli bir rol oynadıkları düşünülüyorsa atıf yapılmamıştır.

25 Matlûb, *Mu'cemu'l-Muştalahâti'l-Belâgiyye*, 2:39.

26 el-Muzaffer el-Alevî, *Nadratu'l-İgrîd fi Nuşreti'l-Karîd*, 192-94.

27 İbn Hicce, *Hizânetü'l-Edeb ve-Gâyetü'l-Ereb*, haz. Salâhaddîn Hevârî (Beirut: al-Maktaba al-Asriyyah, 2006), 1:275. Abdullah Salâhaddîn-i Uşşâkî (ö. 1197/1783), *Hizânetü'l-Edeb*'i Türkçe olarak ihtisar etmiş, *tecâhül-i ârif* maddesinde teşbihe dayalı tanımını tercüme etmiş, diğer görüşlere yer vermemiştir. Abdullah Salâhaddîn-i Uşşâkî ve İbn Hicce, *Tercüme-i Hizânetü'l-Edeb: İzah ve Örneklî Belâgat Terimleri Sözlüğü*, çev. Abdullah Salâhaddîn Uşşâkî, ed. Mücahit Kaçar, İlyas Karşlı ve Ahmet Akdağ (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu, 2020), 134-136.

28 İbn Ma'sûm, *Envâru'r-Rebî' fi Envâ'i'l-Bedî'*, haz. Şâkir Hâdî Şükr (Necf, 1969), 5:119.

29 İbnü'l-Mu'tez, *el-Bedî' fi'l-Bedî'*, 157.

2. Farsça Literatürde Tecâhül-i Ârif

Farsça nakdin³⁰ bilinen ilk eseri olan Râdûyânî'nin (ö. 481/1088'den sonra) *Tercemânü'l-Belâğa*'sında *tecâhül-i ârif*, ibarenin *nâ-şinâhtan âvard* şeklinde Farsçaya tercümesiyle açıklanmıştır.³¹

Farsça *nakdîn* kendisinden sonrakilerin de kaynağı olan ilk eseri *Hadâ-yiku's-Sihr fî Dekâyiki's-Şi'r*'de Reşîdüddin Vatvât (ö. 573/1177) *tecâhül-i ârifî* “Bu sanat, şairin nazımda ve nesirde şöyle mi böyle mi olduğunu bilmiyorum dediği bir şeyden bahsetmesidir. Her ne kadar bilse de bilmezlikten gelmektedir.” şeklinde tarif etmiştir.³² İbn Münkız'ın (ö. 584/1188) tasvirini hatırlatan bu ifadeyle Rıza Kulu Han'ın (ö. 1288/1871) tanımını da örtüşmektedir.³³

Şerefüddîn Râmî (ö. 795/1393 [?]) ve Hüseyin Vâiz-i Kâşifî (ö. 910/1504-1505) ‘bir şeyi bildiği hâlde bilmez görünme’ olarak tercüme edilebilecek tanımları da oldukça muhtasardır.³⁴

Türk şairlerinden Ahmedî'nin (ö. 815/1412-13) *Bedâyi'u's-Sihr fî Şanâ-yi'i's-Şi'r* adlı eseri ise *tecâhül-i ârif* hususunda diğer Farsça literatürden ayrılır. “Bir şey bilen bir kişi bir itibarla muhatabına bildiğini açık etmeyi hoş görmez. Bu sakınmasının sebebi (muhatabın) sözünü (daha çok) dinlemek ve manasını kavramak için, aşk ve sevgili özlemi sebebiyle hayretini göstermek için, övgüde mübalağa için, sitem için olur.” şeklinde tanımında³⁵ Kazvî'nin etkisi belirgindir.

30 Fars edebiyatçılarından Şems-i Kays, Farsça şiirin teorisi mahiyetindeki *el-Mu'cem fî Me'â'iri Eş'âri'l-'Acem* adlı eserinde şiirde beğenilmeyen nitelikler ve şiir sanatları bahislerini *nakd-i şî'r* olarak adlandırmaktadır. Şems-i Kays. *el-Mu'cem fî Me'â'iri Eş'âri'l-'Acem*, haz. Mirza Muhammed Han Kazvîni (Leiden - Londra: E. J. Brill - Luzac & Co., 1909), 165. Bu konudaki tartışma için ayrıca bkz. Ahmet Zahid Demirciler, “Anlam ve Edebiyat Teorilerine Dair Türkçe Geleneksel Literatürü Tasnif Denemesi,” *Türkoloji Dergisi* 23, s. 1 (2019): 1-27.

31 Muhammed b. Ömer Râdûyânî, *Kitâb Tarcumân al-Balâğa*, haz. Ahmed Ateş (İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Şarkiyat Enstitüsü, 1949), 78.

32 Tanımın Farsça aslı şu şekildedir: *În şan'at conân bâşaz kî şâ'ir dar naşr yâ dar nazım cîzî râ bağîraz ve güyaz nadânam kî conîn ast yâ conân. Har cand dânaz ammâ h'ıştan râ nâzân sâzad.* Reşîdüddin Vatvât, *Hadâyiku's-Sihr fî Dakâyiki's-Şi'r*, haz. Abbâs İkbâl (Tahran: Kitabkhane-ye Tahoori & Katabkhane-ye Sanayi, 1984), 58.

33 Rıza Kulu Han, *Medâricu'l-Belâğa* (Şiraz, 1331 [1912-13]), 90.

34 Şerefüddîn Hasan Râmî, *Hakâyiku'l-Hadâ'ik*, haz. Seyyid Muhammed Kâzım İmâm (Tahran Üniversitesi, 1962), 81; Vâiz Hüseyin Kâşifî, *Bedâyi'u'l-Efkâr fî Şanâyi'i'l-Eş'âr*, haz. Mîr Celâleddîn Kazzâzî (Tahran: Nashr-e Markaz, 1369 [1990-91]), 131.

35 *Ân buvad ki kasî har çand çîzî râ dânad ammâ hõd râ cihat-i i'tibârî, çun 'adam-i irâdat ba tahâttub-i*

Râdûyânî tarafından örnek gösterilip Vatvât ve Rıza Kuli Han'ın tekrar ettiği örnek beyit aşağıdaki gibidir:

(5) *Cihan onun emri altında mı yoksa o cihanın kendisi mi? Ya Rabbi! Cihanın efendisi mi cihan mı?*³⁶

Bu beyitte bilmezden gelmeyi ifade eden soru kipidir. Şairin kastı övgüde mübalağadır. Kapalı bir teşbih içermemektedir.

Yukarıda tercümesi verilen (3) numaralı Arapça beyit Vatvât ve Rıza Kuli Han'ın da örnekleri arasındadır. Bu beyitteki bilmezden gelmenin soru kipiyle ifade edildiği ve kapalı teşbih içerdiği az önce açıklanmıştı.

Vatvât'ın diğer Farsça örneği,

(6) *Bütün âlem misk karası gibi siyah buluttan yakîn nuruyla dolu. Bu, yer mi gök mü bilmiyorum. Şu, gök mü yer mi bilmiyorum.*³⁷

beytidir. Az önceki örnekten farklı olarak burada bilmezden gelme soru kipiyle değil de 'bilmiyorum' sözüyle ifade edilmiştir. Şair, üstü kapalı bir şekilde siyah bulutlarla kaplı gökyüzünü, yeryüzüne benzetmektedir.

Yukarıdaki örnekler değerlendirildiğinde Farsça literatüre göre *tecâhül-i ârif* soru kipiyle veya soru kipi olmaksızın bilmezden gelme ifade eder; kapalı bir teşbihle veya bu olmaksızın kurgulanabilir. Râmî ve Kâşifî'nin verdiği örneklerin tamamında ise bilmezden gelme soru kipiyle sağlanmakta ve kapalı teşbih bulunmaktadır.³⁸ Bununla beraber her iki müellif de bilmezden gelmenin soru kipiyle ifade edilmediği veya kapalı teşbih içermeyen örneklerin *tecâhül-i ârif* sayılmayacağına dair herhangi bir işarette bulunmuşlardır. Kâşifî diğer *nakd* kitaplarından farklı olarak eserinden *istifhâm* bahsine yer vermiştir. Burada da *tecâhül-i ârife* değinir. 'Şaşkınlık mânâsındaki istifham'ı da *tecâhül-i ârife* dâhil eden müellif (3) numaralı beyte benzer bir örnek vermiştir.³⁹

muhâtab ba tarîki ki taşrih-i ân hōş ni-yâyad. Va ân sabab-i imtinâ'-i ü bâşad az istimâ'-i kalâm va fahm-i ma'nâ-yi ân va çun izhâr-i hayrat ba-sabab-i işk va iştiyâk-i mahbûb, va çun mubâlağa dar madh, va çun tavbîh. Ali Temizel, "Ahmedî'nin Farsça Eserleri Tenkitli Metin-İnceleme-Tercüme ve İndeks" (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2002), 64.

36 *dar zîr-i amr-i üst cihân yâ cihân hōd üst / yâ Rabb hużâygân-i cihānast yâ cihān.* Râdûyânî, *Kitâb Tarcumân al-Balâğa*, 78; Vatvât, *Hadâyiku's-Sihr fi Dağâyiki's-Şi'r*, 58; Rıza Kuli Han, *Medâricu'l-Belâğa*, 91. Bu örneği, Manastırlı da tekrar etmiştir. Manastırlı, *Mecâmi'ü'l-Edeb*, 367.

37 *zi abr-i tîra hamçün zulmat-i müşk / hama 'âlam bur az nûr-i yakîn ast / zamîn ast in nazânam yâ sipihrast / sipihrast ân nazânam yâ zamîn ast.* Vatvât, *Hadâyiku's-Sihr fi Dağâyiki's-Şi'r*, 59.

38 Râmî, *Hakâyiku'l-Hadâ'ik*, 81; Kâşifî, *Bedâyi'u'l-Efkâr fi Şanâyi'i'l-Eş'ar*, 131.

39 Kâşifî, *Bedâyi'u'l-Efkâr fi Şanâyi'i'l-Eş'ar*, 161.

3. Türkçe Literatürde Tecâhül-i Ârif

Türkçe kaynaklarda bazen *tecâhül-i ârifâne* adıyla da anılan sanatın üç farklı şekilde tanımlandığı görülmektedir.⁴⁰ Tüm tanımların esasını teşkil eden ‘bilineni bilmez görünme’nin çeşitli şekillerdeki ifadeleri, aslında terimin Türkçe sözlük anlamıdır. Kaynakların bazıları yalnızca tanımın sözü edilen esasıyla yetinirken⁴¹ diğer bazıları “bir nükteye dayanması gerektiği” şartını eklemektedir.⁴² Belâgat kitaplarının tercih ettiği bu ikinci tanım *Telhîş*’teki tanımın tercümesidir.

Kazvîni’nin tanımı yukarıda ‘Bir nükte için bilinenin bilinmiyor gibi sunulması’ şeklinde günümüz Türkçesine tercüme edilmişti. Ahmed Reşid [Rey], tanımıdaki “nükteye mebnî olma”yı “tecâhülü mûcib bir maksad-ı edebî bulunma” ile açıklamaktadır.⁴³ Örnek olarak “Dün nereye gittiniz?” sorusuna cevaben gittiği yeri gizlemek için verilen “Unuttum” cevabını vermiştir. “Ziyâde izhâr”a yarayan *tecâhül-i ârifin* aksine bu cevapta gizleme amacı güdüldüğü için bunu

40 Köksal beş olarak gruplandırır. Köksal, “Belâgat Kitaplarında İki Sanat: Tecâhül-i Ârif ve İstifhâm.” Yazarın sınıflandırmasına göre üç ve dört numaralı maddedeki görüşlerin ikisi de Mirdûhîzâde’ye ait olduğu için bunlar bir kabul edildi. Beş numaralı maddede belirtilen yazarlar yeni bir tanım ortaya koymadıkları için tanım tasnifine dâhil edilmedi. Böylece üç farklı tanım grubu ortaya çıkmış oldu.

41 Yakup Şafak, “Sürûri’nin Bahrü’l- Ma’ârifî ve Enîsü’l-Uşşâk ile Mukayesesi” (Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1991), 77; Abdülkadir Summak, “Miftâhu’l-Belâga ve Misbâhu’l-Fesâha -Transkripsiyonlu Metin-” (Yüksek Lisans Tezi, Harran Üniversitesi, 1999), 54; Ahmed Hamdi Şirvânî, “‘İlm-i Bedâ’î”, *Teshîlü’l-‘Arûz ve’l-Kavâfî ve’l-Bedâ’î* (İstanbul: Terakki Matbaası, 1289 [1872]), 31; Muhammed Mihri, *Fenn-i Bedî’*: *el-Eşerü’l-Celîl fi Medh-i ‘Alâ İsmâ’îl*, t.y., 48; Mehmed Said Diyarbakırlı, *Mizanü’l-Edeb*, haz. Saliha Aydoğan (İstanbul: Kitabevi, 2009), 273; İbnülkâmil Mehmed Abdurrahman, *Belâgat-ı Osmâniyye*, haz. Şamil Yeşilyurt (Kayseri: Kimlik, 2017), 144; Erdem Can Öztürk, “‘Alî Cemâleddîn ‘Arûz-ı Türkî, ‘İlm-i Kavâfî, Şanâyî-i Şîriyye ve ‘İlm-i Bedî’ : İnceleme-Metin-Sözlük-Tıpkıbasım” (Yüksek Lisans Tezi, Bozok Üniversitesi, 2010), 227.

42 Muhammed Altıparmak, *Telhîş Tercümesi: Tenkitli Metin*, haz. İsmet Şanlı (Ankara: Ürün, 2010), 296; Uşşakî, *Tercüme-i Hizânetü’l-Edeb*, 134; Murat AYTEKİN, “Vak’anûvis Halîl Nûrî’nin ‘Matla’u’n-Nûr’ Adlı *Telhîş* Tercümesi” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2006), 194; Ramazânzâde Abdünnâfi İffet, *en-Nef’ü’l-Mu’avel fi Tercemeti’t-Telhîş ve’l-Mu’avel* (İstanbul, 1290 [1873-74]), 2:192; Yılmaz Orak, *Belâgat Geleneğimiz ve Belâgat-i Lisân-ı Osmânî*, 134. Ahmed Cevdet, *Belâgat-ı Osmâniyye*, haz. Turgut Karabey ve Mehmet Atalay (Ankara: Akçağ, 2000), 111; Manastırlı, *Mecâmî’ü’l-Edeb*, 366. Mehmet Akın, “Rusçuklu M. Hayrî’nin Belâgat’i İnceleme-Metin-Terimler Dizini” (Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, 2016), 104. Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*, 205; Mu’allim Nâcî, *İştihâhât-ı Edebiyye*, 56.

43 Ahmed Reşid [Rey], *Nazariyyât-ı Edebiyye*, haz. Adem Can (İstanbul: Dün Bugün Yayıncılık, 2018), 190.

*tecâhül-i ârif*ten saymaz. *al-nukta* kelimesinin anlamlarından biri 'bir ibarenin zımnen taşıdığı ziyade incelik'tir.⁴⁴ Kazvî'nin tanımındaki *nükte* 'bir ziyade anlam' ile karşılanırsa Ahmed Reşîd'in "bir maksad-ı edebî" şeklindeki tercümesini ve örneklerini de kapsar. "Unuttum" cevabı herhangi ziyade bir anlam içermemektedir. Muallim Nâcî, Şeyh Gâlib'in "Gel 'ârif ol ki ma'rifet olsun *tecâhülün*" mısramın sanatın arif bir tarifi olduğunu ifade etmiştir.⁴⁵ Buradaki "marifet" de ' ziyade anlam'a yorulabilir. Saraç ise "nükte"yi "özel bir maksat" tabiriyle açıklamaktadır.⁴⁶ Ahmed Reşîd ve Saraç'ın tercih ettiği 'maksat' tercümesine isabetsiz denilemezse de ' ziyade anlam' *nükte* kelimesini daha iyi ifade edebilir. Zira *nükte*de sözün esas maksadından başka bir 'incelik' anlamı vardır.

Kaya Bilgegil'in de benimsediği⁴⁷ Mîrdûhîzâde'nin tanımının kapsamı biraz daha dardır. Müellif, tanıtımda geçen " ziyade anlam"dan *takrir*, *inkâr* ve *ikrarı* istisna etmektedir.⁴⁸ Bu üçünden farklı anlamı da *veleh* ve *hayretten* ötürü gerçeği sorgulamak olarak açıklar.⁴⁹ Çoğunlukla övme, yerme, ululama, aşığılama, ayıplama ve kınama için bir hazırlayıcı olan "hayret" *tecâhül-i ârifte* mutlaka bulunmalıdır. Fakat *takrir*, *inkâr* ve *ikrar* dışında başka hangi anlamların *tecâhül-i âriften* istisna edilmesi gerektiği açıkça ifade edilmemiştir. Süleyman Fehmi ve Şahabeddin Süleyman ise Mîrdûhîzâde'nin mutlak bir gereklilik olarak gördüğü "hayret"i sanatın makbul olmasının şartı olarak kabul ederler.⁵⁰

Kazvî'den aktarılan tanım oldukça geneldir. Esasında birçok üslup özelliği ziyade anlamlar ifade edebilmek için gerçeği bir şekilde görmezden gelmeye

44 Mütercim Âsım, *el-Okyânûsu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-Muhît*, haz. Mustafa Koç ve Eyyüp Tanrıverdi (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2013).

45 Mu'allim Nâcî, *İştîlâhât-ı Edebiyye*, 57.

46 Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*, 205.

47 M. Kaya Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1: Belâgat* (Ankara: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1980), 196.

48 Şahin Baranoğlu, "Abdurrahman Süreyyâ Mizânü'l-Belâga" (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 1999), 185.

49 "Takrîr, inkâr, ikrârdan başka bir nükteye mebnî mütekellim-i ma'lûmu gayr-ı ma'lûm yerine sevğ etmektir. Şu şüretle ki gûyâ mütenâsibeyn arasında şiddet-i müşâbehet ü münâsebet dâ'î-yi iltibâs ü iştibâh olmuş da kemâl-i tevellüh ü tahayyüründen nâşî istiknâh-ı hâkîkat mecbûriyyetinde bulunarak bilmez gibi bildiğini sorar."

50 Şahabeddin Süleyman, *Sanat-ı Tahrîr ve Edebiyat*, haz. Hatice Gönödoğan (İstanbul: Dün Bugün Yarınl, 2018), 345; Tülay Bayram, "Süleyman Fehmi'nin 'Edebiyat' Adlı Eseri: Değerlendirme-Çeviri Yazı-Sözlük" (Yüksek Lisans Tezi, Düzce Üniversitesi, 2021), 294.

dayanmaktadır. Tarlan, bu durumu “her edebî sanat tecâhül olur” şeklinde dile getirmiştir.⁵¹ Billhassa hangi sorunun *tecâhül-i ârif* olup olmadığı hususu kapalı kalmaktadır. Hem soru kipini hem *tecâhül-i ârifi* işleyen kaynaklarda verilen örnekler incelendiğinde bu ikisi arasındaki münasebetin mahiyetinin belirgin bir şekilde tespit edilemediği görülür.⁵² Recâzâde gibi öğrenme amacı dışındaki soruların tümünü *tecâhül-i ârif* kabul eden de vardır.

Türkçe literatürde *tecâhül-i ârif*le alakalı ihtilaflar sanatın tanımıyla da sınırlı kalmamıştır. Salâhaddîn-i Uşşâkî *tecâhül-i ârif*te bulunması gereken *nükteyi* iki şey arasındaki benzerlik derecesinin doğurduğu müphemlik olarak açıklar.⁵³ Muallim Nâcî, bir anlamda bilmezden gelmeye dayanan fakat edebiyat eserlerinde *tecâhül-i ârif*e dâhil edilmeyen farklı bir örneğe yer verir.⁵⁴ Ahmed Reşîd, bu örnek uğruna *tecâhül-i ârif*te bir tür ihdas etmiş; örnek olarak Nâcî'nin anlattığı anekdotu tekrar etmiştir.⁵⁵

Tarlan kendine mahsus bir tasnif ortaya koyarak *tecâhül-i ârifi* heyecana bağlı olanlar ve olmayanlar (bir maksada dayalı olanlar) şeklinde ikiye ayırmaktadır. Müellife göre nüktesi tahayyür, ‘mecnunluk’ (*tedellüh*), övgüde mübalağa, yergide mübalağa olanlar heyecana bağlı olanlardır. Bunları da kendi içinde istifham sanatına mukarin olanlar ve olmayanlar şeklinde iki kısım görür. İstifham sanatına mukarin olmayanların teşbih ve *hüsn-i ta’lil* olduğunu söyler.⁵⁶ Kastı bu tür örnekleri mutlaka *tecâhül-i ârifin* dışında mı tutmaktır yoksa bir sonraki satırda vurguladığı “hakiki *tecâhül-i ârif*”in dışında mı tutmaktır, burası müphem kalmıştır. Fakat her halükârda *tecâhül-i ârifin* birinci türünü belagat kitaplarında soru kipinin (istifham) hakiki anlamı dışında kullanıldığı örneklerle eşitleme eğilimindedir. Müphemiyet sanatın ikinci türünün kapsamında da devam eder. Bununla beraber maddenin genelinden nüktesi sitem ve neşelendirme olanları, maksada dayananlar (heyecana bağlı olmayanlar) olarak kabul ettiği anlaşılmaktadır. Yani Ahmed Reşîd’in ihdas ettiği *tecâhül-i ârifin* ikinci türüne Tarlan

51 Ali Nihad Tarlan, “Edebî San’atler,” *Edebiyat Meseleleri*, haz. Emrah Gökçe (Ankara: Akçağ, 2017), 196.

52 Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*, 205.

53 Uşşâkî, *Tercüme-i Hizânetü'l-Edeb*, 135.

54 Mu'allim Nâcî, *Işlâhât-ı Edebiyye*, 58-59.

55 Ahmed Reşîd, *Nazariyyât-ı Edebiyye*, 191-92.

56 Tarlan, “Edebî San’atler,” 195-96.

nüktesi sitem olan örnekleri de dâhil etmektedir. Övgüyü heyecana bağlı olarak nitelerken, bunun tersi sayılabilecek sitemi heyecana bağlı olmamakla nitelmesi gerekçelendirmeye muhtaç bir iddiadır. Müellif heyecana bağlı olmayanlarda sorunun cevabının bilindiğini, heyecana bağlı olanlarda bilinmediğini savunur; kendi ifadeleriyle söylenecek olursa "o anda sanatkâr arif değildir ki tecahül etsin". Hâlbuki şairin okuyucuya arif olup olmadığını hissettirmesini sanattaki nükteden ziyade şairin sanatı yerli yerinde kullanıp kullanılmamasına bağlamak daha isabetli olurdu.

Aşağıda Mîrdûhîzâde'nin nisbeten daha dar kapsamlı tanımından yola çıkarak *tecâhül-i ârif* sanatının sınırları belirlenecek; ulaşılan sonuçlara göre Türk edebiyatçılarının söz konusu sanat hakkındaki farklı görüşleri ele alınacaktır.

3.1. Tecâhül-i Ârif'te "hayret" ve tanım önerisi

Mîrdûhîzâde'nin *tecâhül-i ârif*in tanımından istisna ettiği *takrîr*, *inkâr* ve *ikrar* sorularıyla sanatın bir şartı olarak kabul ettiği *tahayyür* arasındaki ilgi üzerinde düşünmek sanatın tanımını *efrâdını câmi ayyârını mâni* bir hâle getirmekte yardımcı olabilir.

Mîrdûhîzâde'nin soru (*istifhâm*) bahsindeki tanımlarına göre, söylenenin aksi (*mefhûm-ı muhâlif* 'karşıt kavram') kastedilen soru cümlesi eğer olumsuzsa *takrîrî*, olumluysa *inkârî* adını alır.⁵⁷ Yani 'Ben sana iyilik yaptım.' anlamındaki "Ben sana iyilik yapmadım mı?" sorusu *takrîrî*; 'Sen iyilik yapmadın.' anlamındaki "Sen iyilik mi yaptın?" sorusu *inkârî*dir. Müellif, bir kişinin muhatabını nazikâne bir şekilde konuşturmak için bildiği bir hususu sormasını da *ikerârî* olarak adlandırmış, "Aferin! Bunu siz mi yazdınız?" cümlesiyle örneklemiştir.

Örnekler üzerinden gidilecek olursa "Ben sana iyilik yapmadım mı?" sorusu 'Benim sana iyilik yapmadığımı nasıl düşünebilirsin?' şeklinde takdir edilirse bir şaşırma anlamı içermektedir. Fakat bu şaşırmanın derecesi sözlükte 'bir durum veya bir şey karşısında ne yapacağımı, ne hüküm vereceğimi bilememe' olarak tarif edilen⁵⁸ "hayret" derecesinde değildir. Aynı yorum ikinci örneğin "İyilik yaptığımı nasıl düşünebilirsin?" şeklinde takdir edilmesinde de geçerlidir. Üçüncü örnekte ise şaşkınlık anlamı yoktur. Mîrdûhîzâde'nin de *tecâhül-i*

57 Baranoğlu, "Abdurrahman Süreyyâ Mizânü'l-Belâga," 59.

58 İlhan Ayverdi ve öte., *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, ed. Kerim Can Bayar (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2011), 2:1244.

*ârif*teki duyguyu *taaccüp* kelimesiyle değil de *tevellüh* ve *hayret* kelimesiyle ifade etmesi bu yüzdendir.

Yukarıdaki tahlilden anlaşıldığı üzere *takrir*, *inkâr* ve *ikrar* sorularının *tecâhül-i ârif* sayılmamaları “hayret” içermemelerine dayanmaktadır. Bu durumda bu üç soru türünü *tecâhül-i ârif* tanımından istisna etmektense bu soru türlerinde olmayan “hayret”i sanatın tanımına dâhil etmek daha uygun olur. Netice itibarıyla *tecâhül-i ârif* şöyle tanımlanabilir: “Konuşan kişinin, ifade etmek istediği ziyade bir anlamı pekiştirmek için kendini hayret içerisinde göstererek bildiğini bilmiyor gibi sunmasıdır”.

Edebiyat kitaplarındaki bazı tanımlarda ve örneklerin yorumlarında *tecâhül-i ârif*le ifade edilen ziyade anlamlara, bu anlamların hazırlayıcısı olan “hayret”in de dâhil edildiği görülmektedir. Nitekim Bilgegil sanatın tanımını yaparken “veleh ü hayret”i *tecâhül-i ârif*in nüktelerinden saymıştır.⁵⁹ Hâlbuki kendisinin de kaynaklarından olan Mîrdûhîzâde’nin dediği üzere “hayret” bu nüktelere hazırlığa yaraşır nazikâne bir üsluptur.⁶⁰ Tarlan’da da görülen⁶¹ “hayret”i bir nükte sayma yaklaşımının kökeni Ahmed Cevdet ve Muallim Nâcî olmalıdır. “Hayret”in nükte oluşu ilk kez bu iki edebiyatçı tarafından dile getirilmiştir.⁶²

Ahmed Cevdet aşağıdaki örnekte *tecâhül-i ârif*in “tevellüh ve tahayyür” nüktesi üzerine bina edildiğini söyler:⁶³

(7) *Şeb midür bu yâ sevâd-ı âh-ı pinhânum midür*
*Şem‘-i meclis şu ‘le-i dâğ-ı nümâyânum midür*⁶⁴

Asıl *tecâhül-i ârif*budur, diyerek aynı örneği Mîrdûhîzâde de zikreder; şairin *veleh ü hayret* göstererek bildiğini bilmezden geldiğini söyler.⁶⁵ Bununla beraber Mîrdûhîzâde’nin daha sonra da ifade ettiği gibi *veleh ü hayret* tüm *tecâhül-i ârif*

⁵⁹ Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1: Belâgat*, 197.

⁶⁰ Baranoğlu, “Abdurrahman Süreyyâ Mizânü’l-Belâga,” 185.

⁶¹ Tarlan, “Edebî San’atlar,” 195.

⁶² Mu’allim Nâcî, *İşlâhât-ı Edebiyye*, 58, 59; Ahmed Cevdet, *Belâgat-ı Osmâniyye*, 111.

⁶³ Ahmed Cevdet, *Belâgat-ı Osmâniyye*, 111.

Herhangi bir nükte belirtmeksizin İbnü’l-Kâmil ve Rusçuklu da aynı örneği tekrar etmiştir. İbnü’l-Kâmil, *Belâgat-ı Osmâniyye*, 144; Akın, “Rusçuklu M. Hayrî’nin Belâgat’i: İnceleme-Metin-Terimler Dizini,” 104.

⁶⁴ Beytin dil içi çevirisi: “Bu, gece mi yoksa gizli ahımın siyahlığı mıdır? Meclisteki mum, aşikâr yaramın alevi midir?”

⁶⁵ Baranoğlu, “Abdurrahman Süreyyâ Mizânü’l-Belâga,” 185.

örneklerinde bulunmalıdır. Bu beytin mısralarında birer *tecâhül-i ârif* vardır. Sanattaki nükte veya ziyade anlam sözü edilen *veleh ü hayretin* sebebidir. Aşkından aklı zaafiyete uğrayan şair meclisteki mumu gönlündeki ateşten, gecenin karanlığını ise bu ateşten yükselen dumandan ayırt edemeyecek bir hayrete gark olmuştur. Hâsılı her iki örnekte de bu hayrete sebep yani *tecâhül-i ârifin* ifade ettiği ziyade mana veya nükte 'mecnunluk'tur. Bu tespiti destekleyen bir husus aynı örneği veren Manastırlı'nın buradaki nükteyi "muhabbetin veleh ve hayret dereceleri" şeklinde yorumlamasıdır.⁶⁶

Bilgegil'in *tecâhül-i ârif* örneklerinden biri Azîz Mahmûd Hüdâyî'nin,

(8) *Zât-ı bî-çünüñ mekânlardan münezzehdür senüñ*
*Pes seni yâ kanda bulsun ağlayup feryâd iden*⁶⁷

beytidir.⁶⁸ Müellif buradaki *tecâhül-i ârifin veleh ü hayrete* bağlı olduğunu belirtmiştir. Aynı örneği veren *Mebâni'l-İnşâ*'da nükte "veleh ü taḥayyür" şeklinde geçer. Bununla beraber Süleyman Hüsni konunun baş tarafında *tecâhül-i ârifin* nüktelerini sayarken "muhabbetin veleh ü hayret derecesi" dışında bir "veleh ü hayret"ten söz etmez.⁶⁹ Örnek verirken sözü kısa tutmak için "muhabbet" kelimesini düşürmüş olmalıdır. Nitekim aynı örneği veren Manastırlı nükteyi "muhabbetiñ veleh ü hayret dereceleri" şeklinde açıklamaktadır.⁷⁰ Bilgegil örneği büyük ihtimalle *Mebâni'l-İnşâ*'dan almıştır. Fakat sanatın nüktelerini sayarken "veleh ü hayret" in muhabbet kaynaklı olduğunu belirtmemiştir. Hâlbuki yukarıda ifade edildiği gibi hayret *tecâhül-i ârifin* tüm örneklerinde bulunmalıdır. Burada şair Allah'ın ululuğu ve mekândan bağımsızlığı sebebiyle hayrete düş-

66 Manastırlı, *Mecâmi'ü'l-Edeb*, 367.

67 Beytin dil içi çevirisi: "Senin benzersiz zatın bir mekânda olmaktan uzaktır. Öyleyse ağlayıp feryat eden seni nerede bulsun?"

68 Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1: Belâgat*, 196.

Yukarıda *yâ kanda* olarak dizilen ifade *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*'nde "yakında" şeklinde verilmiştir. Hâlbuki bu hâliyle beyitte *tecâhül-i ârif* ortadan kalkmaktadır. *Divân*'ın yayımlarında ise beyit yukarıda verildiği gibi yer almıştır. Kemaleddin Şenocak, *Kutb-ul Ârifin Seyyid Aziz Mahmud Hüdâyî (K.S.): Hayatı-Menakıbı ve Eserleri* (İstanbul, 1970), 70; Ziver Tezeren, *Seyyid Azîz Mahmûd Hüdâyî*, (İstanbul, 1985), 110. Bilgegil'in eserindeki okuma veya baskı hatası olmalıdır. Aynı hata *Mebâni'l-İnşâ*'nın çeviri yazılı metninde de görülmektedir. Nazife Benzer, "Mebâni'l-İnşâ Cild-i Sâni" (Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, 2016), 124.

69 Benzer, "Mebâni'l-İnşâ Cild-i Sâni," 123-24.

70 Manastırlı, *Mecâmi'ü'l-Edeb*, 367.

müştür. O kadar ki “Kullarım, beni senden sorarlarsa, (bilsinler ki), gerçekten ben (onlara çok) yakınım. Bana dua edince, dua edenin duasına cevap veririm. O hâlde, doğru yolu bulmaları için benim davetime uysunlar, bana iman etsinler.”⁷¹ mealindeki ayeti unutmuş görünmektedir. Dolayısıyla buradaki ziyade anlam ‘övgüde mübalağa’ şeklinde tespit edilmelidir.

Muallim Nâcî “taḥayyüre mişāl” ifadesiyle aşağıdaki şiiri örnek verir:⁷²

(9) *Bir başka bedî‘a gösterir her dem ‘aşk*
Hakkeyle kim olmuş kim olur mahrem-i ‘aşk
Geh gülşen olursın dile gâhî külhân
*Cennet mi cehennem misin ey ‘âlem-i ‘aşk*⁷³

Bu şiirin ilk beytindeki soru *inkâr* sorusudur. Şairin kastı hiç kimsenin hakkıyla aşkın mahremi olamayacağını vurgulu bir biçimde ifade etmektir. İkinci beyitte ise aşkın birbirine zıt hâllerini yaşayan şair hayret içerisine düşmüş, aşkın iyi bir şey mi kötü bir şey mi, cennet mi cehennem mi olduğunu bu hayreti sebebiyle ayırt edemez görünmektedir. Şairi hayrete götüren his ise mecnunluktur. Dolayısıyla buradaki nükte de “taḥayyür” olarak değil “mecnunluk” olarak tespit edilmelidir.

Tecâhül-i ârif yeniden tanımlanması ve “hayret” hissini ayırıcı bir vasıf olarak tespitiyle sanat hakkındaki farklı görüşlerin değerlendirilebileceği bir ölçü elde edilmiş olur. Yukarıda da kısaca ifade edilen farklı görüşler bu sanatın diğer bazı sanatlarla sınırlarının belirlenmesiyle ilgili olduğundan tartışma bu zeminde gerçekleştirilecektir.

3.2. Tecâhül-i Ârif ve soru

*Tecâhül-i ârif*te bilmezden gelmeyi ifade yollarından biri de sorudur (*istifham*).⁷⁴ Arap edebiyatçılarından bazılarının asıl amacı dışında kullanılan tüm soruları *tecâhül-i ârif*

71 *Kur’ân-ı Kerîm* 2 (Bakara): 186.

72 Mu‘allim Nâcî, *İştîlâhât-ı Edebiyye*, 59-60.

73 Şiirin dil içi çevirisi: “Aşk her zaman başka bir yenilik gösterir. Aşkın sırlarını kim hakkıyla öğrenebilir? Ey aşk alemi! Gönle bazen gül bahçesi bazen külhân olursun. Cennet mi yoksa cehennem misin?”

74 *İstifhâm*, soru kipini ifade eden bir terimdir. Belâgat geleneğinde meânî ilminin konuları arasında yer alır. Asıl vazifesi ‘öğrenme’ olan soru kipi, hakiki anlamı dışında da kullanılır. Mustafa Aksoy, “Molla Lütfi’nin Risâle-i Mevlânâ Lütfsi” (Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 1991), 80-82; Yılmaz Orak, *Belâgat Geleneğimiz ve Belâgat-i Lisân-ı Osmânî*, 106; Ahmed Cevdet, *Belâgat-ı*

kabul ettiği yukarıda açıklanmıştı. Aynı yaklaşımı Türk edebiyatçılarından Recâzâde Mahmud Ekrem ve onu takip eden Mehmed Celâl (ö. 1912) de sergilemektedir.⁷⁵ Ahmed Reşîd, Recâzâde'nin bu tasarrufunu *tecâhül-i ârifin* bir türünün⁷⁶ daima soru kipinde olmasıyla açıklar; inkâr sorularında tecâhül olmadığını özellikle belirtir.⁷⁷ Tarlan'ın ifadelerinden, *istifhamı tecâhül-i ârifin* kısımlarından biri olarak gördüğü anlaşılmaktadır.⁷⁸ Saraç ise, *istifhamı tecâhül-i ârife* dâhil bir üslup hususiyeti olarak değerlendirmenin daha doğru olduğunu söyler; iddia ve düşünceyi muhataba kabul ve ikrar ettirmek için sorulan soruları da *tecâhül-i ârif* saymaz.⁷⁹ Bazı soruları istisna etmesinden de anlaşılacağı üzere müellife göre bu üslûp hususiyeti *tecâhül-i ârife* her zaman dâhil edilmez. Edebî sanatları konu alan kitaplarda meselenin tam halledilemediği ve makul bir ayrımın ortaya konmadığına kani olan Saraç'ın kendisi de bu yolda belirgin bir çözüm ortaya koymamıştır. Bundan başka *istifham* ve *tecâhül-i ârif* aynı gören görüşün de pek taraftar bulmadığı açıktır.

Hangi sorunun *tecâhül-i ârif* sayılıp sayılmayacağı meselesinin bir tezahürü Ahmed Cevdet'in *tecâhül-i ârife* örnek verdiği Nedîm'in,

(10) *Bir nihânice tebessüm de mi sığmaz cânâ*
*Söyle bi'llâh dehenün tâ o kadar teng midür*⁸⁰

beytidir.⁸¹ Müellife göre sevgilinin dudağının küçüklüğünü övgüde mübalağa için şair *tecâhül-i ârife* başvurmuştur. Mîrdûlhîzâde birinci mısradaki sorunun *takrir*,

Osmâniyye, 58-60; Baranoğlu, "Abdurrahman Süreyyâ Mizânü'l-Belâga," 57-61; Diyarbakırlı, *Mîzanü'l-Edeb*, 167-73.

⁷⁵ Recâzâde Mahmud Ekrem, *Ta'lim-i Edebiyyât*, haz. Furkan Öztürk (İstanbul: Dün Bugün Yarınlık, 2016), 380; Mehmed Celâl, '*Osmânlı Edebiyyâtı Numûneleri* (İstanbul: Şems Kitabhanesi, 1312 [1894-95]), 113. Menemenlizade Mehmed Tâhir *tecâhül-i ârif* terimine değinmemekle beraber *istifham* tanımında Recâzâde'yi takip etmiştir.

⁷⁶ Ahmed Reşîd, *tecâhül-i ârif* iki türe ayırır. İkinci tür olarak açıkladığı hadise (bkz. Böl. 4.3) belâgat kitaplarında *tecâhül-i ârife* dâhil edilmemektedir. Dolayısıyla Ahmed Reşîd'e göre tüm *tecâhül-i ârif* örnekleri soru kipinde olmalıdır.

⁷⁷ Ahmed Reşîd, *Nazariyyât-ı Edebiyye*, 191.

⁷⁸ Tarlan, "Edebî San'atlar," 195-96.

⁷⁹ Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*, 205.

⁸⁰ Beytin dil içi çevirisi: "Ey can! Ağzına bir gizli tebessüm de mi sığmıyor? Allah için söyle o kadar dar mı?"

⁸¹ Ahmed Cevdet, *Belâgat-ı Osmâniyye*, 111. Aynı örneği Erten de tekrar etmiştir. İbrahim Kunt ve Bahar Kunul, "Süleyman Fikri Erten'in 'İlm-i Belâgatdan Beyân ve Bedî' Hulâsası Adlı Eseri," *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, s. 34 (2015): 207-46.

ikinci mısradaki sorunun *inkâr* içermesinden ötürü *tecâhül-i ârif* sayılmayacağını açıklar.⁸² Bilgegil de bu görüşü tekrar etmiştir.⁸³ Birinci mısranın bağlamı klasik şiirde sevgilinin aşığa gaddarca davranmasıdır. Şair onun tebessüm etmesini arzulamaktadır. Fakat olmayacağını bildiği bu arzusunu temenni ifade eden soru kipiyle dile getirir. Müellif, yukarıda verilen *takrîr* tanımına göre birinci mısraya ‘Bir nihânîce tebessüm sığar.’ anlamı vermiştir. Bu yorum yanlış sayılmazsa da aşığın sevgiliden tebessüm etmesini temenni etmesi daha akla yatkındır. Soru kipinin belagat kitaplarında da işlenen vazifelerinden biri temenni ifade etmektir.⁸⁴ Fakat temenni Mîrdûhîzâde’nin *tecâhül-i ârif* tanımından istisna ettiği anlamlar arasında yer almaz. Hâlbuki sanatın tanımı yukarıdaki gibi “hayret”i esas alarak yapılırsa Nedîm’in şiirinin birinci mısraındaki soru temenni de olsa *takrîr* de olsa *tecâhül-i ârif* dışında kalır. Beyitteki soruda şairin temennisinin imkânsızlığını pekiştirecek bir şaşırma anlamı vardır. Fakat bu şaşırma, sahibini ne yapacağını bilemez bir hâlde koyan bir hayret değildir. İkinci mısradaki, müellifin dediği gibi *inkâr* sorusudur. Şair sevgilisinin dudaklarının gülümsemeyecek kadar dar olduğunu *inkâr* etmektedir. Gülümsememesinin sebebinin dudağının boyutlarıyla bir ilgisi yoktur. Buradaki şaşkınlık da *veleh* ve *hayret* seviyesinde değildir.

Mîrdûhîzâde’nin, Ahmed Cevdet’in örneği dışında *tecâhül-i ârif* olmayan soruya verdiği diğer örnek,

- (11) *Ya bir niğâha dahı tâb yok mu çeşminde*
O nâz hastası tâ böyle bî-mecâl midür
Hemân murâdı teğâfüldür ol bütûñ yoksa
*Zebânı beste-i nâz ise çeşmi lâl midür*⁸⁵

beyitleridir.⁸⁶ Müellif birinci beyitteki soruların *takrîrî*, ikinci beyittekilerin *inkârî* olduğuna hükmetmiştir. Birinci beyitte şair sevgilinin kendisine bakmamasını hastalık derecesindeki nazından mecal bulamamasına bağlıyor. Nazdan dolayı bakmaya takat bulamamak mübalağalı bir tasvir olduğundan şair iddiasını muhtemel bir itiraza karşı soru cümlesiyle pekiştiriyor. Müellif bu pekiştirmeyi *takrîr* olarak

82 Baranoğlu, “Abdurrahman Süreyyâ Mizânü’l-Belâga,” 185.

83 Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1: Belâgat*, 196.

84 Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1: Belâgat*, 47.

85 Şiirin dil içi çevirisi: “Gözü bir bakışa takat getiremiyor mu? O naz hastası bu kadar mecalsiz midir? O putun maksadı sadece aldırılmaz görünmektir. Dili nazdan suskun olsa (bile) gözü dilsiz midir?”

86 Baranoğlu, “Abdurrahman Süreyyâ Mizânü’l-Belâga,” 185.

adlandırmaktadır. Beyitte soru kipinin ifade ettiği bir şaşırma anlamı varsa da bu hayret derecesinde bir şaşırma değildir. Şair ikinci beyitte sevgilinin tutumunu aldırışsızlığına bağlamaktadır. Sevgili nazından dolayı konuşmayabilir. Hâlbuki göz ağız gibi lâl olmaz. Şair bu *inkârı* soru kipiyle dile getirmiştir. Soruda bir şaşırma anlamı yoktur. Dolayısıyla bu beyitler "hayret" esaslı tanıma göre de *tecâhül-i ârif* sayılmaz.

Yukarıdaki tahlillerden de anlaşıldığı üzere "hayret" üzerine bina edilen *tecâhül-i ârif* tanımını da Mîrdûhîzâde'nin *tecâhül-i ârif* olmayan örneklerini sanatın dışında tutmaktadır. Böylece tanımın sağlaması da gerçekleşmiş olur.

Mîrdûhîzâde'nin yukarıda verdiği örnekler dışında da *tecâhül-i ârif* olmadığı hâlde böyle olduğuna hükmedilen kullanışlar tespit etmek mümkündür. Nitekim müellifin kendisi, *tahkir* ifade eden *tecâhül-i ârife* Âkif'in,

(12) *Hadeng-i gamzeñ örüp sînem üzre şerhaları*
*Dimiş belâkeş-i 'aşka bu yâre yâre midür*⁸⁷

beytini örnek vermiştir.⁸⁸ Yükleme durumunda bulunan "yara" kelimesi *meccâz-ı mürsel* yoluyla 'hakîkî yara' anlamına gelmektedir. Sevgili, aşığa yönelttiği soruyla yaralarının aslında hakiki yara olmadığını ifade eder. Diğer bir ifadeyle beytin son cümlesi 'Bu yara hakiki yara değildir' anlamına gelmektedir. "Hayret" seviyesinde bir şaşkınlığın bulunmadığı beyitte cümledeki tahkir anlamı *tecâhül-i ârif*le değil *inkâr* sorusuyla sağlanmaktadır.

Mîrdûhîzâde'nin *tazim* nükteli *tecâhül-i ârife* örnek verdiği Âkif'in,

(13) *Azîmet-i niğehîñ dilleri şikâre midir*
*Nühüfte fitnelerinî şimdi âşikâre midir*⁸⁹

beytindeki sorular da *tecâhül-i ârif* içermemektedir. Her iki mısradan da aşığın sevgiliye duyduğu korkuyla karışık tazim duygusu hissedilmektedir. Bir başka bakımdan beyitteki soruların şaşkınlık (*taaccüp*) ifade ettiği de söylenebilir. Bu hâl de soru kipinin asıl vazifesi dışında ifade ettiği anlamlardandır.⁹⁰ Bununla beraber beyitte bilmezden gelme hâlini ifade eden bir hayret bulunmamaktadır. Hâlbuki *tecâhül-i ârif*in hayret içermesi gerektiğini ifade eden de müellifin kendisidir.

87 Beytin dil içi çevirisi: "Bakış okun göğüşüm üzerindeki yarıkları örüp; aşk belası çekene 'bu yara, yara mıdır?' demiş."

88 Baranoğlu, "Abdurrahman Süreyyâ Mizânü'l-Belâga," 186.

89 Beytin dil içi çevirisi: "Bakışımın efsunu gönülleri avlar mı? Gizli fitnelerin şimdi âşikâr mıdır?"

90 Diyarbakırlı, *Mîzanü'l-Edeb*, 171.

Muallim Nâcî, mecnunluk (*tedellüh*) nüktesi ifade eden *tecâhül-i ârif*e,

- (14) *Merhabâ ey tarab-âbâd-ı hazîn ü hâlî*
Bir zamân olmuş idik yâr ile sende hemdem
O ne hoş dem ne kadar neşveli bir ‘âlem idi
‘Acabâ ‘avdet eder mi o zamân-ı hürrem⁹¹

şiiirini örnek vermiştir.⁹² Şairin, son mısradan geçmiş güzel günlerin dönüp dönmeyeceğini sorması o günlerin dönmesine dair temennisini dile getirmek içindir. Temenni, özlemle bir şeyi istemektir.⁹³ Gerçekleşmesi mümkün olmayan hadiseler de temenni edilebilir.⁹⁴ Gerçekleşmesi mümkün olmayan bir şey temenni eden onun gerçekleşmeyeceğini bilir. Bununla beraber belagat kitaplarında bu tür temennilerin *tecâhül-i ârif* olduğuna dair bir kayda rastlanmamıştır. Şiirde herhangi bir hayret ifadesi de yoktur. Bu sebeple *tecâhül-i ârif* sayılmamalıdır.

Süleyman Hüsnü, övgüde mübalağa nükte *tecâhül-i ârif*e Nef’î nin,

- (15) *Nür-ı mevvâc-ı ma‘ânî mi sözümde berķ uran*
Yâ libâsı nazmumuñ bir âteşin hârâ midur⁹⁵

beytini örnek vermiştir.⁹⁶ Müellife göre şair “berķ-i nür” ile *âteşin hârâ* arasını övgüden dolayı ayıramamıştır. Hâlbuki *âteşin hârâ* ile birbirine karıştırılan *nür*, şiirde *berķ*e değil *mevvâc-ı ma‘ânî*ye izafe edilmiştir. Şair söylediği sözde daha ziyade dikkat çekenin veya beğenilenin anlam mı yoksa lafız mı olduğunu sormaktadır. Buradaki *yâ* bağlacı soruya *şüpheye düşürme*, *tereddüt ettirme* anlamı katmaktadır.⁹⁷ Yani şiirin hem lafzı hem anlamı dikkat çekicilikte birbiriyle yarışmakta ve aralarında tercih yapmak mümkün olmamaktadır. Şairin bu ikisinden birinin üstün olduğunu bilmesine rağmen bilmezden gelmesi söz konusu değildir. Dolayısıyla burada da *tecâhül-i ârif* yoktur.

91 Şiirin dil içi çevirisi: “Merhaba ey hazin ve tenha şenlik yeri! Bir zamanlar sende sevgiliyle beraber olmuştuk. O dönem ne hoş bir an, ne kadar keyifli bir âlemdi! Acaba o şen zaman geri gelir mi?”

92 Mu‘allim Nâcî, *İştîlâhât-ı Edebiyye*, 60.

93 Baranoğlu, “Abdurrahman Süreyyâ Mizânü’l-Belâga,” 53.

94 Ahmed Cevdet, *Belâgat-ı Osmâniyye*, 57.

95 Beytin dil içi çevirisi: “Sözümde parıldayan, mana dalagalarının ışığı mı; yoksa nazımın kıyafeti ateşten bir hare midir?”

96 Benzer, “Mebâni’l-İnşâ Cild-i Sâni,” 124.

97 Edatın bu anlamı bkz. Ahmed Cevdet, *Belâgat-ı Osmâniyye*, 70-71; Baranoğlu, “Abdurrahman Süreyyâ Mizânü’l-Belâga,” 135-37; Diyarbakırlı, *Mizânü’l-Edeb*, 184.

Yukarıdaki incelemeler, hakiki anlamı dışında kullanılan soruların *tecâhül-i ârifin* ifade etmesi beklenen anlam inceliklerini içermeyebileceğini göstermektedir. Bu durumdan hareketle hakiki anlamı dışında kullanılan soruyu *tecâhül-i âriften* bağımsız fakat bununla çokça bir arada kullanılan bir üslup özelliği olarak kabul etmek isabetli olacaktır.

3.3. Tecâhül-i Ârif ve benzetme

Tecâhül-i ârif örnekleri incelendiğinde birçoğunun aynı zamanda benzetme içerdiği görülür.⁹⁸ Bu yakın ilgi dolayısıyla Arap edebiyatında *tecâhül-i ârif* sanatının iki şey arasındaki benzerliğin mübalağası üzerine bina edildiğini savunan görüşler olduğu yukarıda ifade edilmişti. Salâhaddîn-i Uşşâkî, Arap belagatine dair *Hizânetü'l-Edeb*'in Türkçe muhtasar tercümesinde bu görüşü aktarmaktadır.⁹⁹ Fakat Türkçe bir örneğe yer vermemiştir. Belagati Türkçe örnekler üzerinden işleyen literatürde iki sanat arasındaki ilgiye değindiğini tespit edebildiğimiz ilk edebiyatçı Mîrdûhîzâde'dir. Müellif, *tecâhül-i ârif* üslubuyla kurulan teşbihleri diğer teşbihlere üstün bulduğunu belirtmekten öteye geçmez.¹⁰⁰ Babanlı M. İzzet ise sanatın teşbih üzerine bina edildiği görüşüne bağlı kalmıştır. Bununla beraber verdiği beş Türkçe şiir örneğinden üçünde benzetme yoktur.¹⁰¹ Dolayısıyla *tecâhül-i ârifin* benzetmeyle sınırlandırılması Türkçe literatürde pek revaç bulmamıştır.

Kendine mahsus bir *tecâhül-i ârif* tasnifi olduğu yukarıda ifade edilen Tarlan, sanatın türlerinden birini *teşbihle* ilişkilendirir. Yukarıdaki (9) numaralı şiiri örnek olarak verir. Burada şair, aşk hâlini, cennete ve cehennemle benzetmektedir. Fakat öyle bir hayret derecesine ulaşmıştır ki içinde bulunduğu hâli cennetten ve cehennemden ayırt edememektedir. Tarlan bu tarz benzetme içeren örnekleri *tecâhül-i ârif* saymama eğilimindedir. Hayret, mecnunluk, övgü ve yergide mübalağa gayelerini hedefleyen *tecâhül-i ârif* örneklerinin çoğunlukla teşbih ve *hüsn-i ta'lîl*den başka bir şey olmadığını söyler. Hâlbuki teşbih mutlak olarak benzetme değil, benzetmenin belirli birtakım kaideler çerçevesinde ifadesidir.¹⁰²

98 Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*, 205.

99 Uşşâkî, *Tercüme-i Hizânetü'l-Edeb*, 135.

100 Baranoğlu, "Abdurrahman Süreyyâ Mizânü'l-Belâga," 185.

101 Ahmet Zahid Demirciler, "Mustafa İzzet Def'ü'l-Mesâlib fi Edebi's-Şâ'ir ve'l-Kâtib: İnceleme-Metin-Dizin" (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2014), 226-28.

102 Bu konudaki tartışma ve değerlendirmeler için bkz. Ahmet Zahid Demirciler, "Belâgat Kitaplarında Teşbihin Tanımı," 9. *Milletlerarası Türkoloji Kongresi Bildiriler Kitabı*, ed. Feryal Korkmaz (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, 2022), 365-78.

Aksi takdirde teşbih, açık istiare, kapalı istiareyi birbirinden ayırt etmek mümkün olmayacaktır. Zira bunların üçünde de benzetme vardır. Aynı husus *tecâhül-i ârif* için de geçerlidir. Eğer kelimenin terim olarak gelişimi göz ardı edilir de yalnızca sözlük anlamına itibar edilirse Tarlan'ın kendisinin de ifadesiyle “her teşbih, hattâ her edebî sanat *tecâhül-i ârif* olur”. Bu durumda birçok terimi birbirinden ayırmak mümkün olmayacaktır. Dolayısıyla Tarlan'ın kendisinin de sarıh bir biçimde ifade etmediği bu görüşe itibar etmemek daha isabetli olacaktır.¹⁰³

3.4. Tecâhül-i Ârif ve üslûb-ı hakîm

Muallim Nâci, nüktesi “tenşit” olan *tecâhül-i ârife* örnek olarak bir anekdot anlatır.¹⁰⁴ Buna göre Abbasi halifelerinden Mansur, vefat eden amca kızının defninde hazır bulunan şair Ebû Dellâme'ye kabri göstererek “Burası için ne hazırladın?” diye sorar. Ebû Dellâme de “Halifenin amcasının kızını...” şeklinde cevap vererek halifeyi güldürür. Nâci'nin de açıkladığı üzere halifenin maksadı şaire ahireti için yeterince salih amel işleyip işlemediğini sormaktır. Fakat şair halifenin sorusunu başka türlü anlamayı tercih etmiş ve cevabını buna göre vermiştir. Bu tarz kullanışlar belagat kitaplarında meânî bölümünde sözün görünür duruma aykırı söylenmesi (*ihrâcu'l-kalâm 'alâ hîlâfi muқтаdâ' z-zâhir*) bağlamında işlene-gelmiş¹⁰⁵ ve Sekkâkî tarafından *üslûb-ı hakîm* olarak adlandırılmıştır.¹⁰⁶ Bu üslubu *tecâhül-i ârife* dâhil etmek Nâci'nin bir tasarrufu mudur yahut bir kaynaktan mı esinlenmiştir, bu meçhuldür.

Ahmed Reşîd de “*ıstîlâhât-ı edebiyeden bâhiş*” bir eserden aldığı belirterek yukarıdaki anekdotu anlatır.¹⁰⁷ Müellif, sanatın diğer örnekleriyle bağdaştıramadığından olsa gerek iki türe ayırdığı *tecâhül-i ârifin* ikinci türü olarak bu örnekteki hadiseyi tespit eder. Yine bu iki üslubu ayırmak için olmalı, birinci türün hisleri mübalağalı bir şekilde aktarmak için kullanıldığını söyler. Hâlbuki bu tavır, birçok sanat için geçerli bir hadisedir. Tarlan ise örnek vermemekle beraber *tenşit* nükteli *tecâhül-i ârifi* Ahmed Reşîd'in görüşüyle örtüşür bir tavrıla

103 Saraç, Tarlan'ın *Edebî San'atlar*'ini gözden geçirdiği makalesinde müellifin eserdeki fikirlerinin sonradan takipçisi olmadığını ifade etmektedir. M. A. Yekta Saraç, “Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan'ın Edebî Sanatlar'ına Farklı Bir Yaklaşım,” *İlmî Araştırmalar*, s. 8 (1999): 293-99.

104 Mu'allim Nâci, *İstîlâhât-ı Edebiyye*, 58.

105 Sadeddin Mesud Teftâzânî, *el-Mutavvel*, çev. Zekeriya Çelik (İstanbul: Litera, 2019), 1:400-402.

106 Sekkâkî, *Miftâhu'l-Ulûm: Belâgat*, 358-59.

107 Ahmed Reşîd, *Nazariyyât-ı Edebiyye*, 191-92.

heyecana bağlı olmayan tasannulu bir tür olarak kabul etmektedir.¹⁰⁸ Saraç *tenşiti* "neşelendirme" şeklinde tercüme etmiştir.¹⁰⁹ Fakat müellif verdiği örneklerin nüktelerini açıklamadığı gibi bunlar arasında Nâcî'nin anekdotundakine benzer bir üslupta olan yoktur.

Sanatın diğer örneklerinin içkin olduğu hayret anlamından yoksun olan, Ahmed Reşîd ve Tarlan'ın tasnif için tekellüfe girdiği bu üslubu belagat gele- neğine uyararak *tecâhül-i ârif*e dâhil etmemek daha isabetli olacaktır.

3.5. Tecâhül-i Ârif ve hüsn-i ta'lîl

Tarlan'ın *tecâhül-i ârif*e kendine mahsus bir tasnif yaptığı yukarıda belirtilmişti. Buna göre heyecana bağlı olan *tecâhül-i ârif*in de çoklukla teşbih ve *hüsn-i ta'lîl*den başka bir şey olmadığını söylemektedir. *Tecâhül-i ârif*le benzetme arasındaki ilişki ve ilgili görüşler yukarıda ele alınmıştı (Böl. 4.3); *hüsn-i ta'lîl*le ilişkilendirilmesi ise Tarlan'a mahsus bir yorumdur. Örnek olarak,

(16) *Sen nasıl gül takındın ey gülbün*
Ruh-i rengin-i yâr şolmuş iken
Yoksa ol nev-nihâlin olmadı mı
*Saña hâl-i hazîni hüzn-efken*¹¹⁰

şiiirini verir¹¹¹ ve bunun *hüsn-i ta'lîl*den başka bir şey olmadığını söyler.¹¹² Şiiri "Onun hazin hâli seni de mahzun etmeli idi, niçin etmedi? Bak bütün kâinat mahzun." şeklinde yorumlamaktadır. Buradaki *tecâhül-i ârif* şairin gül dalının yas tutamayacağını unutmuş görünmesidir. *Hüsn-i ta'lîl*, bir hadiseye illet bulmak iken burada bilakis şair iki hadise arasındaki irtibatsızlıktan şikâyet etmektedir. Bununla beraber Tarlan'ın yorumundaki "Bak bütün kâinat mahzun." cümlesinde *hüsn-i ta'lîl* tespit edilebilir. Kâinatın mahzun olması sevgilinin yas tutmasına bağlanmış olur. Bu yorum esas alındığında iki sanat bağlantılı kullanılmıştır denebilirse de buradaki *tecâhül-i ârif*, *hüsn-i ta'lîl*dir demek uzak görünmektedir.

108 Tarlan, "Edebî San'atler," 195.

109 Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*, 227.

110 Şiirin dil içi çevirisi: "Ey gül dalı! Sevgilinin renkli yüzü solmuşken sen nasıl gül takınırsın? Yoksa o taze fidanın hazin hâli sana hüzn vermedi mi?"

111 Muallim Nâcî'nin *tecâhül-i ârif* örnekleri arasında yer alan şiir hakkında diğer açıklamalar için bkz. Şiir (21).

112 Tarlan, "Edebî San'atler," 196.

3.6. Tecâhül-i Ârif’le ifadesini bulan en yaygın ziyade manalar

Tanımında da işaret edildiği üzere *tecâhül-i ârif*le herhangi bir ifadeye bazı ziyade anlamlar veya nükteler ilave edilir. *Telhîş*’te örneklenen nükteler sitem, övgüde mübalağa, yergide mübalağa ve mecnunluktur.¹¹³ Süleyman Hüsni, bu dört nükteyi aktarmış; fakat yergide mübalağaya örnek vermemiştir.¹¹⁴ Şirvânî, ilk üç nükteye yer vermiştir.¹¹⁵ Ahmed Cevdet övgüde mübalağaya örnek vermiş; yukarıdaki nüktelerin haricinde “tevellüh ü tahayyür” nüktesinden söz etmiştir.¹¹⁶ “Tahayyür”ü Muallim Nâci de zikretmiş bunlara bir de “tenşit”i eklemiştir.¹¹⁷ Tarlan da Nâci’nin verdiği nükteleri aynen tekrar etmektedir.¹¹⁸ Sözü edilen nükteleri esas alarak *tecâhül-i ârif*i ikiye ayıran Tarlan’a göre “sitem” ve “tenşit” nüktesi için yapılan *tecâhül-i ârif* bir maksada dayanmaktadır; diğer nükteler için yapılan *tecâhül-i ârif* ise heyecana bağlıdır. Saraç’ın “özel bir maksat” olarak ifade ettiği ziyade manalardan “hayranlık ve kendinden geçme” Ahmed Cevdet’in “tevellüh ü tahayyür”ünün, “neşelendirme” Nâci’nin “tenşit”inin tercümesi olmalıdır. Müellif bunlara “neşe ve sevinç esnasında duyulan heyecanın ifadesi”ni eklemiştir.¹¹⁹ Mîrdûhîzâde “ululama ve aşağılama”yı, Köprülü ve Şehabeddin Süleyman “mübalağa”yı ziyade nükte olarak zikrederler.¹²⁰

Tüm sayılan nüktelerden “hayret”in *tecâhül-i ârif* sanatının özüne ait olduğu yukarıda ifade edilmişti. Dolayısıyla tekrar ayrı bir nükte olarak sayılması abes olacaktır. Mübalağa ise birçok edebî sanatta olduğu gibi elbette *tecâhül-i ârif*e de içkin bir anlamdır. Mîrdûhîzâde’nin ululama ve aşağılamaya verdiği iki örneğin yukarıda *tecâhül-i ârif* içerdiğine itiraz edilmiş [(12) ve (13) numaralı şiirler]; Nâci’nin tespit ettiği “tenşit”e verdiği tek örneğin *üslûb-ı hakîm* olduğu izah edilmişti. Saraç ise *tecâhül-i ârif*e birçok örnek vermekle beraber bunlardaki nükteleri belirtmemeyi tercih ettiğinden “neşe ve sevinç esnasında duyulan

113 Kazvîni, “Telhîş ü'l-Miftâh,” 501-2.

114 Benzer, “Mebâni'l-İnşâ Cild-i Sâni,” 123-24.

115 Yılmaz Orak, *Belâgat Geleneğimiz ve Belâgat-i Lisân-ı Osmânî*, 134.

116 Ahmed Cevdet, *Belâgat-ı Osmâniyye*, 111.

117 Mu'allim Nâci, *İştîlâhât-ı Edebiyye*, 58.

118 Tarlan, “Edebî San'atler,” 195.

119 Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*, 205.

120 Baranoğlu, “Abdurrahman Süreyyâ Mizânü'l-Belâga,” 185-86; Mehmet Kaya, “Ma'lûmât-ı Edebiyye I-II: Köprülüzâde Mehmed Fuad-Şahâbeddin Süleyman” (Yüksek Lisans Tezi, Aksaray Üniversitesi, 2018), 211.

heyecanın ifadesi"yle tam olarak hangi anlamı kastettiğini tespit etmek güçtür. Dolayısıyla elde *Telhîş*'ten aktarılan dört nükte kalmaktadır. *Tecâhül-i ârifin* nüktelerini bu dördüyle sınırlamak doğru olmasa¹²¹ da literatürde sıhhatle örneklendirilenler bunlardır. Aşağıda belagat kitaplarından seçilen bazı örnekler üzerinden nükteler izah edilecektir.

Övgüde mübalağa: Hayretle ifade edilen ziyade anlamlardan biridir. Bu türe örnek olarak Şirvânî,

- (17) *'Aceb 'aks-i ruhuñı mı eylemiş rüşen bu şeb çerhî*
*Şerâr-ı sîneden yanmış mı yoksa hürmen-i encüm*¹²²

beytini vermiştir.¹²³ Birinci mısradaki muhatabının yanağının güzelliği karşısında hayrete düşen şair gece gökyüzündeki aydınlığın bu yanağın aksi olup olmadığını sormaktadır. Şair, sevgilisinin yanağının övgüsünde mübalağa etmek için bu yöntemi kullanmıştır. İkinci mısradaki ise şairi hayrete düşüren bu kez sinesindeki kıvılcım yani sevgiliye olan aşkıdır. Buradaki ziyade anlam ise 'mecnunluk' olmuş olur.

Mîrdûhîzâde'nin bu türe verdiği örnek ise memduhın övgüsünde mübalağadır. Nef'î,

- (18) *Şâh-ı cihân-ârâ midur mâh-ı zemîn-pervâ midur*
*Behrâm-ı bî-pervâ midur yâ âftâb-ı pür-kerem*¹²⁴

beytinde övdüğü IV. Murâd'ın padişah mı ay parçası mı olduğunu ve İran hükümdarlarından Behrâm mı yahut Güneş mi olduğunu ayıramaz görünmektedir.

Yergide mübalağa: Hayretle ifade edilen ziyade anlamlardan biridir. Bu türe örnek olarak Mîrdûhîzâde, Münîf'in,

- (19) *Hem ider ta'na tahammül hem olur ser-cünbân*
*Zâhid-i har mı desem yâ büz-i Ahfeş mi desem*¹²⁵

¹²¹ Teftâzânî, *el-Mutavvel*, 2020, 2:505.

¹²² Beytin dil içi çevirisi: "Acaba bu gece göğü yanağının yansıması mı aydınlatmış, yahut gönlü(mü)n kıvılcımlarından yıldız harmanı mı yanmış?"

¹²³ Yılmaz Orak, *Belâgat Geleneğimiz ve Belâgat-i Lisân-ı Osmânî*, 134.

¹²⁴ Beytin dil içi çevirisi: "Cihanı süsleyen padişah mı, yer yüzünü besleyen ay mı, pervasız Behrâm mı yahut kerem sahibi güneş midir?"

¹²⁵ Beytin dil içi çevirisi: "Hem hakarete tahammül ediyor hem de baş sallıyor. (Böylesine) 'eşek zahit' mi desem yahut 'Ahfeş'in keçisi' mi desem, (bilemedim)."

beytini örnek vermiştir. Şair, zahidin hakarete tahammülü ve sürekli baş sallaması karşısında hayrete düşmüştür. Bu hayreti sebebiyle zahidi eşekten veya Ahfeş'in keçisinden ayıramamaktadır.

Sitem:¹²⁶ Hayretle ifade edilen ziyade anlamlardan biridir. Bu türe örnek olarak Süleyman Hüsni,

(20) *Ey hāk-i Kerbelā nedür ol sebz cāmeler*
*Eyyām-ı mātemüñ bu mıdur resm ü 'ādeti*¹²⁷

beytini vermiştir.¹²⁸ Şair Kerbela'da yaşanan hadisenin verdiği elemle hayrete düşmüştür. Bu hâlde hadisenin geçtiği mevkiin yeşillendiğini görünce ne yapacağını bilemeyip mevkiyi azarlayıcı bir tarzda soru sormuştur. Bu beyitte *tecâhül-i ârif* yalnızca birinci mısradadır. İkinci mısradaki soru kipi inkâr ifade eder. Matem günlerine bu kılığın yaraşmayacağı vurgulanmıştır.

Muallim Nâci'nin mecnunluk anlamı taşıyan *tecâhül-i ârife* örnek verdiği,

(21) *Sen naşıl gül taķındıñ ey gülbün*
Ruĥ-i rengin-i yār şolmuş iken
Yoksa ol nev-nihâliñ olmadı mı
*Saña hâl-i hazîni hüzn-eſken*¹²⁹

şiiri yukarıdaki (20) numaralı beyte oldukça benzemektedir. İki beyitten oluşan şiirde *tecâhül-i ârif* ikinci beyitte açığa çıkmaktadır. Birinci beyitte şairin gül ağacına seslenmesine benzer örnekler belagat kaynaklarında nidâ bahsinde ele alınır.¹³⁰ Kendisine hitap edilmeyecek türde bir şeye hitap etme; hasret, üzüntü, hayret gibi duyguları dile getirme olarak yorumlanmaktadır. Yukarıdaki şiirin birinci beytinde de şairin gül ağacına seslenip nasıl olup da çiçek açtığını

¹²⁶ Belirtmemekle beraber Diyarbakırlı'nın örneği (s. 274).

¹²⁷ Beytin dil içi çevirisi: "Ey Kerbela'nın toprağı! Bu yeşil kıyafetler nedir? Matem günlerinin usulü âdeti bu mudur?"

¹²⁸ Benzer, "Mebâni'l-İnşâ Cild-i Sâni," 123. Aynı örneği Şirvânî, Manastırlı, Bilgegil ve Shareef de tekrar etmiştir. Yılmaz Orak, *Belâgat Geleneğimiz ve Belâgat-i Lisân-ı Osmânî*, 134; Manastırlı, *Mecâmi'ü'l-Edeb*, 366; Bilgegil, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1: Belâgat*, 196; Mohammed Ali Shareef, "el-Hatib el-Kazvîni'nin Telhîsu'l-Miftâh Eseri Işığında Klâsik Türk Edebiyatı Belâgat Terimlerinin Tasnîfi" (Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2015), 402.

¹²⁹ Şiirin dil içi çevirisi: "Ey gül dalı! Sevgilinin renkli yüzü solmuşken sen nasıl gül takırsın? Yoksa o taze fidanın hazin hâli sana hüzn vermedi mi?"

¹³⁰ Ahmed Cevdet, *Belâgat-ı Osmâniyye*, 63; Diyarbakırlı, *Mîzanî'l-Edeb*, 180.

sorması sevgilisine olan tahassürünü dile getirmek içindir. İkinci beyte geldiğinde tahassürün şairi hayrete sevk ettiği görülüyor. Bu hayretin tesiriyle de gül ağacının matem tutamayacağını bilmezden gelerek ağacı ayıplamaktadır. Bir önceki örnekte olduğu gibi burada *tecâhül-i ârifin* ifade ettiği nükte sitem kabul edilmelidir. Muallim Nâcî'nin "izhâr-ı medhüşî-i ğarâm" olarak ifade ettiği şairin mecnunluğu ise daha dolaylı bir manadır. Şairin gül ağacına sitem etmesinin sebebi matem tutmasıdır. Matem tutmasının sebebi ise sevdiği kişiyi yitirmektir. Bu da doğrudan *tecâhül-i ârifin* ifade ettiği nükte değildir.

Muallim Nâcî'nin örneğindeki benzer anlama güçlüğü Manastırlı'nın bir örneğinde de görülür. Müellifin mecnunluk nüktesiyle *tecâhül-i ârife* verdiği örneklerden biri

(22) *Bezme geldik göz yumup açınca mihmân olmadın
Bilmem ey âhû-yı vahşî gördüğüm ru'ya mudur*¹³¹

beytidir.¹³² Sevgilinin, aşğın bulunduğu mecliste çok kısa kalması aşığı hayrete sevk etmiştir. Bu hayret neticesinde âşık sevgiliyi gerçekten görmüş mü yoksa gördüğü suret bir hayalden mi ibaret ayırt edememektedir. Şairi hayrete gark eden husus doğrudan aşkı değil sevgilinin kısa ziyaretidir. Dolayısıyla bu beyitte *tecâhül-i ârifin* taşıdığı nüktenin sevgiliye sitem olarak tespit edilmesi daha uygundur.

Mecnunluk: Hayretle ifade edilen ziyade anlamlardan biridir. *Telhîş'te at-tadalluh fi'l-hubb* öbeğiyle ifade edilmiştir.¹³³ Muallim Nâcî *izhâr-ı medhüşî-i ğarâm* şeklinde tercüme etmiştir. Örnek olarak da Kays'ın meşhur beytini aşağıdaki gibi tercüme eder:¹³⁴

(23) *Bi'llâh söyleyin bâna ey âhuvân-ı deşt
Sizden mi yoksa nev'-i beşerden mi sevdiğim*¹³⁵

Manastırlı *muhabbetin veleh ve hayret dereceleri* diye ifade ettiği nokteye üç Türkçe örnek vermiştir. Örnek beyitlerden biri yukarıda (7) ile numaralandırılan

131 Beytin dil içi çevirisi: "Ey yabani ceylan! Meclise geldik; göz yumup açincaya kadar konuk olmadın. Rüya mı gördüm, bilmiyorum."

132 Manastırlı, *Mecâmi'ü'l-Edeb*, 367.

133 Kazvîni, "Telhîşü'l-Miftâh," 500-501.

134 Mu'allim Nâcî, *İstîlâhât-ı Edebiyye*, 60.

135 Beytin aslı için bkz. beyit (3).

şiiir olduğundan burada tekrar verilmeyecektir. Diğer örneklerdeki nükteler ise mecnunluk olmamalıdır.¹³⁶

Sonuç

Arap edebiyatında ortaya çıkan *tecâhül-i ârif* teriminin tanım ve kapsamı hakkında Arap edebiyatçıları arasında ittifak yoktur. Bunun başlıca sebebi olarak terimi ilk defa ortaya atan İbnü'l-Mu'tez'in bir tanım yapmaması gösterilebilir. Görüşlerden biri öğrenme amacı dışında sorulan sorulara *tecâhül-i ârif* denmesidir. Diğer bir görüş *tecâhül-i ârifin* iki şey arasındaki benzerliğin birbirlerinden ayırt edilemeyecek derecede mübalağa edilmesidir. İbnü'l-Mu'tez'in örneklerinde ise soru ve benzetme içerenler olduğu gibi içermeyenler de olduğu görülmektedir. Klasik belagat geleneğinin tanım ve örnekleri de İbnü'l-Mu'tez ile örtüşmektedir.

Arapçadaki kadar geniş olmayan Farsça literatür incelendiğinde *tecâhül-i ârif* örnekleri arasında soru ve benzetme içerenler de içermeyenler de görülmektedir. Râmî ve Kâşîfi'nin verdiği tüm örneklerin soru ve benzetme içermesi dikkat çekse de bunları içermeyenlerin *tecâhül-i ârif* olmadığına dair bir ifadeleri yoktur. Farsça nakd literatüründe belagatten farklı olarak teorik bir yaklaşım sergilenmediği için tanımlarda istenilen tamlık her zaman bulunamamaktadır. Bu sebeple *tecâhül-i ârif* teriminin sınırlarına dair Farsça literatür içindeki ihtilaflar hakkında kesin bir şey söylemek kabil değildir.

Arapça ve Farsça'da *tecâhül-i ârif* tanımında görülen belirsizlik Türkçeye de yansımıştır. Tıpkı bazı Arap edebiyatçıları gibi Recâizâde de hakiki anlamı dışındaki tüm soruları *tecâhül-i ârif* olarak kabul etmektedir. *Tecâhül-i ârif* adlandırmasına *istifham* terimini tercih eden Recâizâde'nin görüşü Türk edebiyatında pek rağbet görmemiştir. Bununla beraber iki terimin birbiriyle ilgisinin belirgin bir şekilde ortaya konulmadığı da bir gerçektir. Tarlan'ın *tecâhül-i ârif* ile *teşbih* ve *hüsn-i ta'lîl* arasını belirsizleştirmesi de meseleye yeni bir boyut kazandırmıştır. Muallim Nâcî'nin belagat kitaplarında *üslûb-ı hakîm* olarak terimleştirilen bir kullanışı *tecâhül-i ârif*e dâhil etmesi de bir diğer meseledir. Tüm bu karışıklıklar sanatın *efrâdını câmi ayyârını mâni* bir tanıma ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. Bu gerekliliğin, Mîrdûlîzâde'nin her *tecâhül-i ârif* örneğinde bulunmasını şart koştuğu "hayret" hissinin sanatın tanımına dâhil edilmesiyle karşılanabileceği

136 Nüktesi 'övgüde mübalağa' olarak tespit edilen örnek için bkz. beyit (8), 'siteni' olarak tespit edilen örnek için bkz. beyit (22).

tespit edilmiş ve *tecâhül-i ârif*, ifade etmek istediği ziyade bir anlamı pekiştirmek için kişinin kendini hayret içerisinde göstererek bildiğini bilmiyor gibi sunması olarak tanımlanmıştır.

Yapılan yeni tanımın da desteğiyle *tecâhül-i ârif* sanatı, *istifham*, *teşbih*, *üslûb-ı hakîm* ve *hüsn-i ta'lîl* arasındaki ilinti yeniden ele alınmıştır. Soru kipi, *tecâhül-i ârifte* bilmezliği ifade etmenin yollarından biridir. Fakat hakiki anlamı dışındaki tüm sorular *tecâhül-i ârif* değildir. Birçok *tecâhül-i ârif* örneği benzetme içerse de bu benzetme bir belagat terimi olan *teşbihle* aynı değildir. *Üslûb-ı hakîm*, ayrı bir sanattır, tekellüfle bunu *tecâhül-i ârifin* bir türü olarak kabul etmeğe gerek yoktur. *Tecâhül-i ârif* ve *hüsn-i ta'lîl* beraber kullanılabilirse de bu aynı oldukları anlamına gelmemektedir.

Tecâhül-i ârifte ifade edilen en yaygın dört nokteye belagat kitaplarında verilen örneklerden bazıları seçilerek çözümlenmiş; bu noktelerin tespitinde tartışmaya açık hükümler olduğu görülmüştür. Bilhassa mecnunluk nüktesi diğer nüktelerle karışabilmektedir. Bu karışıklığın temel sebebi şiirde anlamın çok katmanlı olmasıdır. Birden çok anlamın bir arada bulunduğu bir ifadede hangi anlamın doğrudan *tecâhül-i ârif*e bağlı olduğu hangi anlamın mecazen kastedildiğini ayırmak sorunu çözecektir.

Makale boyunca yürütülen tartışma ve önerilen çözümlerde edebiyat geleneğine hâkim görüşlerden ayrılmamaya çalışılmıştır. Bu tercihin ortak bir terminolojinin meydana getirilmesi için önemli olduğu düşünülmektedir. Recâizâde'nin görüşü bu sebeple terk edilmiştir. Bununla beraber kapalı kalan bir meseleyi aydınlatılabilmek tek bir edebiyatçının görüşüyle mümkün olabiliyorsa bu görüşe dayanmaktan çekinilmemiştir. Mîrdûhîzâde'nin *tecâhül-i ârifte* mutlaka "hayret" in bulunmasına dair tespitinin kabulü, sanatı benzer kullanışlardan ayırmaya imkân sağlamıştır. Edebî sanatların canlı bir biçimde edebiyat çözümlerinde kullanılması, gereken durumlarda yeni teklif ve çözümlerin imkânına ruhsat vermektedir. Terimlerin yürürlükte olmasından alınan kuvvetle *tecâhül-i ârif*e yeni bir tanım önerisi getirilmiştir. Aksi takdirde bazı meselelerin halli mümkün olmayacaktır. Tabii bu imkânın, geleneği gözeterek kullanılması ortak dilin yitirilmemesi için şarttır. Getirilen tanım önerisi İbn Mu'tez ve Kazvîni modelinin örneklerine uygulanacak olursa örtüştüğü görülecektir. Fakat makalenin sınırlılıkları gereği bu yola gidilmemiştir.

Kaynaklar

- Ahmed Cevdet. *Belâgat-ı Osmâniyye*. Hazırlayan Karabey ve Mehmet Atalay. Ankara: Akçağ, 2000.
- Ahmed Reşid [Rey]. *Nazariyyât-ı Edebiyye*. Hazırlayan Adem Can. İstanbul: Dün Bugün Yarın, 2018.
- Akın, Mehmet. “Ruşuklu M. Hayrî’nin Belâgat’i İnceleme-Metin-Terimler Dizini.” Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi, 2016.
- Aksoy, Mustafa. “Molla Lütî’nin Risâle-i Mevlânâ Lütîsi.” Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi, 1991.
- Altıparmak Muhammed. *Telhîs Tercümesi: Tenkitli Metin*. Hazırlayan İsmet Şanlı. Ankara: Ürün, 2010.
- el-Askerî, Ebû Hilâl. *eş-Sınâ’ateyn: el-Kitâbe ve’s-Şi’r*. Hazırlayan Ali Muhammed el-Be-câvî ve Muhammed Ebû’l-Fazl İbrâhîm. Beyrut: al-Maktaba al-Unsuriyya, 1419 [1998-99].
- Aytekin, Murat. “Vak’anüvîs Halil Nûrî’nin ‘Matla’u’n-Nûr’ Adlı Telhîs Tercümesi.” Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, 2006.
- Ayverdi, İlhan, Ahmet Topaloğlu, Hayri Bilecik, Mustafa Tahralı ve Fahrunnisa Bilecik. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. Editör Kerim Can Bayar. İstanbul: Kubbealtı, 2011.
- Bağdâdî, Ebû Tâhir. *Ķānūnu’l-Belâğa fî Nakdi’n-Nesr ve’s-Şi’r*. Hazırlayan Muhsin Gayyâd Acil. Muassasat al-Risalah, 1981.
- Baranoğlu, Şahin. “Abdurrahman Süreyyâ Mizânü’l-Belâğa.” Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, 1999.
- Bayram, Tülay. “Süleyman Fehmî’nin ‘Edebiyat’ Adlı Eseri: Değerlendirme-Çeviri Yazı-Sözlük.” Yüksek Lisans Tezi. Düzce Üniversitesi, 2021.
- Benzer, Nazife. “Mebâni’l-İnşâ Cild-i Sâni.” Yüksek Lisans Tezi. Adnan Menderes Üniversitesi, 2016.
- Bilgegil, M. Kaya. *Edebiyat Bilgi ve Teorileri 1: Belâgat*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1980.
- Demirciler, Ahmet Zahid. “Anlam ve Edebiyat Teorilerine Dair Türkçe Geleneksel Literatürü Tasnif Denemesi.” *Türkoloji Dergisi* 23, s. 1 (2019): 1-27
- _____. “Belâgat Kitaplarında Teşbihin Tanımı.” *9. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Bildiriler Kitabı*, ed. Feryal Korkmaz, 365-78. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü, 2022.
- _____. “Mustafa İzzet Def’ü’l-Mesâlib fî Edebi’s-Şâ’ir ve’l-Kâtib (İnceleme-Metin-Dizin).” Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, 2014.
- Diyarbakırlı Mehmed Said. *Mîzanü’l-Edeb*. Hazırlayan Saliha Aydoğan. İstanbul: Kitabevi, 2009.
- Durmuş, İsmail. “Tecâhül-i Ârif.” *TDVİA*. c. 40. İstanbul: TDV, 2011.
- Eliaçık, Muhittin. “Belâgat Kitaplarında Tecâhül-i Ârif’in Tarif ve Tasnifi.” *Turkish Studies* 11, s. 10 (2016): 217-30. DOI:10.7827/TurkishStudies.9325.

- Hatîb Tebrîzî. *el-Vâfî fî'l-'Arûd ve'l-Kavâfî*. Hazırlayan Fahrüddîn Kabâve. Şam: Dar al-Fıkr, 1986.
- İbn Ebü'l-İsba'. *Tahrîrû't-Tahbîr*. Hazırlayan Hıfînü Muhammed Şeref. Kahire: BAC İİYM İslâm Mirasını İhya Heyeti, 1963.
- el-Halebî, İbnü'l-Esîr. *Cevherü'l-Kenz*. Hazırlayan Muhammed Zağlûl Selâm. İskenderiye: Mansha'at al-Ma'ârif, 2009.
- İbn Hatîb-i Zemlekân. *et-Tibyân fî 'İlmi'l-Beyân el-Mu'tli' 'alâ I'câzi'l-Kur'an*. Hazırlayan Ahmed Matlûb ve Hadîce el-Hadîsî. Bağdad, 1964.
- İbn Hicce. *Hzânetü'l-Edeb ve-Gâyetü'l-Ereb*. Hazırlayan Salâhaddîn Hevvarî. Beyrut: al-Maktaba al-Asriyyah, 2006.
- İbn Ma'sûm. *Envâru'r-Rebî' fî Envâ'i'l-Bedî'*. Hazırlayan Şâkir Hâdî Şükr. Nəcəf, 1969.
- İbn Münkiz. *el-Bedî' fî Nakdi's-Şi'r*. Hazırlayan Ahmed Ahmed Bedevî ve Hâmid Abdulmecîd. Kahire, 2010.
- İbnü'l-Mu'tez. *el-Bedî' fî'l-Bedî'*. Beyrut: Dar al-Jeel, 1990.
- İbnü'n-Nâzım. *el-Mişbâh fî'l-Me'ânî ve'l-Beyân ve'l-Bedî'*. Hazırlayan Hüsnü Abdulcelîl Yûsuf. Kahire: Maktabat al-Adab, 1989.
- İbnülkâmil Mehmed Abdurrahman. *Belâgat-ı Osmâniyye*. Hazırlayan Şamil Yeşilyurt. Kayseri: Kimlik, 2017.
- Kâşîfî, Vâiz Hüseyin. *Bedâyi'u'l-Efkâr fî Şanâyî'i'l-Eş'âr*. Hazırlayan Mîr Celâleddîn Kazzâzî. Tahran: Nashr-e Markaz, 1369 [1990-91].
- Kaya, Mehmet. "Ma'lûmât-ı Edebiyye I-II: Köprülüzâde Mehmed Fuad-Şahâbeddin Süleyman." Yüksek Lisans Tezi. Aksaray Üniversitesi, 2018.
- el-Kayrevânî, İbn Reşîk. *el-'Umde fî Mehâsini's-Şi'r ve-Âdâbih*. Hazırlayan Muhammed Muhyiddîn Abdulhamîd. Beyrut: Dar al-Jeel, 1981.
- Kazvînî Hatîb. "Telhîş ü'l-Miftâh." *el-Mutavvel*. Çeviren Zekerîya Çelik. c. 2. İstanbul: Litera, 2020.
- Köksal, Mehmet Fatih. "Belâgat Kitaplarında İki Sanat: Tecâhül-i Ârif ve İstifhâm." *Türklük Bilimi Araştırmaları*, s. 7 (1998): 167-90.
- Kunt, İbrahim ve Bahar Kunul. "Süleyman Fikri Erten'in 'İlm-i Belâgatdan Beyân ve Bedî' Hülâsası Adlı Eseri." *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, s. 34 (2015): 207-46.
- Mağribî, İbn Ya'kûb. "Mevâhibü'l-Fettâh fî Şerhi Telhîşî'l-Miftâh". *Şürûhu't-Telhîş*. Kahire: 'İsa'l-Bâbî'l-Halebî, 1937.
- Manastırlı Mehmed Rifat. *Mecâmi'ü'l-Edeb*. İstanbul: Kitapçı Kasbar, 1308 [1890-91].
- Matlûb, Ahmed. *Mu'cemu'l-Muştalahâti'l-Belâgiyye*. Bağdad: el-Mecma'u'l-'İlmiyyu'l-'Irâkî, 1983.
- Mehmed Celâl. *'Osmânî Edebiyyâtı Numûneleri*. İstanbul: Şems Kitabhanesi, 1312 [1894-95].
- Mehmed Zihni. *el-Kavlul-Ceyyid fî Şerhi Ebyâti't-Telhîş ve-Şerhayhi ve-Hâşiyeti's-Seyyid*. İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1328 [1910].

- Mu'allim Nâcî. *İştîlâhât-ı Edebiyye*. İstanbul: Krikor Fâik, 1307 [1889-90].
- Muhammed Mihrî. *Fenn-i Bedî': el-Eşerü'l-Celîl fî Medh-i 'Alâ İsmâ'ül*, [t.y.].
- el-Muzaffer el-Alevî. *Nağratu'l-İğrîd fî Nuşreti'l-Karîd*. Hazırlayan Nuhâ Ârif el-Hasan. Şam: Arap Dil Akademisi, 1976.
- el-Müeyyedbillâh. *et-Tırâz li-Esrâri'l-Belâğa ve-'Ulûmi Haķâ'iki'l-İ'câz*. Beyrut: al-Maktaba al-Unsuriyya, 1423 [2002].
- Mütercim Âsım. *el-Okyânûsu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-Muhît*. Hazırlayan Mustafa Koç ve Eyyüp Tanrıverdi. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2013.
- Nüveyrî, Ahmed. *Nihâyetü'l-Ereb fî Funûni'l-Edeb*. Kahire: Mısır Millî Kütüphanesi ve Arşivleri, 1423 [2002-03].
- Öztürk, Erdem Can. "Alî Cemâleddîn 'Arûz-ı Türkî, 'İlm-i Kavâfî, Şanâyî-i Şi'riyye ve 'İlm-i Bedî': İnceleme-Metin-Sözlük-Tıpkıbasım." Yüksek Lisans Tezi. Bozok Üniversitesi, 2010.
- Parıldı, Metin. "Tecâhulu'l-Ârif: Kronolojik Geçmişi, Terimleşme Süreci, Üslûbu ve Amacı." *Bilimname* 47, s. 1 (2022): 265-302. DOI:10.28949/bilimname.1054080.
- Râdûyânî, Muhammed b. Ömer. *Kitâb Tarcumân al-Balâğa*. Hazırlayan Ahmed Ateş. İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Şarkiyat Enstitüsü, 1949.
- Ramazânzâde Abdünnâfi İffet ve Teftâzânî. *en-Nef'ü'l-Mu'avvel fî Tercemeti't-Telhîş ve'l-Muṭavvel*. c. 2. İstanbul, 1290 [1873-74].
- Râmî, Şerefüddîn Hasan. *Haķâyiku'l-Hadâ'ik*. Hazırlayan Seyyid Muhammed Kâzım İmâm. Tahran Üniversitesi, 1962.
- Recâizâde Mahmud Ekrem. *Ta'İlm-i Edebiyyât*. Hazırlayan Furkan Öztürk. İstanbul: Dün Bugün Yarım, 2016.
- Rıza Kulu Han. *Medâricu'l-Belâğa*. Şiraz, 1331 [1912-13].
- Saraç, M. A. Yekta. "Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan'ın Edebî Sanatlar'ına Farklı Bir Yaklaşım." *İlmî Araştırmalar*, s. 8 (1999): 293-99.
- _____. *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*. İstanbul: Bilimevi, 2004.
- Sekkâkî, Ebû Ya'kûb. *Miftâhu'l-Ulûm: Belâgat*. Çeviren Zekeriya Çelik. İstanbul: Litera, 2017.
- Summak, Abdülkadir. "Miftâhu'l-Belâğa ve Misbâhu'l-Fesâha -Transkripsiyonlu Metin-." Yüksek Lisans Tezi. Harran Üniversitesi, 1999.
- Şafak, Yakup. "Sürûî'nin Bahrü'l- Ma'ârifî ve Enîsü'l-Uşşâk ile Mukayesesi." Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi, 1991.
- Şahabeddin Süleyman. *Sanat-ı Tahrîr ve Edebiyat*. Hazırlayan Hatice Göndoğan. İstanbul: Dün Bugün Yarım, 2018.
- Şems-i Kays. *el-Mu'cem fî Me'âyiri Eş'ari'l-'Acem*. Hazırlayan Mîrzâ Muhammed Hân Kazvî. Leiden-Londra: E. J. Brill - Luzac & Co., 1909.
- Şenocak, Kemaleddin. *Kutb-ul Ârifîn Seyyid Aziz Mahmud Hüdayî (K.S.): Hayatı-Meknatı ve Eserleri*. İstanbul, 1970.

- Shareef, Mohammed Ali. "el-Hatîb el-Kazvî'nin Telhîsu'l-Miftâh Eseri Işığında Klâsik Türk Edebiyatı Belâgat Terimlerinin Tasnîfi." Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, 2015.
- Şirvânî, Ahmed Hamdi. "İlm-i Bedâ'i". *Teshîlü'l-'Arûz ve'l-Ķavâfi ve'l-Bedâyi'*. İstanbul: Terakki Matbaası, 1289 [1872].
- Tarlan, Ali Nihad. "Edebî San'atler." *Edebiyat Meseleleri*. Hazırlayan Emrah Gökçe, 167-219. Ankara: Akçağ, 2017.
- Teftâzânî, Sadeddin Mesud. *el-Mutavvel*. Çeviren Zekeriya Çelik. c. 1. İstanbul: Litera, 2019.
- _____. *el-Mutavvel*. Çeviren Zekeriya Çelik. c. 2. İstanbul: Litera, 2020.
- Temizel, Ali. "Ahmedî'nin Farsça Eserleri Tenkitli Metin-İnceleme-Tercüme ve İndeks." Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, 2002.
- Tezeren, Ziver. *Seyyid Azîz Mahmûd Hüdâyi Dîvânı II*. İstanbul, 1985.
- Uşşâkî, Abdullah Salâhaddîn ve İbn Hicce. *Tercüme-i Hizânetü'l-Edeb: İzahlı ve Örneklî Belâgat Terimleri Sözlüğü*. Hazırlayan Mücahit Kaçar, İlyas Karlı ve Ahmet Akdağ. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, 2020.
- Vatvât, Reşîdüddin. *Hadâyiķu's-Sihr fi Dakâyiķı'ş-Şi'r*. Hazırlayan Abbâs İkbâl. Tahran: Katabkhane-ye Tahoori & Katabkhane-ye Sanayi, 1984.
- Yıldıran Sarıkaya, Meliha. "Tecihi-i Ârif: Türk Edebiyatı." *TDVİA*. c. 40. İstanbul: TDV, 2011.
- Yılmaz Orak, Kadriye. *Belâgat Geleneğimiz ve Belâgat-i Lisân-ı Osmânî*. İstanbul: Kitabevi, 2013.

Tek Kanatlı Bir Kuş Romanında Teknik ve İdeoloji

Technique and Ideology in the Novel *Tek Kanatlı Bir Kuş*

BAHAR DERVİŞCEMALOĞLU

Ege Üniversitesi

(bahardervis@yahoo.com), ORCID: 0000-0003-1313-991X.

Geliş Tarihi: 27.09.2022. Kabul Tarihi: 23.11.2022.

“ ” Dervişcemaloğlu, Bahar. “*Tek Kanatlı Bir Kuş* Romanında Teknik ve İdeoloji.” *Zemin*, s. 4 (2022): 40-63.

Özet: Yaşar Kemal'in 2013 yılında yayımlanan *Tek Kanatlı Bir Kuş* adlı kısa romanı, teknik ve tematik açıdan barındırdığı zenginliklerle dikkat çekmektedir. Yazım süreci 1970'li yıllara kadar uzanan ve yazarın "korku"yu anlatmak amacıyla kaleme aldığı roman, yüzeyde korku temasını işlemekle birlikte derinde ideolojik göndermeler barındıran örtük bir ilerlemeyi de içermektedir. Nitekim görünürdeki korku temasının altında sert bir devlet eleştirisi saklıdır. *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanında kullanılan tekniğin, romandaki ideolojiyle uyum içerisinde olduğu, yani biçim ile içeriğin birbirini tamamladığı görülmektedir. Bu bağlamda sözün ve düşüncenin temsil edilme biçimi, figüral anlatma durumu, örtük ilerleme vb. doğrudan doğruya romandaki bakış açısıyla yani ideolojiyle ilişkilidir. Bu çalışmada *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanı öncelikle anlatma durumu, serbest dolaylı söylem, diyalog ve tekrarların işlevi açısından incelenecek, daha sonra da metnin ideolojik boyutunu içeren örtük ilerleme açığı çıkarılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: serbest dolaylı söylem, diyalog, ideoloji, figüral anlatma, örtük ilerleme, Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*.

Abstract: Yaşar Kemal's novella *Tek Kanatlı Bir Kuş* ("A Bird with One Wing"), published in 2013, stands out for its technical and thematic richness. The novel, the writing process of which dates back to the 1970s and was written by the author to describe "fear," contains a covert progression with ideological references under the surface while it deals with the theme of fear on the surface. As a matter of fact, the apparent theme of fear hides a harsh criticism of the government. The technique used in the novel *Tek Kanatlı Bir Kuş* is in harmony with the ideology in the novel; that is, the form and the content complement each other. In this sense, the way of representing speech and thought, figural narrative situation, covert progression, etc. are directly related to the point of view in the novel; that is, to the ideology. This study examines the novel *Tek Kanatlı Bir Kuş* primarily in terms of narrative situation, free indirect discourse, dialogue, and the function of repetitions, and then it reveals the covert progression that contains the ideological dimension of the text.

Keywords: free indirect discourse, dialogue, ideology, figural narration, covert progression, Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*.

Yaşar Kemal'in *Tek Kanatlı Bir Kuş* başlıklı romanı her ne kadar 2013 yılında yayımlanmış olsa da fikir olarak temeli 1960'lı yıllarda atılmıştır. Yazar, 1970'li yıllarda yazmaya başladığı ve "korku" teması üzerine inşa ettiği romanı yazma gerekçesini şu sözlerle izah etmiştir:

Ben hep korkudan korktum. Korkudan çok korktum. Roman yazdığım zaman içimde bir korku istemezdim. O yüzden bu kitapta da korkuyu anlattım. Kayseri'de askerlik yaptığım kasabanın üzerinde büyük bir taş vardı ve bütün kasaba bu taşın üzerlerine düşeceğinden korkuyor, taşı üzerlerine düşmesin diye demir zincirlerle bağlıyorlardı. Madem korkuyorsunuz o zaman çekin gidin derdim. Seneler senesi bu korkuyu yazmak istedim.¹

Yokuşlu adındaki kasabaya posta müdürü olarak atanan Remzi Tavdemir ile eşi Melek Hanım'ın üzerine dağ kaydığı, yıkıldığı şeklindeki söylentilerden dolayı hiç kimsenin gitmeye cesaret edemediği kasabaya ulaşma çabalarını anlatan roman, bir taraftan korkunun nelere yol açtığını değişik boyutlarıyla gözler önüne sererken öbür taraftan devlete ve bürokrasiye birtakım eleştiriler yöneltiyor.

Esasında uzun hikâye olarak da nitelendirilebilecek hacimdeki bu kısa roman (novella), "yüzeyde" korku temasını işlemekle birlikte "derinde" ideolojik göndermeler barındıran örtük bir ilerleme ihtiva etmektedir. "Korku" temasının yanı sıra birtakım ideolojik mesajlar da barındıran ve kullanılan anlatı tekniğinin son derece bilinçli bir şekilde, bu örtük mesajlara hizmet edecek şekilde kullanıldığı romanda, biçim ile içeriğin birbiriyle uyum içerisinde olduğu görülmektedir. Bu bağlamda değişik yorumlara imkân tanıyan bir teknikle yazılmış olan romanı öncelikle anlatma durumu, serbest dolaylı söylem, diyalog ve tekrarların işlevi açısından değerlendirecek, daha sonra da metnin ideolojik boyutunu içeren örtük ilerlemeyi açığa çıkarmaya çalışacağım.

***Tek Kanatlı Bir Kuş* Romanında Anlatma Durumu ve Serbest Dolaylı Söylem**

Tek Kanatlı Bir Kuş romanında teknik açıdan en dikkat çekici hususlar arasında karakterlerin diyalogları ve serbest dolaylı söylem kullanımı yer almaktadır. Her ne kadar birbirinden farklı iki söylem çeşidi olarak değerlendirilse de bu romanda gördüğümüz gibi bazı durumlarda birbirine karışan ve ayırt edilmesi güçleşen *dolaysız söylem* (diyalog) ile *serbest dolaylı söylem*, gerek karakterlerin içinde

¹ Ayşegül Tözere, "Tek Kanatlı Bir Kuş'un Kanadından Yaşar Kemal," *Evrensel Kültür* (28 Şubat 2018), <https://www.evrensel.net/haber/346553/tek-kanatli-bir-kusun-kanadindan-yasar-kemal> (erişim 11 Temmuz 2022).

bulduğu ruh hâlini gerekse eserdeki atmosferi etkili bir şekilde yansıtması açısından dikkate değerdir. Tabii romanın retorik etkisinin en önemli belirleyicisinin kullanılan anlatma teknikleri olduğu açıktır. *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanındaki anlatma durumuna baktığımızda, bir taraftan anlattığı öykü dünyasının dışında konumlanmış üçüncü şahıs bir anlatıcının söz konusu olduğu *yetkili yazar anlatma durumuyla*, öbür taraftan ise kendini geri plana çekerek romandaki karakterlerin bakış açısını, düşüncelerini, algılarını vb. yansıtan üçüncü şahıs (nötr) bir anlatıcının söz konusu olduğu *figüral anlatma durumuyla* karşılaşırız.² Ancak romanda baskın olan durumun *figüral anlatma durumu* olduğu açıktır.³ Nitekim romandaki üçüncü şahıs anlatıcı, karakterlerin zihinlerine nüfuz edebilen dolayısıyla *her şeyi bilen anlatıcı* şeklinde tanımlayabileceğimiz bir anlatıcı olmakla birlikte kendini karakterlerle aynı pozisyonda konumlandırmıştır; onların bildiği kadar bilir, mesela tıpkı diğer karakterler gibi kasabanın sırrını o da bilmez ya da –aşağıda daha detaylı yorumlayacağımız gibi– bildiği hâlde dillendir(e)mez. Netice itibarıyla burada “panoptik”⁴ bir her şeyi bilen anlatıcı portresinden ziyade varlığını neredeyse hiç belli etmeyen, kendini geri plana atıp olayları yansıtıcı karakter(ler) in bilinci, algıları ve düşünceleri vasıtasıyla sunan kapalı bir *heterodiegetik anlatıcı* ve tipik bir *figüral anlatma* durumu söz konusudur.

Bilindiği gibi *figüral anlatmada*, birinci şahıs anlatma ile üçüncü şahıs anlatmanın birbirine karıştığı bir durum söz konusudur; yani üçüncü şahıs (*heterodiegetik*)

2 Bu kısımda Genette’e ait olan *heterodiegetik anlatıcı* terimi dışında Stanzel’in anlatma durumları tipolojisi ve terminolojisi kullanılmıştır. Ayrıntı için bkz. Franz K. Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, çev. James P. Puskas (Bloomington/London: Indiana University Press, 1971 [1955]), 65.

3 Stanzel, anlatma durumlarının genellikle saf bir şekilde bulunmadığını belirtmiştir; nitekim incelediğimiz romanda da figüral anlatma durumunun yetkili yazar anlatı durumunu içerdiği görülmektedir. Bkz. Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, 65.

4 Cohn’un belirttiği gibi “panoptik anlatma” kavramı Foucault’nun etkisiyle özellikle romanların ideolojik açıdan yorumlanması bağlamında müracaat edilen bir kavram olarak kurmaca teorisinde karşımıza çıkmaktadır; ancak burada vurgulanması gereken nokta, söz konusu kavramın “olumsuz anlamlarla yüklü” bir gücü ya da kibiri çağrıştırmasıdır. Figüral anlatmanın baskın olduğu *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanında panoptik bir Tanrısal (her şeyi bilen) anlatıcı söz konusu değildir. Bilindiği gibi modernist dönemle birlikte anlatıcıya atfedilen otoriterlik yerini demokrasi ve özgürlüğe bırakmış, anlatıcının pejoratif çağrışımlarla yüklü eski imajı törpülenmiştir. Konuyla ilgili ayrıntı için bkz. Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction* (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 2000 [1999]), 163-165.

bir anlatıcı anlatma faaliyetini gerçekleştirir ancak olayları belirli bir karakterin (ya da “yansıtıcı figür”ün) perspektifinden anlatır. Burada anlatıcının söylemi ile karakterin söyleminin birbirine karışması bazı sıkıntılar doğurabilir. Mesela üçüncü şahıs anlatıcının bir otoritesi vardır ve birinci şahıs anlatıcıyla mukayese edildiğinde verdiği bilgilerin daha güvenilir olduğu kabul edilir. Figüral anlatmada sınırlar belirsizleşebildiği için hangi ifadelerin anlatıcı tarafından doğrulandığı ya da onaylandığı, hangilerinin karakterin kendi (öznel/ taraflı) algılarını yansıttığı net değildir.⁵ Bazı durumlarda da sözün ve düşüncenin temsilinin birbirine karıştığı görülür; yani karakterin sözü mü yoksa düşüncesi mi temsil ediyor şeklinde bir soru(n) gündeme gelir. Figüral anlatmanın beraberinde getirdiği muğlaklıkları bizzat gözleme imkânı bulduğumuz *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanında yoğun olarak kullanılan serbest dolaylı söylem, söz konusu muğlaklığın ana müsebbibidir. Yirminci yüzyılın başlarında öncelikle Fransız ve Alman dilbilimciler tarafından fark edilmiş ve tartışılmış bir söylem çeşidi⁶ olarak dikkat çeken, bu bağlamda özellikle moderniteyle ve modernist edebiyatla ilişkilendirilen serbest dolaylı söylem⁷ *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanında görüldüğü gibi bir taraftan “konuşma diline atfedilen akışkanlığı çağrıştıran bir izlenim”⁸ uyandırırken öbür taraftan da anlatıcının söylemi ile karakterin söyleminin birbirine karışmasından kaynaklanan bir müphemiyet yaratır. İçinde çift sesliliği ve dolayısıyla müphemiyeti barındıran, bu yönüyle de söylem (yani sözün ve

5 Ayrıntı ve örnek için bkz. David Herman, “Dialogue in a Discourse Context,” *Narrative Inquiry* 16, no. 1 (2006): 76-78.

6 *Serbest dolaylı söylem* ilgili ilk sistemli çalışmaları yapan isimlerden biri olan İsviçreli dilbilimci Charles Bally'nin *serbest dolaylı söylem* tabiri yerine *serbest dolaylı üslup* (Fr. style indirect libre) terimini kullandığını belirtelim. Bally'nin konuyla ilgili temel başvuru kaynaklarından biri olan çalışması için bkz. Charles Bally, “Le style indirect libre en français moderne I et II,” *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 4 (1912): 549-56 ve 597-606. Ben bu çalışmada genel kabul görmüş olan *serbest dolaylı söylem* terimini kullanmayı tercih ettim, ancak çeşitli gerekçelerle bazı araştırmacıların farklı terimler kullanmayı tercih ettiklerini belirtmek isterim. Mesela Dorrit Cohn *anlatılan monolog*, Ann Banfield *temsil edilen söz ve düşünce*, Sige-Yuki Kuroda *kişisel olmayan üslup* terimlerini kullanmayı tercih etmiştir. Konuyla ilgili ayrıntı için bkz. Bahar Dervişcemaloğlu, *Çözümlemeyen Bulmaca: Anlatıcı Üzerine Tartışmalar* (İstanbul: Dergâh, 2022).

7 Serbest dolaylı söylemin moderniteyle ilişkisini örneklerle ele alan, aynı zamanda Orta Çağ'a kadar uzanan örneklerine de değinen ufuk açıcı bir çalışma için bkz. Bernard Cerquiglini, “Le style indirect libre et la modernité,” *Langages* 73 (1984): 7-16.

8 Bkz. Cerquiglini, “Le style indirect libre et la modernité,” 9.

düşüncenin temsili) çeşitleri arasında en gizemli ve ilgi çekici söylem çeşidi olarak görülen serbest dolaylı söylem, hem gramatikal hem de mimetik açıdan dolaylı ve dolaysız söylemin arasında kalan bir söylem çeşididir. Sadece edebî bağlamlarda değil haber metinleri, toplantı tutanakları gibi edebî olmayan bağlamlarda da kullanılan⁹ serbest dolaylı söylemde "kimin ne söylediği ya da düşündüğü" ile "söylenen ya da düşünülen şeyi kimin aktardığı" arasındaki sınır belirsizleşir ve Mildorf'un belirttiği gibi bu belirsizlik serbest dolaylı söylemi yorumlamayla ilgili sıkıntı yaratma potansiyeline sahip bir "anlatı tekniği"ne dönüştürür.¹⁰ *Tek Kamılı Bir Kuş* romanında da görüldüğü gibi, sözün ve düşüncenin temsiliyle ilgili ayrımlar ve tipolojiler, iç içe geçmiş ve birbirinden ayırt edilmesi zor olan bazı durumları açıklamakta yetersiz kalmaktadır.¹¹ Bir söylem türü, bir başka söylem türünün alanına girebilmekte ve söz konusu söylem türüyle ilgili yapılan tanım, geçerliliğini yitirmektedir. Dolayısıyla uygulamadaki durumun çeşitliliği, konuyla ilgili teorik değerlendirmeleri yetersiz kılmaktadır. Nitekim *Tek Kamılı Bir Kuş* romanında da uygulamadaki çeşitliliğin bir örneği olarak serbest dolaylı söylem ile dolaysız söylem arasındaki sınırın belirsizleştiğini görüyoruz.¹²

Romandaki serbest dolaylı söylemlerde dolaysız söylemdeki gibi karakterlerin ağız özelliklerinin kullanılması dikkat çekicidir. Her ne kadar zamirler üçüncü şahıs olsa da, bunları rahatlıkla dolaysız söz gibi değerlendirmek mümkündür. Kısacası romandaki serbest dolaylı sözler gramatikal açıdan dolaylı olsa

⁹ Serbest dolaylı söylemin siyasi bağlamlardaki kullanımını da zikredilmesi gereken bir husustur. Bkz. Jarmila Mildorf, "Thought Presentation and Constructed Dialogue in Oral Stories: Limits and Possibilities of a Cross-Disciplinary Narratology," *Partial Answers* 6, no. 2 (2008): 280.

¹⁰ Mildorf, "Thought Presentation and Constructed Dialogue in Oral Stories," 279.

¹¹ Dilbilimsel modeli edebiyat araştırmalarına transfer ederek tasnif odaklı bir edebiyat bilimi tesis etme düşüncesi, yapısal dilbilimden ilham alan klasik (yapısalcı) anlatıbilimin esas aldığı bir metodolojeydi. Ancak tasnif odaklı bu yaklaşım, edebiyat incelemelerinde hem monoton ve mekanik bir durum yaratmış hem de uygulamada yetersiz ve bazen de geçersiz olduğu görülmüştür. Konuyla ilgili eleştiriler için bkz. Ann Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (New York: Routledge, 2015 [1982]), 2-3.

¹² Sternberg ve Fludernik'in konuyla ilgili eleştirileri dikkate değerdir. Sözün ve düşüncenin temsiliyle ilgili tipolojilerdeki boşlukları ve tutarsızlıkları tespit eden araştırmacılar, çeşitli romanlardan örnekler vererek meseleye daha esnek ve makul bir çerçeveden yaklaşmışlardır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Meir Sternberg, "Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse," *Poetics Today* 3, no. 2 (1982): 107-156; Monika Fludernik, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction* (London: Routledge, 1993).

da yarattığı etki bakımından dolaysız söyleme daha yakındır; yani aynı *aracısızlık* etkisini yaratmaktadır. Ayrıca gerek anlatıcının devreye girdiği kısımlarda gerekse dolaysız sözlerde yani diyalogların olduğu kısımlarda kullanılan söylem neredeyse bire bir uyuşmaktadır. Karakterlerin diyaloglarında gözlemlediğimiz ağız özellikleri serbest dolaylı söylemde de aynı şekilde karşımıza çıkmaktadır.¹³ Bu durum, serbest dolaylı söylemin *empati* tesis etme amaçlı kullanımına örnek oluşturmaktadır; nitekim anlatıcı, romanda ima edilen bürokrat-halk ayrımında ya da uçurumunda kendini halkın yanında konumlandırmıştır. Karakterlerin perspektiflerini benimseyerek onları daha iyi anlamamızı sağlamaya çalışan ve kendisinin de karakterlere yakın olduğunu, bir başka tabirle onlarla aynı kümede yer aldığını ima eden anlatıcıyla ilgili biraz aşırı bir yorum yaparak “Acaba anlatıcı, söz konusu kasabada ya da kasabanın yakınlarında yaşayan biri midir?” sorusunu gündeme getirebiliriz.

Tek Kanatlı Bir Kuş Romanında Diyalog

Romanda sıkça karşılaştığımız diyaloglara ve bu diyaloglar (yani dolaysız söylem) ile serbest dolaylı söylem arasındaki ilişkiye gelince, yine en az serbest dolaylı söylem kadar çetrefilli bir durumla karşılaşırız. Şüphesiz, diyalogun diyalektik tabiatı, farklı ya da zıt görüşlerin ortaya konmasına, karakterlerin söz konusu meseleyle ilgili kendi bakış açılarını ortaya koymasına imkân tanır. Bu bağlamda diyalog, meselenin değişik boyutlarını gözler önüne sermek için iyi bir yöntemdir. Figüral anlatmanın baskın olduğu *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanında kullanılan diyalogların hem monotonluğu kırarak anlatıya canlılık ve hareket kattığı hem de etkili bir karakterleştirme vasıtası olarak kullanıldığı açıktır. Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi diyalogların olmadığı yani anlatıcının öyküyü anlattığı ve serbest dolaylı söylem kullanarak karakterlerin bilincini yansıttığı kısımlarda da aynı aracısızlık etkisi görülmekte, hatta zihinler arasında bir diyalog varmış gibi

¹³ Serbest dolaylı söylemle ilgili dikkate değer çalışmaları olan Amerikalı dilbilimci Ann Banfield, serbest dolaylı söylemin karakterlerin fonolojik diyalektini kesinlikle saf bir şekilde sunmadığını iddia etmiştir; ancak McHale, Banfield’in bu tezini edebî metinlerden örnekler vererek çürütmüş, böylelikle serbest dolaylı söylemde karakterin ağız özelliklerinin kullanılabilmesini ortaya koymuştur. *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanı da McHale’in tezini doğrulamaktadır. Konuyla ilgili ayrıntı için bkz. Brian McHale, “Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts,” *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed. Mieke Bal (London/New York: Routledge, 2007 [1978]), 1:191; Dervişcemaloğlu, *Çözülemez Bulmaca*, 181-182.

bir izlenim doğmaktadır.¹⁴ Bu durumda dolaysız söylem ile serbest dolaylı söylem arasındaki fark nedir? Anlatıbilimdeki mimesis–diegesis ayrımında diyalog, *diegesisten* yani “anlatma”dan ziyade *mimesis* ile yani “gösterme”yle ilişkilendirilir; çünkü anlatıcının varlığı, olabilecek en asgarî düzeydedir ve karakterlerin sözleri aracısız bir şekilde aktarılmış izlenimi hâkimdir. Diyaloglarda *öykü zamanı* ile *söylem zamanı* birbiriyle eşitlenir; okuyucu, sanki hiçbir aracı olmadan doğrudan öyküye erişim sağlıyormuş gibi bir durum ortaya çıkar. Ancak *Tek Kamalı Bir Kuş* romanında figüral anlatmanın olduğu kısımlarda da aynı durum söz konusu olduğu için dolaysız söylemin ne kadar dolaysız olduğu şüphelidir. Ayrıca romanda zaman zaman söz ile düşünce arasındaki sınırın belirsizleştiği de gözlemlenmektedir.¹⁵

Bu noktada diyalogla ilgili genel kanaatin geçerliliğini sorgulamak gerekiyor. Serbest dolaylı söylemin en sorunlu söylem türü olarak görülmesi, bunun aksine diyalogun tartışmasız bir açıklık ve netlik arz ettiğine inanılması, incelediğimiz romanda görüldüğü gibi mevcut normlara uymayan örnekleri izah etmekte sıkıntıya yol açmaktadır. Nykänen ve Koivisto’nun dikkat çektiği gibi, modernist dönemle birlikte serbest dolaylı söylem ve çeşitli iç monolog tekniklerinin edebiyat eserlerinde yaygın bir şekilde kullanılması, araştırmacıların ilgisini karakterlerin karşılıklı konuşmalarından ziyade “iç konuşma”larına yöneltmiştir; ancak bu durum, klasik sonrası anlatıbilimle birlikte yeniden ele alınmış ve diyalog ya da dolaysız söylemin görüldüğü kadar basit olmadığı ve çeşitli belirsizlikler içerebileceği gündeme getirilmiştir.¹⁶ Bu bağlamda konuyla ilgili dikkat çekici değerlendirmelerde bulunan ve dolaysız söyleme farklı bir bakış açısıyla yaklaşan Sternberg’e göre dolaysız söylem, orijinal konuşmanın birebir ya da otantik bir kopyası değildir, hatta “dolaysız söylem, dolaylı söylemden daha az ya da daha fazla mimetik değildir.”¹⁷ Bu iddianın temelinde

14 Ayrıntılı bilgi için bkz. Sternberg, “Proteus in Quotation-Land,” 107-156.

15 Hem modernist eserlerde hem de postmodern eserlerde sıklıkla söz ile düşünce arasındaki sınırın belirsizleştiği müşahade edilmektedir. Konuyla ilgili ayrıntı ve örnekler için bkz. Bronwen Thomas, *Fictional Dialogue: Speech and Conversation in the Modern and Postmodern Novel* (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2012), 57-73.

16 Elise Nykänen ve Aino Koivisto, “Introduction: Approaches to Fictional Dialogue,” *Literary Linguistics* 5, no. 2 (2016): 4.

17 Sternberg, “Proteus in Quotation-Land,” 136.

yine Sternberg tarafından ortaya atılan *Proteus ilkesi*¹⁸ yatar. Buna göre tek bir biçimin tek bir işlevi olmaz, birçok işlevi vardır; dolayısıyla dolaysız söylemi sadece kopyalama işleviyle sınırlayamayız. Ayrıca burada önemli olan, söylem çeşitlerindeki tipolojiye göre bir değerlendirme yapmak değil, kullanılan biçimin hangi etkileri yarattığını yani işlevini tespit etmektir. Mesela *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanında kullanılan dolaysız ve serbest dolaylı söylemin farklı söylem türleri olmakla birlikte uyandırdıkları etki bakımından ortaklaştıkları görülmektedir. Yani her iki söylem çeşidinin de okuyucu üzerinde merak, şüphe, askıda bırakma, aksiyona geçmeyi engelleme, gerçeği öğrenmek istememe, gerçeği örtme gibi retorik etkileri/işlevleri söz konusudur. Ancak romandaki korku atmosferinin daha ziyade diyaloglar vasıtasıyla yaratıldığını, karakterlerin konuşmalarının korku teması etrafında birleştiğini ve ortaklaştığını görüyoruz. Ayrıca romandaki diyaloglar bir taraftan korkuyu yaratıp açığa çıkarırken, öbür taraftan da körüklemektedir. Nitekim korkunun kelimelerle, sözlerle, söylemlerle yayıldığı ve yönetildiği, sözün eylemin önüne geçtiği hatta onu engellediği, kısacası “söz”ün iktidar olduğu açıkça gözlemlenmektedir. Karakterler arasındaki diyaloglar çoğunlukla eyleme geçmeyi engelleyen ya da geciktiren bir nitelik taşıırken, aşağıda değineceğimiz gibi romanın ideolojik boyutu dikkate alındığında karakterler arasındaki güç ilişkilerini de ortaya sermektedir.

***Tek Kanatlı Bir Kuş* Romanında Diyalogların Retorik Etkisi**

Romandaki diyaloglarda gözlemlediğimiz teatral etki de vurgulanması gereken bir diğer husustur. Toplumun değişik katmanlarından insan manzaralarının sergilendiği, adeta toplumsal bir tiyatro izlenimi doğuran romanda karakterlerin karşılıklı konuşmaları vasıtasıyla bir dayanışmanın tesis edildiğini görüyoruz. Kasabayla ilgili şehir efsanelerinin sorgulanmadan kabul edildiği, hatta pekiştirildiği konuşmalar aynı zamanda toplumsal bir eylem olarak yorumlanabilir;

18 Sternberg’in mitolojide değişkenliğin, esnekliğin, “bukalemun” gibi her duruma adapte olabileme hâlinin simgesi olan Proteus karakterinden ilham alarak ortaya attığı *Proteus ilkesi* (Proteus principle), mutlakçı tipolojilerin aksine işlevsel bir yaklaşımı savunur ve hangi biçimlerin hangi etkileri yarattığı sorusunu esas alır. Varılan sonuç ise son derece esnek ve işlevseldir: “Herhangi bir etki sonsuz sayıda biçim tarafından üretilebilir, buna mukabil herhangi bir biçim de sonsuz sayıda etki üretebilir.” Ayrıntı için bkz. Sternberg, “Proteus in Quotation-Land,” 148; Meir Sternberg, “Reconceptualizing narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative,” *Enthymema* 4 (2011): 40.

nitekim karakterlerin korkuyu söylemleriyle inşa ettiği romanda bireysel değil toplumsal bir inşa söz konusudur, yani bireyler tek başlarına düşünüp akıl yürütmek yerine birbirleriyle etkileşim kurarak, birbirlerinden etkilenerek süreci ilerletmektedirler. Bu bağlamda *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanı düşüncenin tek başına gelişmediğini, toplumsal bir insanın ürünü olduğunu karakterlerin diyalogları vasıtasıyla net bir şekilde gözler önüne sermektedir. Ancak yine yukarıda değindiğimiz bir tespiti tekrar hatırlatalım: Bu romanda karakterlerin diyaloglarının yani kendi sözlerinin, anlatıcının sesinden farkı yoktur, dolayısıyla aynı söylemle karşılaştığımız için ikisini birbirinden ayırt etmek pek mümkün değildir. Kısacası karakterlerin sözleri ayırt edici ya da özerk değildir. Ancak bu durum dolaysız söylemin tanımına ters düşmüyor mu? Aslında yukarıda belirttiğimiz gibi en az serbest dolaylı söylem kadar tartışmalı olan diyalog yani dolaysız söylem meselesine daha geniş bir çerçeveden, alışılmışın dışında bir bakış açısıyla yaklaşmak gerekmektedir. Bu bağlamda tekrar konuyla ilgili tezleri zikredilmeye değer olan Sternberg'in görüşlerine müracaat etmenin aydınlatıcı olacağını düşünüyorum. Sternberg'e göre diyalog, bir tür alıntıdır; yani diyalog sanıldığı gibi karakterlerin özgürce söylenmiş ifadelerinden oluşmaz. Aktarılmış söylem çeşitlerinin tamamının birer "alıntı" olduğunu savunan Sternberg'e göre "alıntı yapmak, aracılık etmek demektir, aracılık etmek ise müdahale etmek demektir", dolayısıyla en mimetik söylem çeşidi olan dolaysız söylem bile bu söylemi alıntılamanın kişinin söylemine tabidir ve kesinlikle orijinal sözün birebir kopyası değildir.¹⁹ Buradan hareketle alıntıyı yapanın bakış açısının belirleyici olduğu, sözü ya da düşüncesi alıntılanan karakterin bakış açısının da alıntıyı yapanın bakış açısına, amaçlarına, ihtiyaçlarına, niyetlerine vb. hizmet ettiği iddia edilebilir. Bu romanda da bunu görüyoruz; netice itibarıyla romandaki diyaloglar, yazarın amaçlarına hizmet etmek için kurgulanır. Yazar, karakterlerin karşılıklı konuşmaları vasıtasıyla okuyucuda çeşitli tepkiler ya da retorik etkiler uyandırmaya çalışır; bu tepkiler/etkiler etik meselelerle, ideolojiyle, duygularla vb. ilgili olabilir. Yukarıda değindiğimiz gibi romandaki *her şeyi bilen anlatıcı* her ne kadar pejoratif anlamıyla Tanrısal ya da tiran-vâri bir anlatıcı olmasa da, nihayetinde romandaki ideolojiyi belirleyen odur; onun arkasında da –aşağıda değineceğimiz gibi– *ima edilen yazar* yani Yaşar Kemal'in kurmaca dünyadaki versiyonu vardır. Belirli mesajların verilmesi ve retorik etkilerin uyandırılması

19 Sternberg, "Proteus in Quotation-Land," 107-08.

amacıyla son derece bilinçli anlatı teknikleriyle kurgulanmış olan romana bu açıdan baktığımızda, söylemdeki belirsizliğin, kasabadaki belirsizlikle paralel olduğunu; yani kullanılan teknik ile yaratılmak istenen etki ya da atmosferin birbiriyle uyumlu olduğunu görüyoruz.

Tek Kanatlı Bir Kuş Romanında Tekrarların İşlevi

Tek Kanatlı Bir Kuş romanının teknik boyutuyla ilgili son olarak romanda sıkça karşılaştığımız, hem serbest dolaylı söylemlerde hem de dolaysız söylemlerde (diyaloglarda) karşımıza çıkan tekrarlara değinmek istiyorum. Romanda serbest dolaylı söylem vasıtasıyla temsil edilen sözlerde gördüğümüz tekrarlar, karakterlerin perspektiflerinin birbiriyle ilişkili olduğu, seslerinin birbirleriyle uyum içerisinde olduğu ve sanki birinin diğerine cevaben doğduğu şeklinde bir izlenim, yani bir anlamda “zihinlerin diyalogu”yla karşı karşıya olduğumuz hissi uyandırıyor.²⁰ Karakterlerin diyaloglarındaki tekrarlara gelince, romandan alıntılarla bazı dikkat çekici noktalara değinmek istiyorum. Romanın giriş kısımlarında trenden indikten sonra etrafta kimseyi göremeyince Remzi Bey, eşi Melek Hanım’a şunları söylüyor: “Melek, hiç kimsecikler yok bu istasyonda. Bomboş. Yoldan bir gelip geçen de yok. Kasaba uzakta mı acaba? Buraya uzak mı?”²¹ Burada Remzi Bey’in kasabanın uzaklığıyla ilgili tekrarlı vurgusu, zihnindeki şüphelerin ve kaygıların, belki de içine düştüğü kısır döngünün ya da çıkmazın dile yansımaları olarak görülebilir. Melek Hanım’ın verdiği cevapta da aynı durum gözlemleniyor: “Melek Hanım: ‘Ne bileyim ben,’ dedi sertçe. ‘Ben ne bileyim.’”²² Tabii burada bilinmeyenin getirdiği endişenin dışavurumu söz konusu olmakla birlikte, Melek Hanım’ın “Ben ne bileyim.” şeklindeki ikinci tekrarının dolaysız söz olarak aktarılmış olsa da aslında zihnden geçen bir söz olması da mümkündür; yani romanda figüral anlatmanın baskın olduğunu dik-kate alarak bu kısmı serbest dolaylı söylem olarak yorumlayabiliriz. Şu alıntıda durum daha nettir: “‘Ölsün,’ dedi Melek Hanım. Ne şımarık kadın bu böyle. ‘Bana donunu bile gösterdi.’”²³ Burada Melek Hanım’ın “Ölsün” kısmından

20 Serbest dolaylı söylemdeki tekrarlar için “zihinlerin diyalogu” tabirini kullanan Sotirova’nın konuyla ilgili ufuk açıcı değerlendirmeleri için bkz. Violeta Sotirova, “Repetition in Free Indirect Style: A Dialogue of Minds?” *Style* 39, no. 2 (2005): 120-136.

21 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 10. bs. (İstanbul: YKY, 2017 [2013]), 11.

22 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 11.

23 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 47.

sonraki sözleri her ne kadar dolaysız söz gibi takdim edilse de rahatlıkla serbest dolaylı düşünce olarak değerlendirilebilir. Nitekim diyalogun devamı, bu tezi doğrular niteliktedir. Romanda diğer karakterlerin sözlerinde de bunun gibi tırnak içine alınarak dolaysız söz gibi sunulmuş ancak aslında serbest dolaylı söze ya da düşünceye yakın olan durumların söz konusu olduğunu görüyoruz. Sadece Remzi Bey ve Melek Hanım değil, istasyon şefi Sadrettin Bey'in sözlerinde (ya da düşüncelerinde) de tekrarlar olduğu görülüyor. Aslında bu tekrarlar, memuriyetin monotonluğu ve bürokrasinin hantallığı altında ömrünü geçiren insanların daralmış dünyasının, sıkıcı ve izole hayatının dile yansımalarıdır. Ancak diğer karakterlerde de benzer durum söz konusudur. Mesela Remzi Bey ile Melek Hanım'ı Yokuşlu'nun yakınlarındaki bir kavşakta bırakabileceğini, ancak kasabaya kesinlikle girmeyeceğini söyleyen otobüs şoförünün de sürekli aynı sözleri tekrarladığı görülüyor.²⁴ Romanın ilerleyen kısımlarında da devam eden tekrarlar, bir anlamda ilerlemeyi, hamle yapmayı yani aksiyonu durdurma işlevi görmektedir.²⁵ Bir bakıma da karakterlerin kasabayla ilgili gerçeği öğrenme konusunda çok istekli olmadıkları, hatta öğrenmeyi reddettikleri izlenimi doğurmaktadır. Aynı sözlerin tekrarıyla ve neredeyse bütün karakterlerin aynı şekilde akıl yürütmesiyle oluşan korku çemberi, roman ilerledikçe büyümekte ve herkesi içine almaktadır. Acaba söz konusu korku çemberi, kimse çemberin dışına çıkmasın diye mi sürekli büyütülmektedir?

Tek Kanatlı Bir Kuş Romanında Örtük İlerleme ve İdeoloji

Tek Kanatlı Bir Kuş romanında kullanılan teknik, romandaki ideolojiyle uyum içerisindedir; yani biçim ile içerik birbirini tamamlamaktadır. Nitekim sözün ve düşüncenin temsil edilme biçimi (serbest dolaylı söylem), diyaloglar, figüral anlatma tekniği vb. doğrudan doğruya romandaki bakış açısıyla yani ideolojiyle ilişkilidir.²⁶ Bütün bu unsurlar ya da bakış açısının belirleyicisi olan teknik ve ideoloji, hem

²⁴ Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 21.

²⁵ Anlatıdaki ve diyaloglardaki tekrarların işlevleri hakkında ayrıntı için bkz. Michael Toolan, *Making Sense of Narrative Text: Situation, Repetition, and Picturing in the Reading of Short Stories* (New York/London: Routledge, 2016).

²⁶ Susan Lanser, bakış açısını bir tavır, tutum ve ideoloji olarak değerlendirmiş ve bakış açısı irdelenirken ideoloji ile tekniğin birlikte ele alınması gerektiğini savunmuştur. Ben de çalışmamın bu kısmında Lanser'in bakış açısını benimsedim. Bkz. Susan S. Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1981), 15-17.

metnin anlamını hem de okuyucunun tepkisini biçimlendirmektedir. Mesela romanda kullanılan figüral anlatma tekniği, her ne kadar karakterlerin bakış açıları, bilinçlerinin temsili ön planda olsa da anlatıcının bakış açısını yani ideolojisini kuvvetlendiren bir nitelik taşımaktadır; dolayısıyla yukarıda değindiğimiz gibi romandaki heterodiegetik anlatıcı olumsuz çağrışımlarla yüklü bir *her şeyi bilen anlatıcı* olmamakla birlikte, kendi bakış açısını baskın ve etkili bir şekilde metnin her yanına nüfuz ettirmeyi başarmıştır. Bu bağlamda anlatıcının otoritesini yıkan modernist teknikleri kullanan roman, aslında otoriteyi farklı bir şekilde yeniden tesis etmiştir.²⁷ Tabii romandaki otorite bir taraftan da ideolojik kimliği herkesçe bilinen Yaşar Kemal'in yani yazarın bizzat kendisinden kaynaklanmaktadır; dolayısıyla yapacağımız yorumlarda yazarın kimliği belirleyici olacaktır.

Esasında roman, başlığından (*Tek Kanatlı Bir Kuş*) itibaren okuyucuya yorumlama imkânı sunmakta, romandaki hâkim bakış açısıyla ilgili bir fikir vermektedir. Romandaki ideolojik bakış açısı, Yaşar Kemal'in gerçek hayattaki ideolojik pozisyonuyla örtüştüğü için metnin sorumluluğu rahatlıkla yazara yüklenebilir. Lanser'in belirttiği gibi *kurumsal dünyanın dışında yer alan ses* (extrafictional voice) yani *yazarın sesi*, anlatının *derin yapısı*dır, dolayısıyla söz konusu metin bağlamında nihai otoritedir.²⁸ Tabii bu romanda olduğu gibi yazarın sesinin açığa çıkarılması için öncelikle yüzeydeki ilerlemenin altındaki örtük ilerlemenin açığa çıkarılması gerekmektedir. Nitekim görünürdeki korku temasının altında sert bir devlet eleştirisi saklıdır. Burada yazar ile anlatıcının örtüştüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz, daha doğrusu yazar ile anlatıcıyı birbirine eş görmekten ziyade anlatıcının gerçek yazara yakın bir pozisyonda konumlandığını iddia edebiliriz. Tabii bu iddianın kaynağı metindeki ipuçları ve bağlamdır; yani romandaki üslup ve ideoloji, anlatıcı ile yazarı özdeşleştirmemize imkân tanımaktadır. Ayrıca romandaki –muhtemelen yazarın bilinçli olarak kullandığı retorik stratejiler olarak nitelendirebileceğimiz– bazı çelişkiler ya da tuhafıklar, yüzeydeki anlamı sorgulamamıza yol açarak, bizi alternatif değerlendirmelere yöneltmektedir. Romandaki örtük ilerleme, yüzeydeki ilerlemeyle ya da anlamla çelişmeyen, bilakis onu tamamlayan ve aydınlatan bir nitelik arz etmektedir.

Bu kısımdaki değerlendirmelerimde Dan Shen'in yüzeydeki olay örgüsüyle derin yani örtük düzeydeki ilerleme arasında yaptığı ayrımı esas aldım. Nite-

²⁷ Bu konuyla ilgili tartışmalar için bkz. Lanser, *The Narrative Act*, 26-7.

²⁸ Lanser, *The Narrative Act*, 147.

kim Shen'in çeşitli hikâyeler üzerinde tahliller yaparak ortaya koyduğu retorik kaynaklı stilistik analiz, *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanının alt metnini anlamak için verimli imkânlar sunmaktadır. Burada *örtük ilerlemeden* kasıt, olayların yüzeydeki ilerleyişi devam ederken bu ilerleyişe paralel olarak örtük ya da derin düzeyde bir ilerlemenin, gizli bir dinamiğin söz konusu olmasıdır.²⁹ Okuyucunun tepkisi açısından bakıldığında, örtük ilerlemeyi fark eden okuyucunun metni alımlamasının da daha karmaşık hâle dönüşeceği açıktır. Örtük ilerleme, romanın başından sonuna süreklilik arz eder, yani bir devamlılık söz konusudur. *İma edilen yazarın*³⁰ vermek istediği mesajı, etik ve ideolojik pozisyonunu doğru kavrayabilmek için örtük ilerlemeyi fark edip yorumlamak gerekmektedir. *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanındaki örtük ilerleme göz ardı edildiğinde, roman sadece bir kasaba etrafında yaratılan korku dolu mitlere ve insanların sorgulamadan bu mitlere inanıp birbirlerini etkileyerek bir kartopu gibi korkuyu büyütmelerine indirgenir. Ancak örtük ilerlemeyi takip edersek aşağıda yorumlayacağımız gibi ikinci bir hikâyeye karşılaşıyoruz. Romanın başından itibaren bir taraftan kasabayla ilgili söylentilerin öbür taraftan da devlete yönelik göndermelerin dozunun artarak ilerlediğini görüyoruz. Yokuşlu adlı kasabanın akıbetiyle ilgili belirsizlik, yöre halkının korktuğu için bu kasabaya girememesi, kasabaya girmek isteyen yabancıları engellemeye çalışması, kasabaya girme teşebbüsleri vb. ile ilerleyen olay örgüsüne paralel biçimde devletin kayıtsızlığı, devlet memuriyetinin mekanikliği, bürokrasinin çürümüşlüğü, yönetim ile halk arasındaki kopukluk vb. ile ilgili göndermelerle dolu ikinci bir ilerleme göze çarpar. Hiç kimsenin

29 Dan Shen, *Style and Rhetoric of Short Narrative Fiction: Covert Progressions Behind Overt Plots* (New York/London: Routledge, 2014), 1.

30 *İma edilen yazar* kavramı, gerçek dünyaya ait olan gerçek yazarın, kurmaca dünyadaki versiyonudur. Oldukça tartışmalı bir kavram olmakla birlikte *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanı gibi gerçek yazarın ideolojisinin belirgin olduğu eserleri anlamlandırırken kullanışlı olduğu söylenebilir. *Yazar* yerine *ima edilen yazar* tabirinin kullanılmasının temelinde, gündelik hayattaki yazarı, yazı yazma faaliyeti içerisindeki yazardan ayırma çabası yatmaktadır. Netice itibarıyla bu çalışmada *ima edilen yazar* tabirini kullanırken kasıt Yaşar Kemal'dir yani romandaki düzenden, ideolojiden, değerlerden vb. sorumlu olan kişidir; ayrıca romanda ima edilen ideoloji, Yaşar Kemal'in gerçek hayattaki düşünceleriyle örtüşmektedir. Bir diğer önemli husus da romandaki *ima edilen yazar* ile anlatıcının normlarının birbiriyle uyuşmasıdır. *İma edilen yazar* meselesiyle ilgili teorik bilgi ve bir uygulama için bkz. Bahar Dervişcemaloğlu, "Yaban Romanında İma Edilen Yazar Sorunsalı," *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 7, s. 1 (2020): 56-76.

yaşamadığı bir kasabaya devlet tarafından posta müdürü olarak atanan Remzi Bey'in eşi Melek Hanım'la tren istasyonunda indikleri andan itibaren yine devletin bir memuru olan istasyon şefi Sadrettin Bey'le karşılaşmaları, Sadrettin Bey'in odasındaki duvarda yan yatmış bir şekilde duran "kaşlarını iyice çatmış, alt yanı yırtılıp saçaklanmış, sapsarı Atatürk resmi",³¹ Sadrettin Bey'in kaçakçıları koruyup kolladığını açıkça dile getirerek "Ha, el eli yıkar, el de döner yüzü yıkar. Değil mi torunum."³² demesi, kasabaya ne olduğunu açıkça söylemeyerek Remzi Bey'i geri dönmeye ikna etmeye çalışması, Remzi Bey'in Sadrettin Bey'in arkasından ona "Laz" diyerek etnik kimliğine yönelik bir gönderme yapması ile belirmeye başlayan devlet ve bürokrasi eleştirisi, etnik meselelerle ilgili vurgular vb. roman boyunca değişik şekillerde devam ettirilir.

Sadrettin Bey'in uyarılarına rağmen devlet memuriyetinin ya da devlete sadakatin getirdiği sorumlulukla kasabayı görmeden yani söylenenlerin doğru olup olmadığına emin olmadan geri dönmek istemeyen Remzi Bey, eşi Melek Hanım'la birlikte yoldan geçen bir otobüse biner ve otobüs şoförü kasabaya kesinlikle giremeyeceğini söyleyerek onları kasabaya yakın bir kavşakta indirir. Remzi Bey ile Melek Hanım yol kenarına oturup birilerinin yoldan geçmesini beklerken siyah bir araba gözüktür ve önlerinde durur. Arabadan inen şık ve resmî giyimli adam "Söyle vatandaş dileğin nedir?"³³ diye sorar. Remzi Bey ise derhâl hazır ola geçerek meramını anlatır. Adam arabasına binip bir süre düşündükten sonra ikisini yanına çağırıp şunları söyler: "Ben de bu kasabaya geldim, geldim fakat giremedim, gidiyorum şimdi. Kasabaya girmenin bir yolunu bulacağım. Şimdi Ankara'ya gidiyorum, siz burada bekleyin, ben bu kasabaya girmenin mutlak bir yolunu bulacağım. Siz hiç üzülmeyin, üzülmeyin ve burada bekleyin. Sağlıcakla kalın. Allah yardımcınız olsun."³⁴ Adamı gördüğü anda Melek Hanım'ın aklından geçenler ve verdiği tepki dikkate değerdir: "Melek Hanım her şeyi anlamıştı. Adamın kim olduğunu bilivermişti, hiç şaşmaz onlardan birisiydi. Ol sebepten Melek Hanım adamın huzurunda gözlerini bile kırpmadan put gibi duruyordu."³⁵ Remzi Bey'in ve Melek Hanım'ın gözlerinde büyüttükleri, mitleştirdikleri, önünde hazır ola

31 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 14.

32 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 15.

33 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 36.

34 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 36-37.

35 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 36.

geçtikleri devlet adamının ("onlardan birisi"nin) onlara orada beklemelerini telkin edip "Allah yardımcınız olsun" diyerek otomobiliyle hızla uzaklaşması ironiktir. Burada bürokrasinin, yönetimin ya da devletin sorunlarını çözmekle yükümlü olduğu halkı vaatlerle oyalaması, kendi sorumluluğunu Allah'a havale etmesi ve halkı kendi kaderiyle baş başa bırakması, azametli görünümünün altında küçücük bir kasabaya bile el atamayacak zaafiyette resmedilmesi oldukça anlamlı bir tezat oluşturmaktadır. Ayrıca Melek Hanım'ın devletin üst kademesindeki insanlar için kullandığı "onlardan biri" ifadesi de halk ile bürokratlar arasındaki ayrışmayı ya da uçurumu, yani "biz" ve "onlar" şeklinde iki ayrı kümenin mevcudiyetini vurgulaması açısından önemlidir.³⁶ Melek Hanım'ın hızla uzaklaşan arabanın arkasından bakarken "Ne yapalım o bile girememiş, burada, biz o büyüğümüzü bekleyeceğiz. Şimdi ya Ankaraya gidiyordur, ya İstanbulla. Gidecek, orada daha büyüklerle konuşup gelecek, sonra da hep birden Yokuşluya gideceğiz."³⁷ şeklindeki sözleri ve düşünceleri, durumun vahametine ve tüm çaresizliğe rağmen otoriteden yani devletten ümidin kesilmediğini, tıpkı *Godot'yu Beklerken*'de olduğu gibi her hâlükârda beklemeye devam edileceğini gösteriyor. Tabii arabasını çok hızlı süren devlet büyüğünün, soruna da bu kadar hızlı çözüm bulup bulamayacağı bir muamma olarak kalıyor. Teatral bir izlenim uyandıran bu absürd sahneden sonra türkü söyleyerek yoldan geçmekte olan bir yolcunun selamı dikkat çeker: "Selamünaleyküm hey erenler."³⁸ Romanın devamında da görüldüğü gibi, toplumun değişik katmanlarını temsil eden insanlar devreye sokularak bir anlamda her birinin meseleye bakışı ve aldıkları tavır (ya da aksiyon) ortaya konmaya çalışılmıştır, böylece okuyucuya da mukayese imkânı sunulmuştur. Söz konusu kasabanın yakınındaki dağ köylerinden birinde ikamet eden Yanıkoğlu Hüseyin, biraz önce yoldan geçen devlet büyüğünün aksine kasabaya rahatlıkla girip çıktığını şu sözlerle anlatmaktadır: "Her gün giriyorum kasabaya, bomboş. Boşluk korkutuyor adamı.

36 Melek Hanım'ın söz konusu ayrışmayla bağlantılı olarak serbest dolaylı söylem vasıtasıyla aktarılan şu düşünceleri dikkate değerdir: "Ona kalsa beş vakit namazını ona, yirmiyeye çıkarırdı ama, şu kasabaların pasaklı memurlarının karıları namaz kılana, oruç tutana şöyle bir tepeden bakıyor, aşağılıyorlardı. Ne tepeden baktırsın Melek Hanım, bugüne bugün o, koskocaman bir postacının, postacının değil, hay gözü çıkasılar, bir posta müdürünün karısı. Kuranı Kerimi gürül gürül kim ezbere okur, söyleyin gözü çıkasılar, kim? Kim olacak subay kızı Melek Hanım. Sürtükler, sümüklü sürtükler." Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 27.

37 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 37.

38 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 37.

Boş bir kasaba, aman Allah kardaş, düşman başına. Bu kasabanın insanları boşluktan korkup kaçmışlar, başlarını alıp gitmişler. Ben de başımı aldım kaçtım. İşim var kasabada, işim efendim...”³⁹ Burada devlet büyüğünün giremediği (ya da girmek istemediği) kasabaya o yörenin insanlarından birinin korkusuzca girip çıkmasından ve kasabada yaşayan insanların “boşluktan korkup kaçtıkları”nı söylemesinden iki anlam çıkarılabilir. Birincisi, muktedir olan devletin ya da hükûmetin giremediği alana halktan birinin, sıradan bir vatandaşın rahatlıkla girebilmesi, dolayısıyla “onlar” ve “biz” şeklinde isimlendirilen iki ayrı kümenin içerdiği iktidar ilişkisinde hiyerarşik olarak üst pozisyonda yer alan “onlar”ın “biz” kümesine karşı kayıtsız davranması, aksiyona geçmemesi, gücünü olumlu anlamda devreye sokmaması, bunun aksine iktidar ilişkisinde alt pozisyonda konumlanan halkın, elindeki imkânların yetersizliğine rağmen aksiyona geçmesi ve devletin yapamadığını yapmasıdır. İkincisi ise insanların “bomboş” olduğu için girmeye korktuğu kasabada yaşayan insanların yani kasaba halkının “boşluk”tan, muhtemelen sahipsiz bırakıldıklarından dolayı kasabayı terk etmesidir. Romanın ilerleyen kısımlarında görülebileceği gibi Yanıkoğlu Hüseyin yerine göre, bulunduğu ortama ve koşullara göre pragmatik davranabilen, son derece akıllı bir adamdır ve aslında konuşmalarıyla birtakım mesajlar vermekte, kasabanın başına geleni bildiğini ima etmektedir. Remzi Bey’in posta müdürü olarak kasabaya atandığını öğrendiği zaman Yanıkoğlu Hüseyin’in heyecanlanarak ondan “büyük hükümet”e tel çekmesini ya da telefon etmesini istemesi, büyük bir derdi olduğunu, bu derde ancak Ankara’nın çare bulabileceğini söylemesi halk ile yönetim arasındaki uçurumu, halkın bir başına bırakıldığı, kendi kaderine terk edildiği fikrini somutlaması açısından anlamlıdır. Yine Yanıkoğlu Hüseyin’in Remzi Bey’i kasabaya gidip postanedeki işinin başına geçmeye teşvik etmek için “Korkma kasabadan ağam” şeklinde başlayarak sarf ettiği şu sözler de daha önce söylediklerinin tekrarı niteliğindedir: “Hiçbir şey yok orada. Bir boşluk, bir yalnızlık. Hiçbir şey yok başka. Bir şey olsa bana olurdu ağam. Yirmi gündür her gün girip çıkıyorum. İşte sen de postahaneye gir, ne de güzel postahane, ne de güzel, mavi boyalı, işte şunun gibi. Amma çok büyük, belki on oda. Sen de o güzel postahanene girince Müdür ağam, kara gözlü efendim, Ankaraya bir tel çek ki benim derdime bir çare bulsunlar.”⁴⁰ Romanın genelinde karakterlerin sözlerinde gözlemlenen tekrarların yanına bir de ıssılıktan, boşluktan –aslında

39 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 39.

40 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 39-40.

devletin kayıtsızlığından ve ulaşılmazlığından– şikayeti ekleyebiliriz. Bir diğer dikkat çekici husus da karakterlerin konuşmalarında genel olarak bir belirsizliğin söz konusu olması yani açık ve net konuşmamalarıdır. Mesela Yanıkoğlu Hüseyin sürekli derdim var diyor, ancak derdinin ne olduğu sorulduğunda söylemiyor, yine tekrarlara başvurup aynı şeyleri yani derdinin büyük olduğunu söyleyip duruyor, sanki derdinin çözülemeyeceğini bildiği için derdim var deyip duruyor, derdinin ne olduğunu söyleyemiyor. Buradaki tekrarlar, çözümsüzlüğün, çaresizliğin, kendi kaderine terk edilmişliğin ve travmatik bir durumun dile yansımaları olarak yorumlanabilir. Sanki karakterler bir çemberin ya da kısır döngünün içinde yuvarlanıp duruyorlar.

Remzi Bey, Melek Hanım ve Yanıkoğlu Hüseyin sohbet ederken bir minibüs gelir, içinden Almanya’da işçi olarak çalışan ve söz konusu kasabadaki akrabalarını görmek için gelen –iki kadın, iki erkek– dört kişi iner. Kasabaya girmek istemeyen şoförle kavga eden bu “Alamancılar”dan özellikle Zeliha’nın kasabaya girmek konusundaki ısrarı ve cesareti dikkat çekicidir. Sadrettin Bey, Remzi Bey, Melek Hanım, ismi zikredilmeyen “devlet büyüğü” ve kasabayla ilgili söylentilere inanarak gerçeği görmeyi ya da öğrenmeyi reddeden yöre halkının genelinin pasif tutumunun aksine Zeliha’nın “Ben bugüne bugün bir işçiyim, bir işçi kadını. Ne varsa bu kasabada gireceğim. Bırak beni.”⁴¹ diyerek kasabaya doğru koşması son derece anlamlıdır. Çemberin dışına çıkmayı başaran, Almanya’ya giderek “Avrupalılaştıran” Zeliha’nın bir “işçi kadın” yani hem “kadın” hem de “işçi” olarak yaptığı hamle, ideolojik açıdan değerlendirilebilecek bir mesajdır.⁴² Ayrıca Zeliha’nın Melek Hanım’a kocası Hüsam’la ilgili söylediği “Ne bilsin Hüsam, o İstanbullu. Buraların böyle vahşetli olduğunu ne bilsin adam, değil mi teyze.”⁴³ şeklindeki sözler, yine merkez ile taşra arasındaki kopukluğa, devletin kendi kaderine terk ettiği ya da kayıtsız kaldığı kırsal bölgelere işaret etmesi açısından önemlidir. Bu tavrın aynı ülkede yaşayan insanlar arasındaki iktidar ilişkilerine de yansıdığını, bu bağlamda İstanbul’da yaşayan bir insanın

41 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 46.

42 Romanda ön plana çıkan iki kadın karakterden Zeliha’nın cesareti, rahat, pervasız ve tansiyonu yükselten davranışları ile Melek Hanım’ın derleyici, toparlayıcı, dengeleyici ve ağırbaşlı tavrı birbirine tezat oluşturuyormuş gibi görünse de kadınların daha aktif bir pozisyonda resmedilmesi, daha fazla efor sarf ettiklerini göstermesi açısından dikkate değerdir.

43 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 45.

hiyerarşi zincirinde daha üst bir pozisyonda konumlanmasını beraberinde getirdiğini de ekleyelim. Zeliha kasabaya doğru koşarken geride kalanlar arkasından bağırır, kasabanın tehlikeli olduğunu, derhâl geri dönmesi gerektiğini söyler, hatta daha önce Melek Hanım’la Remzi Bey’e kasabada boşluktan başka hiçbir şey olmadığını, her gün rahat rahat girip çıktığını söyleyen Hüseyin kendi söylediklerini yalanlar nitelikte sözler söyleyerek kasabanın “bela bir yer” olduğunu, oraya yaklaştığını ancak canını zor kurtardığını söyler. Hüseyin’in bu tavrını üç şekilde yorumlamak mümkündür. Birincisi, kendi işi çözülsün diye Remzi Bey’e yalan söylemiş olabilir; ikincisi, içinde bulunduğu ortamda çoğunluğa ayak uydurmak ve Zeliha’nın gerdiği ortamı onun gidişini engelleyerek teskin etmek olabilir; üçüncüsü ise kasabayla ilgili yaygın söylentilerin devamını sağlamak ve gerçeğin açığa çıkmasını engellemek olabilir. Hava kararırken kasabaya giriş yapan Zeliha, kendini kasabanın meydanında bulur ve meydanın ortasında önce Atatürk büstü, daha sonra Hükûmet Konağı, ilkokul ve hapishane ile karşılaşır. Dikkat edilirse tüm bu yapılar (modern) devleti temsil etmektedir; görünüşte devlet kasabanın merkezinde konumlanmıştır ancak kasaba halkı ortada yoktur. Burada devletin kurumlarının göstermelik birer sembol olarak mevcut olduğu, herhangi bir işlerliği olmadığı, dolayısıyla devletin sadece şeklen var olduğu iması çıkarılabilir. Ayrıca Zeliha’nın kasabada yürüdükçe “boğazını karanlık bir el”in sıktığı hissine kapılması kasabada insanların olmamasından, yani “boş” olmasından kaynaklanmaktadır. Devletin göstergeleri kasabada mevcuttur ancak kendisi yoktur, dolayısıyla kasaba halkı da yoktur. Zeliha’nın korkuları ve başı dönüyormuş gibi hissetmesi de kasabadaki “boşluk”tan yani “insansızlık” tandır; devletin şekli mevcudiyeti, insansızlığın yarattığı korkuyu gidermekte yetersiz kalmıştır. Kasabanın ürkütücü atmosferinden koşarak kaçan Zeliha, kocası Hüsam’ın yetişip onu durdurmasıyla bayılır ve kocasının sırtında kendilerine geçici olarak ev sahipliği yapan ceviz ağacının altına baygın bir şekilde ulaştırılır. Ayıldıktan sonra çevredekilerin meraklı bakışları altında kasabada gördüklerini anlatmaya başlayacakken Yanıkoğlu Hüseyin’in araya girip “O kasabaya girilmez. Girilse de çıkılmaz.”⁴⁴ demesi yine daha önceki sözleriyle çelişen bir izlenim uyandırır. Bu durumu yorumlarken kasabanın aslında devleti simgelediğini, devlete atıf yapan göstergeleriyle ve insansızlığıyla korkutucu bir izlenim uyandırdığını öne sürebiliriz. Dolayısıyla Yanıkoğlu Hüseyin’in bu

44 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 59.

çelişkili tavrını güvenilmezliğinden ziyade devlete ulaşamayacağını bilmenin, devlete duyulan korkunun, bir anlamda da kasabayı yani devleti mitleştirmenin bir tür yansıması olarak görmek daha makul gibi görünüyor. Nitekim devlet, korkutucu ve ulaşılmaz bir nesne olarak algılanıyor.

Zeliha'nın anlatımına gelecek olursak, muhtemelen kendisini dinlemek için sabırsızlıkla bekleyen kitlenin beklentilerini karşılayabilmek için abartılı bir şekilde gördüklerini anlatır, ancak kasabadan çıkmaya çalışırken çevresini saran kuşları anlattığı kısım romandaki ideolojik alt metni anlamak açısından son derece önemlidir:

Aman teyzem, aman teyzem bir anda sağım solum, yanım yörem bir kuş, bir kuş, duvar gibi... Tıpkı duvar gibi karanlık, karanlık kuş duvarına geldim dayandım. Kulagımın dibinde binlerce çığlık, kanat şapırtısı, gaga tıkırtısı... Kulaklarım vınlıyor. Bir adım yürüyemiyorum kuşlardan, bir adım. Üstümde kuşların ağırlığı, kanatları bir hoş, bir deli. Bir kokuyorlar deli deli. Bir öylesine yanıma yönüme doldular ki soluk alamıyorum. Soluksuz kaldım. Birden aklıma tıp etti. Aklıma tıp edince aklım başıma geldi, her şeyi anladım, hiç insan yok. Bu kasabanın insanları bu kuşlar. Hiç insan yok. Bağırıyorum, bağırıyorum sesim çıkmıyor.⁴⁵

Zeliha bunları anlatırken gökyüzünden bir uçağın geçmesi ve anlatımı bittikten sonra Remzi Bey'in yaptığı yorum, taşları yerine oturtmamızı sağlaması açısından alıntılanmaya değerdir:

'Şimdi anlaşıldı her şey,' dedi Remzi Bey. Demek ki bu kasabayı kuşlar istila etmişler. Kasaba halkı da bizar olup kasabayı terketmişler. Şimdi anlaşıldı her şey. Yakında bir tümen asker gelecek, gelecektir, keskin nişancı, namluları havaya dikecek, sayısı ne kadar olursa olsun, isterse bulut kadar gökyüzünü örtüp gelsinler, bir tümen asker tek mil kuşları birkaç günde, çok çok bir haftada avlayabilirler. Her şey anlaşıldı, demek kuş istilası.⁴⁶

Böylece hem kasabanın üzerindeki sır perdesini kaldıran hem de çözüm formülünü ortaya koyan Remzi Bey, devletine bağlı bir memur olarak meseleye bakış açısını gözler önüne sermiş; tabii kullandığı söylem vasıtasıyla, aslında değişik görüşler öne sürülebilecek bir meseleyi tek bir görüşe indirgeyerek, sanki doğru görüş oymuş gibi sunmuştur. Bir başka deyişle, bir taraftan gerçeği açığa çıkarırken, öbür taraftan gerçeğin üstünü örtmüştür. Yanıkoğlu Hüseyin'in Remzi Bey'i pekiştirmesi ve kuş istilasını onaylaması, onun da çareyi askerde ara-

45 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 60-61.

46 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 61.

ması, çaresiz ve güçsüz halkın iktidar karşısındaki aciz konumunu ve korkusunu göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca bir devlet memuruyla yani Remzi Bey’le karşılaşmanın ve ondan medet ummanın beraberinde getirdiği bir durum olarak otoriteye boyun eğdiği, ona tabi olduğu, ona başkaldırmak yerine onu sürekli onayladığı anlamına gelir; nitekim Yanıkoğlu Hüseyin’in Remzi Bey’in yanından ayrılmamasının temel sebebi, derdinin yukarıya iletilmesini sağlamaktır.⁴⁷

Zeliha’nın yaşadıklarından sonra hemen orayı terk edip Almanya’ya dönme isteği de yorumlanması gereken bir kısımdır:

Kesseler, kıyık kıyık etseler beni, ben de yarın hemen geri Alamanyaya dönerim. Gitmeyelim o memlekete, o vahşetliğe, dedim Hüsama dinlemedi ki... Dedim ki oranın insanlarını kuşlar yiyor... dedim ki, dinlemedi, dinlemedi beni. Alsın, alsın işte, görsün Anadolusunu... Kasabasına girsin bakalım... Ölse de kalsam da yarın sabah.⁴⁸

Gerçekle yüzleşip kendi memleketinden daha doğrusu ülkesinden soğuyan ve daha medeni bulunduğu Almanya’ya dönmek isteyen Zeliha, tıpkı bir kuş gibi kendi ülkesinden bir başka ülkeye uçmuş ve iki ülkeyi mukayese etme imkânı bulmuştur; sonuçta da daha emin, daha güvenli ve daha yaşanılabilir bulunduğu bir başka ülkeyi yani Almanya’yı tercih etmiştir, ancak anasını babasını göremeden, köyüne girmeden dönmek zorunda kalması içine dert olmuş, aslında o da kasaba halkı gibi tek kanatlı kalmış, hüznü bir şekilde ayrılmıştır. Aslında cesur bir hamleyle kasabaya girmesi yani çemberin dışına çıkması kısmen Zeliha’nın kişiliğiyle kısmen de Almanya’da edindiği toplumsal bilincin etkisiyle açıklanabilir. Dört işçi de olay yerini terk ettikten sonra baş başa kalan Melek Hanım, Remzi Bey ve Yanıkoğlu Hüseyin ceviz ağacının altında kahvelerini içerken önlerinde bir minibüs durur. Kasabaya giremeyeceğini söyleyen şoför ile yolcular arasında

47 Yanıkoğlu Hüseyin’in ceviz ağacının altında diğerleriyle birlikte uykuya dalarken aklından geçirdiklerinin serbest dolaylı söylemle aktarıldığı kısımlar bu yorumu kuvvetlendirmektedir: “Yarın derdini Müdür Beye mutlak anlatacaktı. Müdür Bey de Ankara’ya bir tel vuracak, işte o zaman... Açık gözleri ayışığında uzun süre teli, Ankara’yı düşündü. Bir kere yakalamıştı onu bir daha ardını koyverir miydi.” Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 63. Burada devlete ulaşmanın zorluğunu idrak eden sıradan bir köylünün bir devlet memuruyla karşılaştığında bütün ümidini ona bağlamasını ve ondan aracılık beklemesini yani bir anlamda da çaresizliğin ulaştığı noktayı gözlemleyebiliyoruz. Bir önemli husus da ortamda bulunanlara kilim ve yastık verilirken Yanıkoğlu Hüseyin’in hiçbir şey istemediğini söyleyerek bir saman yığınının üstüne kıvrılmasıdır. Buradan anlıyoruz ki devlete ulaşmak onun için temel ihtiyaçların da önündedir.

48 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 62.

tartışma çıkar, hepsi minibüsten iner ve uzun sakallı bir yolcu "Ben biliyorum" diye söze başlayarak şunları söyler:

Bu hep o kasabın işi. Alimallah onun işi. Biliyorum, bana borcunu vermeyecek. Bu yıl da bunu icat etti. Kasap Kör Rahmiye bundan beş yıl önce yüz yetmiş beş koyun verdim daha parasını vermedi. Ben de mahkemeye verdim, kazandım, icraya verdim. İcra onu işte hapsedecekti, bugün de bu oyunu oynadı.⁴⁹

Etrafında toplanan kalabalığa bakarak devam eder:

On beş yirmi gün önce geldi bu haber, kasaba böyle böyle olmuş diye... Bir şey olmuş ki kasabaya, kimse bilmiyor, söylemiyor, bir şey olmuş ki kasabaya, işte böyle böyleyken, yandım Molla Aptullah, dedim, gene yandım yakıldım. Bu sefer de bu çıktı. Kasabaya bir şey oldu. Aldım mı yüz yetmiş beş koyunun parasını kör kasaptan. Haydi bakalım...⁵⁰

Bu sözlerden sonra kasabaya doğru yumruklarını sallar, gölgesi kasabanın üzerine düşer; yani aslında Molla Aptullah kendiyile kavga eder ve roman bu "çaresizlik" sahnesiyle biter, bu anlamda romanın da tek kanadı eksik kalır ya da eksik bırakılır.

Sadece Molla Aptullah'ın değil, ortamda bulunan herkesin gölgesinin kasabanın üzerine doğru uzaması nasıl bir mesaj içerir acaba? Ayrıca son derece cevval bir izlenim uyandıran ve yüklü miktarda alacağı olan Molla Aptullah neden kasabaya girmeye cesaret edemez, neden kendi gölgesiyle savaşıyor? Bütün bu insanları aksiyona geçmekten alıkoyan şey nedir? Acaba herkesin bildiği ancak söylemeye cesaret edemediği bir durum mu söz konusudur? Kasabadaki yokluk ve boşluk, bir şeyin varlığına mı işaret ediyor? Aslında gerçek, herkes tarafından biliniyor ve gerçeğin üzerini kapatmak için şehir efsaneleri mi uyduruluyor? Bütün bunların arkasında bir tür suçluluk psikolojisi de söz konusu olabilir mi? Yöre halkı kasabada olan biteni bilmeyecek kadar kayıtsız ya da saf olabilir mi? Korkulan şey kasaba mıdır yoksa devlet mi? Devletin göstermediği şefkati bir ceviz ağacının (yani tabiatın) göstermesi, kasabaya girmeyi bekleyen herkese ev sahipliği yapması, "yurt olması" anlamlı değil midir? Kasabadaki kuşlar neden bu kadar agresif? Yoksa tek kanatlı mı bırakılmışlar? Bir şeye mi sinirlenmişler? Bir şeyin intikamını mı alıyorlar? Herkes bu gerçeği bildiği için mi susuyor ve tabulaştırarak üzerini örtmeye çalışıyor? Yani insanlar gerçeği bilmediklerinden değil de bildiklerinden dolayı mı korkuyorlar? Kuşların intikam alma hakkı

49 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 71.

50 Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş*, 71-2.

olduğunu bildiği için mi herkes tedirgin ve suskun? Havadaki uçak, bir tümen asker ve kuşların asker tarafından ortadan kaldırılması acaba devletin kendiyile savaşması ya da mücadele etmesi olarak yorumlanabilir mi; zira kuşlar da o kasabanın sakini değil midir? Devlet, onları yok ederken kendini de yok etmez mi? Bu bağlamda romanın sonundaki sahne, yani Molla Aptullah'ın kendiyile kavga etmesi anlamlı değil midir?

Yaşar Kemal'in ideolojik pozisyonunu dikkate aldığımızda bu ve benzeri soruların cevaplarının bizzat soruların içerisinde mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Esasında yazar, gücünü toplumdan alarak kendisi gibi düşünenlere hitap etmekte, her ne kadar bu romanında “korku”yu anlatmak istediğini söylese de korkuyla birlikte başka şeyler de anlatmaktadır. Devlet aygıtına ya da iktidara yöneltilen eleştirilerin, örtük ilerlemenin esasını oluşturduğu romanda söylenenler kadar söylenmeyenler de önemlidir; söylemdeki boşluklar vasıtasıyla ima edilen mesajlar, romanın ideolojik alt metnine ışık tutmaktadır. Bu bağlamda romanda kodlanan toplumsal gerçekliğin bir taraftan gizlenmesi öbür taraftan da açığa vurulması bir tür gerilime yol açarak retorik açıdan okuyucuda huzursuz edici bir etki yaratmaktadır. Ayrıca romanın başından sonuna süreklilik arz edecek şekilde yerleştirilen ipuçları birleştirildiğinde, romanın yüzeydeki yapısının altında çok daha derin mesajlar içerdiği ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak yazar, görünürdeki korku temasının altında son derece sert bir devlet ve sistem eleştirisi yapmaktadır.

Kaynaklar

- Bally, Charles. “Le style indirect libre en français moderne I et II.” *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 4 (1912): 549-556, 597-606.
- Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. New York: Routledge, 2015 [1982].
- Cerquiglini, Bernard. “Le style indirect libre et la modernité.” *Langages* 73 (1984): 7-16.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 2000 [1999].
- Dervişcemaloğlu, Bahar. “Yaban Romanında İma Edilen Yazar Sorunsalı.” *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 7, s. 1 (2020): 56-76.
- _____. *Çözülemeyen Bulmaca: Anlatıcı Üzerine Tartışmalar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022.
- Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*. London: Routledge, 1993.

- Herman, David. "Dialogue in a Discourse Context." *Narrative Inquiry* 16, no. 1 (2006): 75-84.
- Lanser, Susan S. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- McHale, Brian. "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts." *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, edited by Mieke Bal, 187-223, vol. 1. London/New York: Routledge, 2007 [1978].
- Mildorf, Jarmila. "Thought Presentation and Constructed Dialogue in Oral Stories: Limits and Possibilities of a Cross-Disciplinary Narratology." *Partial Answers* 6, no. 2 (2008): 279-300.
- Nykänen, Elise ve Aino Koivisto. "Introduction: Approaches to Fictional Dialogue." *Literary Linguistics* 5, no. 2 (2016): 1-14.
- Shen, Dan. *Style and Rhetoric of Short Narrative Fiction: Covert Progressions Behind Overt Plots*. New York/London: Routledge, 2014.
- Sotirova, Violeta. "Repetition in Free Indirect Style: A Dialogue of Minds?" *Style* 39, no. 2 (2005): 120-136.
- Sternberg, Meir. "Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse." *Poetics Today* 3, no. 2 (1982): 107-156.
- _____. "Reconceptualizing narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative." *Enthymema* 4 (2011): 35-50.
- Thomas, Bronwen. *Fictional Dialogue: Speech and Conversation in the Modern and Postmodern Novel*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2012.
- Toolan, Michael. *Making Sense of Narrative Text: Situation, Repetition, and Picturing in the Reading of Short Stories*. New York/London: Routledge, 2016.
- Tözeren, Ayşegül. "Tek Kanatlı Bir Kuş'un Kanadından Yaşar Kemal." *Evrensel Kültür*, 28 Şubat 2018, <https://www.evrensel.net/haber/346553/tek-kanatli-bir-kusun-kanadindan-yasar-kemal> (erişim 11 Temmuz 2022).
- Yaşar Kemal. *Tek Kanatlı Bir Kuş*. 10. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017 [1. Baskı: 2013].

Kânî'nin Vefatı Üzerine Sünbülzâde Vehbî'nin Halîl Nûrî Bey'e Gönderdiği Münşiyâne Tezkire ve Tarih Kıtası Üzerine

On the *İnşâ*-style Letter and Chronogram Poem Sent to
Halîl Nûrî Bey by Sünbülzâde Vehbî on the Death of Kânî

ALİ EMRE ÖZYILDIRIM

Yıldız Teknik Üniversitesi

(ae.aliemre@gmail.com), ORCID: 0000-0001-8352-3103.

Geliş Tarihi: 01.11.2022. Kabul Tarihi: 06.12.2022.

“ ” Özyıldırım, Ali Emre. “Kânî'nin Vefatı Üzerine Sünbülzâde Vehbî'nin Halîl Nûrî Bey'e
Gönderdiği Münşiyâne Tezkire ve Tarih Kıtası Üzerine.” *Zemin*, s. 4 (2022): 64-83.

Özet: Bu makalede on sekizinci yüzyılın meşhur şairi Sümbülzâde Vehbî'nin (ö. 1224/1809) dönemin önemli bürokratlarından Halil Nûrî Bey'e (ö. 1213/1799) gönderdiği bugüne kadar meçhul kalmış bir mektubu ele alınmaktadır. İnşâ üslubuyla yazılmış olan bu mektubun sonunda ise Vehbî'nin dönemin meşhur şairlerinden Kânî'nin (ö. 1206/1791) ölümü üzerine yazmış olduğu bir tarih kıtası yer almaktadır. Makalede Vehbî'nin, Reisülküttap Râşid Efendi'ye (ö. 1212/1798) ulaşmasını istediği bu mektubu ile tarih kıtasını yazma amacı ve muhtemel beklentileri tartışılmaktadır. Mektup aynı zamanda tarih manzumelerinin ortaya çıkış ve dolaşıma giriş hikâyelerini yansıtan, edebî hamilik ilişkilerine ışık tutan detaylar taşımaktadır. Makalede, adı geçen isimler arasındaki meslekî ve edebî ilişkiler ağından hareketle söz konusu mektup ile tarih manzumesi tahlil edilmektedir.

Anahtar kelimeler: Sümbülzâde Vehbî, Kânî (Tokatlı), Halil Nûrî, Reisülküttap Râşid, tarih kıtası, nesir (Osmanlı dönemi Türk edebiyatında), inşâ üslubu, mektup, tezkire (resmî yazışma türü).

Abstract: This article reviews a letter that remained unknown until today sent by the famous poet of the eighteenth century, Sümbülzâde Vehbî (d. 1224 / 1809), to Halil Nûrî Bey (d. 1213 / 1799), one of the significant bureaucrats of the period. At the end of this letter, bearing the Ottoman Turkish prose style known as *inşâ*, there is a death chronogram poem for Kânî (d. 1206 / 1791), one of the famous poets of the era, which Vehbî had penned. The article discusses the letter that Vehbî wanted to reach the Minister of Foreign Affairs (*Reisülküttap*) Râşid Efendi (d. 1212 / 1798), the purpose of writing the chronogram, and his possible expectations. The letter also contains details that reflect the emergence and circulation of chronogram poems and shed light on literary patronage relations. The article analyzes the mentioned letter and the chronogram poem based on the network of professional and literary relations between the above-cited names.

Keywords: Sümbülzâde Vehbî, Kânî, Halil Nûrî, Reisülküttap Râşid, chronogram poems, prose (in Ottoman Turkish literature), *inşâ* (as a prose style), letter writing in Ottoman literature, *tezkire* (a kind of official writing in Ottoman bureaucracy).

Gitdi *gevhher idi gûyâ o ma'ârif kâni*.... Ebced hesabıyla, meşhur şair ve münşî Tokatlı Ebubekir Kânî'nin (ö. Rebiülevvel 1206/Kasım 1791) öldüğü 1206'yı gösteren bu tarih mısraı Sünbülzâde Vehbî'ye (ö. 1224/1809) ait olup kendisinin tarih sanatındaki hünerini yansıtmaktadır: “kân” ile “gevhher” arasındaki tenasüb, “gûyâ” kelimesinin tevriyeli kullanımı, “Kânî” isminin doğrudan verilmeyip hem göze hem kulağa hitap eden bir ima ve iham ile geçilmesi ve nihayet vefat eden şairin teşbih yoluyla “ma'ârif kâni” olarak nitelenmesi... Mısra, bu özelliğinden dolayı yazıldığı dönemden itibaren başta *Sürûri Mecmûası* olmak üzere tarih sanatı üzerine kaleme alınmış çeşitli derlemelerde makbul bir örnek olarak yer aldığı gibi Kânî'den söz eden biyografik eserlerde de daima anılmıştır.¹ Fakat bu meşhur mısra *Sünbülzâde Vehbî Dîvânı*'nda yer almaz. Bunun önemli bir sebebi şüphesiz *Dîvân*'ın 1205'te (1790), Kânî'nin ölümünden bir yıl önce tertip edilmesidir.² Bununla beraber zaman içinde şairin yazdığı farklı şiirlerin esere eklendiği, *Dîvân-ı Vehbî*'de yer alan 1206'dan sonraki olaylar için yazılmış tarih kıtalarının varlığından anlaşılıyor. Fakat tek mısradan oluşan tarihlere dîvânların “tevârih” kısımlarında rastlamak pek mümkün olmadığı için aşağıda ele alınacağı gibi Vehbî'nin yazdığı mısraı bir kıtaya dönüştürüp dolaşıma sokmak ve *Dîvân*'ına almak konusunda aslında pek de istekli olmadığını varsayabiliriz.

İşte bu yazıda Vehbî'nin, hem dîvân sahibi bir şair hem de üst düzey bir kalemiye mensubu olan Halîl Nûrî Bey'e (ö. 1213 / 1799) yolladığı yukarıdaki mısra ile ilgili “tezkire” başlıklı meçhul mektubu ele alınıp incelenecektir.³ Yazımıza konu olan ve ekte tipkibasımı verilen mektubun sureti, Halîl Nûrî Bey'in kendisi gibi şair oğlu Mehmed Nebîl Bey'in (ö. 1235/1819) hattıyla derlenmiş olan ve şahsî kitaplarım arasında yer alan bir yazma şiir mecmûasının ilk varaklarında bulunmaktadır (3b-4b).⁴ Baştaki istishab kaydından bu mecmûanın, 1208 (1793)

1 Nazlı Vatansever, “Süruri'nin Tarih Mecmûası: Metin Tesisi-İnceleme” (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014), 425; Ahmed Cevdet, *Belâgat-i Osmâniyye* (İstanbul, 1299 [1881-82]), 190; Ârif Hikmet, *Tezkire-i Şu'arâ*, haz. Sadık Erdem (İstanbul: TTK, 2014), 119. Muallim Nâcî, *Esâmî* (İstanbul, 1308 [1890-91]), 262.

2 Sünbülzâde Vehbî, *Dîvân*, haz. Ahmet Yenikale (Kahramanmaraş: Ukde, 2011), 83.

3 Yazıda zaman zaman birbirinin yerine kullanılsa da tezkire ile mektup arasındaki ilişki en sonda ele alınacaktır.

4 Mecmûa başlı başına bir yazıma konu olup ayrıntılı şekilde tanıtıldığı için burada tekrar tavsif edilmeyecektir. Bkz. 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

yılında, yani Kânî'nin ölümünden yaklaşık iki yıl sonra düzenlendiğini anlıyoruz. Bununla beraber 1208'den önce ve doğal olarak Kânî'nin ölüm yılı olan 1206'dan bir süre sonra yazılmış olduğu belli olan bu mektubun, aşağıda gösterileceği gibi 19 Muharrem 1207 (6 Eylül 1792) tarihinden kısa bir süre sonraya tarihlenmesi gerektiği açıktır. Dolayısıyla Kânî'nin ölümü ile mektubun yazılması arasında en az 10 ay olmalıdır. Mektubun yazıldığı tarihte Halîl Nûrî Bey henüz vakanüvisliğe atanmamış olup muhtemelen küçük rûznameçecilik görevini yürüten bir kalemiye mensubudur.⁵ Aslen ilmiye kökenli olmakla beraber bir süre hâcegânlık payesi olarak kalemiye sınıfı içinde çeşitli vazifeler üstlenen Vehbî'nin ise, eldeki biyografik bilgilerden hareketle bu yıllarda ilmiyeye geri döndüğü ve Manisa veya Siroz kadısı olarak görev yaptığı, yani büyük ihtimalle İstanbul dışında bulunduğu anlaşılıyor.⁶

Mektubun Kişileri ve Bağlantıları

Her ne kadar ilk bakışta mektubun aktörleri sadece Kânî, Vehbî ve Nûrî'den ibaret gibi görünüyorsa da metnin son kısmında adı anılmayan bir reîsülküttâb efendiden bahsedilmesi dördüncü bir ismin de mektuba dâhil olduğunu açıkça gösteriyor. Mektupta geçen bazı cümlelerden açıkça anlıyoruz ki Kânî söz konusu reîsülküttâbın himaye dairesine dâhildir, onun mahmûlerindedir (...*merhûmuñ ol dâ'ire-i intimâsına mebnî be-tahşîş cevher-i efsar-i ehl-i 'urfân 'inâyetlü re'isü'l-küttâb-ı 'amîmü'l-ihsân efendimiz hazretlerinin bendegân-ı şefkat-kerdelerinden olmasına mübtenî*...). Aşağıda ayrıntılı şekilde ele alınacağı gibi zaten mektubun yazılış amacı da Vehbî'nin bu kıta mukabilinde Reis Efendi'den bir caize alabilme arzudur. Mektubun muhatabı Nûrî Bey'in ise nüfuzlu bir aracı konumunda olduğu anlaşılıyor.

Mektupta açıkça adı söylenmeyen bu reîsülküttâbın Kayserili Mehmed Râşid Efendi (ö. 1212/1798) olduğu kesindir. Kendisinin Kânî'nin vefatından yaklaşık 10 ay sonra 19 Muharrem 1207 (6 Eylül 1792) tarihinde bu makama ikinci defa atandığı bilinmektedir.⁷ Yukarıda işaret edildiği gibi mektup da bu tarihten

Ağlarına," *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, s. 3 (4) (2019): 257-302.

⁵ Halîl Nûrî Bey'in hayatı ve resmi görevleri için bkz. Erhan Afyoncu, "Osmanlı Müverrihlerine Ait Tevcihat Kayıtları I," *Belgeler* 20, s. 24 (1999): 143. Vakanüvis Halîl Nûrî Bey, *Nûrî Tarihi*, haz. Seydi Vakkas Toprak (Ankara TTK, 2015), 5-9; Hüseyin Sarıkaya, "Vakanüvis Halîl Nûrî Bey ve Tarihinin Neşri Üzerine Bazı Mülâhazalar," *Osmanlı Araştırmaları*, s. 51 (2018): 419-457.

⁶ Ömer Faruk Akün, "Sümbülzâde Vehbî," *İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: MEB, 1979), 11:240.

⁷ Recep Ahışalı, "Osmanlı Devlet Teşkilatında Reisülküttâplık Müessesesi: XVIII. Yüzyıl" (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1999), 38.

kısa bir süre sonra yazılmış olmalıdır. Aynı zamanda kitap dostu, matbaacı ve kütüphane bânisi de olan Râşid Efendi'nin bir dîvânçe oluşturacak kadar şiir yazdığını da özellikle vurgulamak gerekir.⁸

Mektup hakkındaki tespit ve yorumlara geçmeden önce Vehbî'nin neden Kânî hakkında Halîl Nûrî Bey'i muhatap aldığı sorusuna cevap arayarak, bürokrat şairler arasındaki ilişkiye odaklanmak isabetli olur.

Aşağıda ele alınacağı gibi Kânî'nin vefatından sonra dağınık hâldeki şiirlerinin Râşid Efendi'nin ricası üzerine Nûrî tarafından tertip ve tedvin edilmiş olması bu isimler arasındaki yakınlığı açıkça ortaya koymaktadır. Her şeyden önce Kânî ile Halîl Nûrî'nin kalemiye mensubu iki memur olarak devlet bürokrasisi içinde tanışıp dost olduklarını, bu dostluğun şuarâ meclislerinde daha da ilerlediğini rahatlıkla tahmin edebiliriz. Kânî yaşça Halîl Nûrî'den büyükse de hem İstanbul'a nispeten geç gelen bir "taşra"lı olması hem de serazat kişiliği ve İstanbul dışındaki uzun görevleri sebebiyle istikrarlı ve parlak bir kariyere sahip olamamıştır.⁹ Halbuki Halîl Nûrî hem İstanbullu bir sadrazam torunu, hem de Âşir Efendi (ö. 1219/1804) gibi meşhur bir âlimin damadı olarak, muhtemelen aile bağlarının da etkisiyle, bürokrasi mekanizması içinde rahatlıkla çok daha sağlam ilişkiler kurarak yükselebilmiş ve nüfuz sahibi olmuştur. Nitekim kendisinin 1209 (1794) yılından ölümüne kadar yaklaşık beş yıl boyunca vakanüvis olarak görev yapması hem yeteneklerinin hem de etkili ve saygın bir devlet adamı olarak görüldüğünün bariz göstergesidir. Dolayısıyla kariyer çizgilerini dikkate alacak olursak bu iki şair arasındaki ilişkide Nûrî'nin hami, Kânî'nin ise ancak mahmî konumunda olabileceğini düşünmemiz gerekir. İkili arasındaki kayda değer bir ilişki ağının da Mevlevîlik üzerinden oluştuğunu tahmin etmek zor değil. Gençliğinde Tokat Mevlevihanesi'ne devam ettiği bilinen Kânî ile aileden Yenikapı müntesibi olan Nûrî arasında muhtemelen yoldaş (hem-tarîk)

8 Râşid Efendi'nin kısa hayat hikayesi için bkz. M. Fatih Köksal, *Kayserili Dîvân Şairleri* (Kayseri: Geçit, 1998) 121-127; Şairin tek nüshası İBB Atatürk Kitaplığı MC K. 539 numarada kayıtlı bulunan ve mecmûa özelliği gösteren dîvânçesi/şiir defteri için bkz. Mustafa Aslan, "Kayserili Raşit Mehmet Efendi ve Dîvânçesi," *Turkish Studies*, s. 2/3 (2007): 40-58; Ali Rıza Karabulut, *Dîvânçe-i Râşid Efendi ve Kayseri Müellifleri* (Ankara: Mektebe, 2008) [Karabulut neşrindeki bazı problemler sebebiyle yazı içinde bu çalışmaya yapılacak göndermelerde şiirlerin yazmadaki yeri de gösterilecektir].

9 Kânî'nin hayat hikâyesi ve kişiliği için bkz. İlyas Yazar, "Kânî Dîvâm" (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 2006), 8-18.

olmanın getirdiği bir gönül ve meşrep birliği de vardı. Her iki ismin şiiirlerine baktığımızda aralarındaki ilişkiyi daha açık şekilde görmek mümkündür. Nûrî, Kânî'nin üç gazelinini tahmis edip bir gazelininmakta beytinde de Kânî'yi, şiiirini tahmisse davet ederek kendisini övgüyle anmış ona olan muhabbetini açıkça ortaya koymuştur.¹⁰ Kânî ise hem bu tahmis talebine karşılık vermiş; ama daha önemlisi nazire olarak yazılmış müzeyyel bir gazelinde Halîl Nûrî Bey'i açıkça velinimeti olarak anarak şöhretini ona borçlu olduğunu dile getirmiştir.¹¹ Bu beyitlerden Nûrî Bey'in Kânî'yi doğrudan ya da dolaylı olarak himayesi altına aldığı şüpheye yer kalmayacak şekilde ortaya çıkıyor.

Kânî ile Nûrî arasındaki diğer bir bağlantı noktası ilginç şekilde Eyüp'te bulunan mezarlarının birbirine çok yakın olmasıdır.¹² Büyük ihtimalle Kânî vefat ettiğinde, Halîl Nûrî Bey Eyüp'teki aile mezarlığının/sofasının yakınında onun için bir yer aldı, belki defin işleriyle de bizzat kendisi ilgilendi. Bu yakınlığı tesadüfle açıklamak mümkün olmasa gerek.

Şimdi yukarıda kısaca değindiğimiz *Kânî Dîvânı*'nın tertibi meselesine gelebiliriz. Sağlığında şiiirlerini bir araya getirmek için herhangi bir çaba harcamayan, böyle bir işe tenezzül etmeyen Kânî'nin ölümünden sonra, yukarıda ifade edildiği gibi mektupta adı anılmadan "reîsülküttâb" olarak nitelenen Mehmed Râşid Efendi, Nûrî Bey'den onun adına bir dîvân tertip etmesini talep etmiş, Nûrî de meslekî bakımdan âmiri ve muhtemelen hamisi konumundaki Râşid Efendi'nin ricasını yerine getirerek şairin ulaşabildiği şiiirlerini bir araya toplayıp tedvin etmiş ve eserin başına da bu süreci kısaca özetleyen bir dibace eklemiştir.¹³

Bu iş için reîsülküttâbın devreye girmesi Kânî'nin bir şair olarak etki alanını gösterdiği gibi, Nûrî'nin görevlendirilmesinin de yukarıda işaret edildiği üzere ikili arasındaki yakın ilişkiden kaynaklandığı açıktır.¹⁴ Ayrıca aşağıda gösterilece-

10 Mehmet Güler, "Halil Nûrî Dîvânı: Edisyon Kritik-İnceleme" (Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, 2009) 163, 169, 171, 266.

11 Yazar, "Kânî Dîvânı," 371, 438.

12 Nûrî ve ailesinin mezar yeri hakkında bkz. Seydi Vakkas Toprak, "Bir Osmanlı Vakanüvisi ve Mezartaşı Kitabesi," *Tarih ve Uygarlık - İstanbul Dergisi*, s. 3 (2013): 51-63.

13 Yazar, "Kânî Dîvânı," 200.

14 Râşid Efendi, benzer şekilde kendinden önce reîsülküttâblık yapan şair Seyyid Mehmed Hayrî'nin (ö. 1204 / 1790) vefatından sonra şiiirlerinin dîvân tertibine kavuşturulması için de Vâsîf'ı görevlendirmiştir: Ethan L. Menchinger, *İlk Modern Osmanlı: Ahmed Vâsîf'ın Fikrî Gelişimi*, çev. Nurettin Elhüseyni (İstanbul: YKY, 2022), 191. *Hayrî Dîvânı*'mı tertip eden Vâsîf'ın dibacesi için

ği gibi, gerek Kânî'nin gerekse Nûrî'nin dîvânlarında Râşid Efendi için yazılmış medhiyelerin yer alması on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında yaşayan kalemiye mensubu şairler arasındaki bağlantılar, gruplaşmalar ve kariyer çizgileri açısından dikkat çekicidir. Öyle anlaşılıyor ki Reîsülküttâb Râşid Efendi her iki ismin sadece âmiri değil aynı zamanda hem dâhil oldukları meslekî ve belki de siyâsî hizbin lideri hem de şair olarak hamileridir.¹⁵ Nitekim yukarıda Vehbî'nin, Kânî'yi Râşid Efendi'nin “bendeğân”ından saydığına işaret edilmişti. Vehbî'nin ise belki de aslen ilmiye kökenli olması sebebiyle kalemiye mensupları arasındaki bu ilişkiler ağına doğrudan dâhil olmadığını söyleyebiliriz. Nitekim kendisinin Râşid Efendi'ye yazmak yerine Nûrî üzerinden hedefine ulaşmaya çalışması manidardır. Vehbî'nin ya Nûrî'ye daha yakın olduğunu ya da usûlen ve edeben reîsülküttâba yazmak yerine uygun bir aracı üzerinden ulaşmayı tercih ettiğini düşünebiliriz.

Yazımıza konu olan dört şair arasındaki bu tip ilişkilerin dîvânlarına yansıyan boyutlarını biraz daha yakından görmek, şairler arasındaki himaye bağlarını, kaside, tahmis ve nazireler üzerinden okumaya çalışmak konuyu daha iyi anlamak için faydalı olabilir. On sekizinci yüzyıl başlarından itibaren özellikle kalemiye mensubu şairler arasındaki tahmis ve nazire talepleriyle bu taleplere verilen karşılıkların ilişkiler ağını yansıtan en önemli göstergelerden biri olduğu açıktır.

Her şeyden önce *Dîvân*'ından hareketle Kânî'nin, Râşid'i velinimeti ve hamisi olarak gördüğünü ona hitaben 3 kaside yazmasından açıkça anlıyoruz.¹⁶ Dolayısıyla bu hami-mahmû ilişkisi Râşid Efendi'nin neden *Kânî Dîvânı*'nı tertip ettirme gayreti içine girdiğini açıkça gösteriyor ve Vehbî'nin iki şair arasındaki ilişkiye dair yukarıda alıntılanan sözlerini de ispatlıyor. Kânî'nin aynı zamanda Nûrî'ye ait bir gazeli tahmis ettiğine, ayrıca nazire olarak müzeyyel bir gazel yazarak gazelin zeylinde onu velinimeti olarak övdüğüne zaten yukarıda işaret edilmişti. Yani Kânî sadece Râşid'i değil Nûrî'yi de hamisi olarak görmektedir. Sözün kısası özellikle bahsi geçen müzeyyel gazel Nûrî-Kânî arasındaki yakın ilişkiyi ve dolayısıyla Râşid Efendi tarafından *Kânî Dîvânı*'nın tertibi için neden

bkz. Hasan Şener, “Hayrî: Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Dîvânı'nın Tenkitli Metni” (Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, 1999), 318. Râşid'in hem Hayrî hem Kânî için benzer bir çaba içine girmesi dikkat çekici olup üzerinde durulmayı fazlasıyla hak etmektedir.

15 Râşid Efendi'nin bir yenileşme taraftarı olarak siyâsî duruşu ve faaliyetleri hk. bkz. Alaaddin Yalçınkaya, “Türk Diplomasisinin Modernleşmesinde Reisülküttap Mehmed Râşid Efendi'nin Rolü,” *Osmanlı Araştırmaları*, s. 21 (2001): 109-134.

16 Yazar, “Kânî Dîvânı,” 235, 241, 294.

Nûrî'nin tercih edildiğini açıklayan bir delil olarak görülmelidir. Son olarak *Kânî Dîvânı*'nda Vehbî'ye herhangi bir atf görülmediğini de belirtmek gerekir.

Nûrî Dîvânı'na bu gözle baktığımızda Râşid Efendi'nin kasrı için yazılmış bir kaside dışında başka bir medhiye şiiri görmüyoruz.¹⁷ Bu şiirde de bir himaye bağını yansıtan ifadelerin yer olmadığı özellikle vurgulanmalıdır. Bununla beraber Nûrî'nin, Râşid tarafından yazılan tam 7 gazeli tahmis etmesi ve 5 gazele nazire yazması dikkat çekicidir.¹⁸ Bu şiirler açık şekilde bir hamî-mahmî ilişkisini yansıtmamakla beraber Nûrî'nin Râşid'e olan saygısının belki âmiri olarak kendisine yakınlaşma isteğinin ya da iki ismin ortak şiir meclislerinin müdavimi olduklarının yansımaları olarak okunmalıdır. Nitekim Râşid'in şiirleri içinde de Nûrî'nin gazellerine 2 tahmis bulunmaktadır.¹⁹

Bütün bunlar her biri kalemiye mensubu olan Kânî-Râşid-Nûrî üçlüsü arasındaki meslekî ve edebî ilişkilerin yoğunluğunu gösteren yansımalar olarak anlamlıdır. Acaba konumuz olan mektubun yazarı Vehbî, dîvânlara yansıyan bu ilişkiler ağının neresinde durmaktadır? Daha önce de ifade edildiği gibi Vehbî'nin geçici bir süre için kalemiyede çalışmakla beraber esasen ilmiye mensubu olması bu çevreden görece uzakta kalmasının temel sebebi olmalıdır. Nitekim *Vehbî Dîvânı*'nda bu dört şairden sadece Râşid'in adı bir nazire şiir sebebiyle anılmaktadır.²⁰ Bununla beraber Râşid Efendi'ye ait şiirlerin bulunduğu mecmûa şeklindeki dîvânçede şaşırtıcı bir şekilde Vehbî'nin dîvânında yer almayan Râşid'e yazılmış bir tahmisle iki nazirenin bulunduğu görülür.²¹ *Vehbî Dîvânı*'nda yer almayan bu şiirleri şairin daha sonra yazdığını veya dîvânına almaya değer bulmadığını düşünmek mümkündür. Fakat az sayıda da olsa Vehbî'nin nazireleri, en azından hayatının bir döneminde meslekî olarak kendisinden üst konumda bulunan Râşid'e yaklaşma arzusunun bir parçası olarak okunabilir.

Vehbî Dîvânı'nda Nûrî'ye herhangi bir gönderme yoksa da Nûrî'nin, iki şiirinde Vehbî'yi tanziren saygıyla andığını görüyoruz.²² İhtiyat kaydıyla bu durumun ikili arasında bir tanışıklığın kanıtı olduğunu söyleyebiliriz.

17 Güler, "Halil Nûrî Dîvânı," 153.

18 Güler, "Halil Nûrî Dîvânı," 174-181; 218, 235, 342, 346, 361.

19 Karabulut, "Dîvânçe-i Râşid Efendi," 19, 30 [Yazmada 9a, 12b].

20 Yenikale, "Vehbî Dîvânı," 490.

21 Karabulut, "Dîvânçe-i Râşid Efendi," 41, 51, 59 [Yazmada 19a, 22b, 25a].

22 Güler, "Halil Nûrî Dîvânı," 177, 236.

Son olarak Kânî ile Vehbî arasında dîvânlara yansıyan bir gönderme olmadığına işaret etmek gerekir. Nitekim Vehbî'nin mektubunda ve kıtasında da Kânî ile tanıştığına dair bir ima yoktur. Tam tersine Vehbî tarih kıtasını yazma sebebini “şairler tek millettir” sözüyle izah etmekte, adeta aralarında şairlik dışında bir ortak nokta olmadığını itiraf etmektedir. Bu durum belki de Vehbî'nin Kânî hakkındaki tarih mısramını bir süre neden kıtaya dönüştürmediğinin açıklaması olabilir. Vehbî meşhur bir şair olmakla beraber çok da iyi tanımadığı Kânî'nin vefatını öğrendiğinde bedaheten sanatlı ve başarılı bir tarih mısraı düşürmüş ve bununla yetinmiştir (... *dîde-nemnâk olarak bi'l-bedâhe sünûh eden târîh-i âcizâne-nin*...). Mısramın aradan epey bir zaman geçtikten sonra hangi saiklerle kıtaya dönüştüğü zaten aşağıda tartışılacaktır.

İşte şairler arasındaki bu dostluk ve himaye ilişkileri belki biraz da ilmiye kökenli olmasından dolayı halkanın dışında kalan Sünbülzâde Vehbî'nin Râşid Efendi'ye ulaştırmak istediği, Kânî'nin vefatı sebebiyle yazılmış tarih kıtası için neden Halîl Nûrî'yi muhatap aldığını açıklıyor. Nitekim yukarıdaki ilişkiler ağından anlaşılıyor ki kalemiye mensubu üç şair arasında yukarıdan aşağıya olmak üzere Râşid-Nûrî-Kânî şeklinde bir hiyerarşik silsile söz konusuydu. Şimdi Vehbî'nin tam metni ekte verilen mektubundaki ayrıntıları çeşitli yorumlar, açıklayıcı bilgiler ve sorular eşliğinde açıp değerlendirebiliriz.

Mektup ve Tarih Kıtası Üzerine Tespitler, Yorumlar

1. Her şeyden önce bu mektubun *Münşeât-ı Vehbî*'ye dâhil edilebilecek bir yazışma örneği olduğunu söylemek mümkündür. Daha önce de söylendiği gibi aslen ilmiye mensubu olmakla beraber bir ara kalemiye sınıfına intisab eden ve dönemin önemli bir bürokratu olan şair, uzun yıllar içinde tertip ettiği münşeâtını bir yangında kaybettiğini büyük bir üzüntüyle dîvânının sebeb-i telif bölümünde dile getirmiştir.²³ Bununla beraber şairin farklı mecmûalarda ve bazı yazma dîvân nüshalarında yer alan on iki mektubu geçtiğimiz yıllarda tanıtılıp yayımlanmıştı.²⁴ Dolayısıyla yazıya konu olan “tezkire” aynı zamanda iyi bir münşî olarak da şöhret sahibi olan şairin bugün için elde mevcut on üçüncü mektubu olması bakımından değerlidir. Aynı zamanda ilk defa burada yayımlanan 11 beyitlik tarih kıtası da usta şairin yeni ortaya çıkan bir manzumesidir.

23 Yenikale, “Vehbî Dîvânı,” 76.

24 H. İbrahim Haksever, Bahir Selçuk ve Mesut Algül, “Sünbül-zâde Vehbî'nin Mektupları,” *International Journal of Language Academy*, s. 6 (2018): 353-390.

2. Mektubun başındaki "tezkire" ibaresi dikkat çekicidir. Eğer başta böyle bir tanımlama olmasaydı metin belki de sıradan bir "mektup" olarak kabul edilecekti. Şüphesiz bu kelime mektubun kopyasını çıkaran Nûrî'nin oğlu Nebîl tarafından özellikle tercih edilmiştir. Tezkire ile mektup arasındaki temel fark, ilkinin esasen resmî bir mektup yani dilekçe olmasıdır. Yaygın ve kapsayıcı bir kelime olmakla beraber mektubun ise, dar anlamda, daha çok özel yazışmaları ifade etmek için kullanıldığını söylemek mümkündür. Elimizdeki metnin tabii ki bürokratik anlamda resmî bir yazı olduğu söylenemez, bununla beraber mektubun gerek erkân (rükünler) gerek üslup (kompozisyon) bakımından iki dost arasındaki bir özel yazışmadan çok alt makamdan üste yazılan gayriresmî bir arz tezkiresi görünümünde olduğu da açıktır.²⁵ Mektubun tezkire diye tanımlanması muhtemelen bu durumla ilgilidir ve on sekizinci yüzyıl sonlarında bir karşılık beklentisiyle devlet sahiplerine şiir sunma pratiklerini yansıtmaktadır.

3. Edebî açıdan baktığımızda mektup, dönemin inşâ üslubunu yansıtan kusursuz bir örnektir. Kısa bir metin olmasına rağmen münşiyâne kitabetin her unsuru başarıyla kullanılmıştır. Vehbî'nin, yazdığı tarih kıtası üzerine Reîsülkütâtâb Râşid Efendi'den beklediği ihşamı nasıl dolaylı ve ustalıkla bir şekilde metnin içine yerleştirdiğine biraz aşağıda işaret edilecektir. Bu konuda vurgulanması gereken diğer bir nokta Vehbî tarafından yazılan kısa mektubun tenasüb odaklı ideal Osmanlı inşâ üslubunu mükemmelen yansıtan veciz bir örnek olmasıdır. Özellikle mektuba konu olan "Kâni"nin ismindeki kân (= maden ocağı) kelimesini çağrıştıracak kavramlarla kurulu bir berâat-i istihlâl eşliğinde ilerleyen sanatlı selam ve dua bölümü son derece başarılıdır. Bu kısımda geçen 72 kelimenin 20'sinin inci/mücevher kavramını çağrıştıracak kelimelerden ve teşbihlerden kurulu olması son derece etkileyicidir.²⁶ Aynı şekilde tarih kıtası da tamamen "kân" kelimesinin çağrışımları üzerine inşâ edilmiştir. Kısa mektup metninin içinde bir ayete, Arapça bir kelimayı kibar ve bir de Türkçe beyte yer verilmiş olması da tipik inşâ üslubunun güzel bir yansımasıdır.

²⁵ Tezkireler ve arz tezkireleri hk. bkz. Mübahat Kütükoğlu, *Osmanlı Belgelerinin Dili: Diplomatik* (Ankara: TTK, 2013), 245 vd.

²⁶ Osmanlı inşâ üslubu hakkında kısa ve özlü yorumlar için bkz. Christine Woodhead, "Yazışma Çevreleri: On Yedinci Yüzyıl Başlarında Osmanlı Mektup Yazımı," çev. Ali Emre Özyıldırım, *Nesrin İnşası: Düzyazıda Dil, Üslup ve Türler*, haz. Hatice Aynur ve öte. (İstanbul: Turkuaz, 2010), 214 vd.

4. Yukarıda da söylendiği gibi Vehbî, Kânî'nin vefatı üzerine bedaheten söylediği mısraı, belli bir zaman sonra 11 beyitlik bir kıtaya dönüştürerek Reis Efendi'ye ulaştırması için Nûrî'den ricacı olmaktadır. Mektupta geçen “... *mümkün ise eş 'âr-ı le'tâfet-şi'âr ile tenşît-i tab'-ı 'inâyet-karâra meyl [ü] rağbetlerinde müşârun-ileyh efendimizin hâk-i pâlarına bast-ı tebliğ buyrulmak...*” ifadesi doğrudan amaç bildirmektedir. Vehbî, Kânî'nin vefatı üzerine bedaheten söylediği tarih mısraının 11 beyitlik bir tarih kıtasına dönüşmüş hâlinin “merhum” şairin hamilerinden Reîsülküttâb Efendi'ye verilmesi için Nûrî Bey'den yardım istemektedir. Acaba Vehbî neden yazdığı tarih kıtasını Reîsülküttâb'a ulaştırmak istiyordu? Bu arzunun sebebi neydi? Bu sorunun cevabı aynı zamanda münşiyâne üslupla yazılan bu tür mektupların nasıl okunması gerektiğine dair ayrıntılar barındırmaktadır. Çünkü mektupta geçen ve yukarıya alıntılanan cümlelerden Vehbî'nin biri doğrudan, diğeri dolaylı iki amacı olduğu anlaşılmaktadır. Doğrudan söylenen amaç Reîsülküttâbın “tenşît-i tab'”ı yani sevinmesi, mutlu olmasıdır; bununla beraber görünmeyen, fakat hedeflenen asıl amaç ise sıfat bildiren kelimelerde saklıdır. Vehbî, Reîsülküttâb'ı “amîmü'l-ihsân”, “inâyetlü” ve “inâyet-karâr” sıfatlarıyla anarak tamamen beklentisine yönelik ustaca göndermelerde bulunmuş ve böylece zarif bir şekilde amacını dile getirmiştir. Yani şairin bu kıta karşılığında bir ihsan beklentisi vardır. Bu tür beklenti içeren ve günümüzde ancak dikkatli bir gözün fark edebileceği bu tür imalar da münşiyâne üslubun ayrılmaz bir parçasıdır. Şüphesiz bu tür mektupların muhatapları buna benzer detayları –bizim gibi “modern” araştırmacılardan farklı olarak– hemen görüyor ve mesajı anında alıyorlardı.

5. Mektubun dikkate değer bir başka özelliği vefat sebebiyle yazılan tarih kıtalarının nasıl dolaşıma girdiğini, hangi amaca hizmet ettiğini ve ortaya çıkış sürecini yansıtan ayrıntılar barındırmasıdır. Yukarıda ifade edildiği gibi elimizdeki mektup sayesinde, önce tarih gösteren mısraın vefat olayı duyulduğu sırada ani bir ilhamla, bedaheten yazıldığını, aradan belli bir zaman geçtikten sonra şairin, çeşitli beyitler ekleyerek bu mısraı bir kıtaya dönüştürdüğünü ilk ağızdan öğrenmiş oluyoruz (... *târîh-i âcizânenin bâlâsı [...].tetmîm ü tevşîh [...].olunmağıla..*) Vehbî'nin kıtasını bu hâliyle artık mersiye türünde bir şiir olarak tanımlamak gerekir. Dolayısıyla mısraı olduğu gibi bırakmak veya üzerine beyitler ekleyerek bir kıtaya çevirmek zaman içinde gerçekleşiyor ve bu süreci şairin niyeti, amacı ve beklentileri belirliyor. Bu durum ister istemez tarih mısraı üzerine eklenen

beyitlerin neden çoğunlukla doldurma ve zorlama olduğunu, klişelerden ibaret kaldığını da açıklıyor. Mesela elimizdeki örnekten anlıyoruz ki Vehbî söylediği mısraı yaklaşık 10 ay boyunca bir kıtaya dönüştürme ihtiyacı duymamıştır. Bu bağlamda Vehbî'nin kullandığı kelimelere de dikkat çekmek gerekir. Şair, mısraın kıtaya dönüşmesini bir tamamlama ve süsleme (*tevşîh ü tetmîm*) meselesi olarak görmektedir. Buradan hareketle tek mısradan ibaret tarihlerin eksik ve sade (yalın, basit) görüldüğü anlaşılıyor. Şair yazdığı tarih mısraını doğal olarak istediği kadar uzatabilir, üste bir mısra daha ekleyip beyit hâlinde de bırakabilir, uzun bir kıta-i kebireye de döndürebilir. Aynı zamanda şiirin türünü de bu ekleme mısraların belirlediğini söylemek gerekir. Şair, amacına yönelik olarak yazdığı mısraı bir medhiye, mersiye, şikâyetname hatta hicviye vs. hâline getirebilir. Burada şairin beklentisi, tercihi ve kıtanın sunulacağı hamî/patron konumundaki kişiyle ilişkisi etkili olmaktadır.²⁷ Mesela Vehbî'nin tarih mısraını, bir kompozisyon bütünlüğü içinde 11 beyitlik oldukça uzun bir kıtaya çevirmesinin sebebi kanaatimce bir karşılık beklentisiyle şiirin reîsülküttâb gibi üst düzey bir bürokrata sunulacak olmasıdır. Yoksa şair, tarih mısraını muhatabına göre 2-3 beyitlik bir kıta hâlinde de bırakabilirdi. Yine şiirin içli bir mersiye haline gelmesi de şüphesiz Kânî'yi çok sevdiği anlaşılın Râşid Efendi'yi etkileme çabasıdır. Ayrıca bu kıtanın yazılış ve sunulmuş biçimi, her ne kadar Vehbî'nin bir caize alıp almadığını bilmesek de, yakın dostları veya akrabaları vefat eden üst düzey bürokratların, müteveffanın arkasından yazılan şiirlere maddi manevi bir karşılık verdiklerini ve tarih kıtalarının da bu tür nüfuzlu kişilere yarı resmî bir şekilde, aracılar vasıtasıyla ulaştırıldığını, edebî himaye ilişkilerinin bir vasıtası olduğunu gösteriyor.

Aynı zamanda bu konuyla bağlantılı kayda değer bir başka detay da son beyitte gizlidir. Şairin, kıtasını,

*Qazsalar seng-i mezârında bu târihi sezâ
Gıtdi gevher idi güyâ o ma'ârif kâni*

27 Tarih kıtalarının bugüne kadar genellikle ihmal edilen bu tarafı yakın zamanda yayımlanan birkaç çalışmada farklı açılardan ele alınmıştır: Ebubekir Sıddık Şahin, "Keçeci-zâde İzzet Molâ'nın Yazdığı Tarih Manzumeleri," *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, s. 9 (2011): 149-163; Hatice Aynur ve Fatma M. Şen, "Hıfzî Ağa (Hıfzî Mehmed Efendi ö. 1759-60) ve Tarih Manzumeleri," *İskender Pala Armağanı*, ed. Nagihan Gür (İstanbul; Kapı, 2021), 248-259; Edith Gülçin Ambros, *Ottoman Chronogram Poems: Formal, Factual and Fictional Aspects* (Berlin: EB-Verlag, 2021), 42-75.

şeklinde bitirmesi tesadüf olmamalıdır. Vehbî'nin bu beyitte asıl beklentisini ustaca bir imayla ortaya koyduğunu düşünüyorum. Belki de Vehbî, Kânî'nin mezar taşına bu mısraı yazdırmak istiyordu. Kânî'nin hem Râşid'in hem de Nûrî'nin yakın dostlarından ve mahmûllerinden olması, *Dîvân-ı Kânî*'nin bu iki isim sayesinde tertip edilmesi, ayrıca yukarıda işaret edildiği gibi Kânî'nin Eyüp'teki mezarıyla Halîl Nûrî'nin aile kabristanının (sofasının) yakınlığı bu ihtimali güçlendiriyor. Nitekim mektubun yazıldığı tarihlerde Kânî'nin vefatı üzerinden en az 10 ay geçmiş olması da bu sıralarda mezar yapımının yeni gündeme gelmiş olma ihtimalini artırıyor. Yani bu mektup yazıldığında muhtemelen Kânî için henüz bir mezar taşı dikilmemişti. Büyük ihtimalle Kânî'nin defin işlemleriyle mezar taşının yaptırılması işi Râşid ile Nûrî tarafından organize edilmişti ve bu durumdan haberdar olan Vehbî, merhum şairin mezar taşına hakk edilebileceğini düşündüğü etkileyici mısraı kıtaya dönüştürüp bir metin hâline getirerek o sırada yeni reîsülkütâb olan Râşid'e sunmak, bu yolla bir caize almak arzusundaydı. Son beyit de bu arzuyu yansıtacak şekilde kurgulanmıştı. Bununla beraber eğer bu senaryo doğruysa Vehbî'nin amacına ulaşamadığı ve projesinin sonuçsuz kaldığını söylemek gerekir. Çünkü bugün Eyüp'te hâlâ ayakta olan Kânî'nin mezar taşında sadece “*Hüve'l-Bâkî cennet-mekân Ebûbekir Kânî Efendi rahmetullahi aleyh*” cümlesi yer almaktadır.²⁸ Belki de yukarıda ifade edildiği gibi Vehbî'nin Kânî ile bir dostluğunun olmaması, kalemiye odaklı ilişkiler ağının dışında kalması, hatta biyografisine yansıyan inişli çıkışlı, istikrarsız kariyeri bu teklifin reddinde etkili olmuştur.

6. Son olarak Kânî'nin tarih mısraında geçen vurucu “ma'ârif kâni” nitelimesinin ilham kaynağını da bu mektup sayesinde öğreniyoruz. Belli ki Vehbî mektubuna da iktibas yoluyla aldığı Bâkî'nin meşhur,

*Zamâne bizde gevher sezdiğiyçün dil-şurâş eyler
Anuñçün bağrımız hündür ma'ârif kânıyız cânâ*²⁹

beytinin ilhamıyla bu mısraı söylemiştir. Bu ilginç ortaklık şairlerin zihin dünyası hakkında önemli bir ipucu veriyor. Şairler ezberlerinde taşıdıkları beyitlerde geçen kelime gruplarını ve terkipleri ses ve anlam açısından uygun bir zemin

²⁸ Emin Nedret İşli, “İstanbul'da Gömülü Şairlerin Mezar Kitâbeleri” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1991), 65.

²⁹ *Bâkî Dîvânı: Tenkilî Basım*, haz. Sabahattin Küçük (Ankara: TDK, 1994), 109.

bulduklarında ustaca başka bir kalıba dökülebiliyorlar.³⁰ Bu tür metinlerarası bağlantıların ilhamın zihne eski tabiriyle nasıl "sünûh" ettiğini gösteren tetikleyici bilinçaltı unsurlar olarak kabul edilmesi mümkündür.

Kaynaklar

- Afyoncu, Erhan. "Osmanlı Müverrihlerine Ait Tevcihat Kayıtları I." *Belgeler* 20, s. 24 (1999): 77-155.
- Ahışhalı, Recep. "Osmanlı Devlet Teşkilatında Reisülküttaplık Müessesesi: XVIII. Yüzyıl." Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, 1999.
- Ahmed Cevdet. *Belâgat-i Osmâniyye*. İstanbul: 1299 [1881-82].
- Akün, Ömer Faruk. "Sünbülzâde Vehbî." *İslam Ansiklopedisi*, c. 11. 4. bs. İstanbul: MEB, 1979.
- Ambros, Edith Gülçin. *Ottoman Chronogram Poems: Formal, Factual and Fictional Aspects*. Berlin: EB-Verlag, 2021.
- Ârif Hikmet. *Tezkire-i Şu'arâ*. Hazırlayan Sadık Erdem. İstanbul: Türk Tarih Kurumu, 2014.
- Aslan, Mustafa. "Kayserili Raşit Mehmet Efendi ve Dîvânçesi." *Turkish Studies*, s. 2/3 (2007): 40-58.
- Aynur, Hatice ve Fatma M. Şen. "Hıfzî Ağa (Hıfzî Mehmed Efendi ö. 1759-60) ve Tarih Manzumeleri." *İskender Pala Armağanı*, editör Nagihan Gür, 236-280. İstanbul: Kapı, 2021.
- Bâkî. *Bâkî Dîvânı: Tenkitli Basım*. Hazırlayan Sabahattin Küçük. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1994.
- Güler, Mehmet. "Halîl Nûrî Dîvânı: Edisyon Kritik-İnceleme." Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi, 2009.
- Haksever, H. İbrahim, Bahir Selçuk ve Mesut Algül. "Sünbül-zâde Vehbî'nin Mektupları." *International Journal of Language Academy*, s. 6 (2018): 353-390.
- Halîl Nûrî Bey (Vakanüvis). *Nûrî Tarihi*. Hazırlayan Seydi Vakkas Toprak. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2015.
- İşli, Emin Nedret. "İstanbul'da Gömülü Şairlerin Mezar Kitâbeleri." Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, 1991.
- Karabulut, Ali Rıza. *Dîvânçe-i Râşid Efendi ve Kayseri Müellifleri*. Ankara: Mektebe, 2008.
- Köksal, M. Fatih. *Kayserili Dîvân Şairleri*. Kayseri: Geçit, 1998.
- Kütükoğlu, Mübahat. *Osmanlı Belgelerinin Dili: Diplomatik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2013.
- Mecmûa-i Eş'âr*. Derleyen Nebîl. Ali Emre Özyıldırım şahsî kütüphanesi.

³⁰ Benzer bir göndermeyi Nûrî de *Kânî Dîvânı*'na yazdığı dibacede kullanmıştır: "Ebûbekir Kânî Efendi ki cevher-i maârifin kâim ve sunûf-î kemâlât-ı şettânın mekânı idi." Yazar, "Kânî Dîvânı," s. 200.

- Menchinger, Ethan L. *İlk Modern Osmanlı: Ahmed Vâsıf'ın Fikrî Gelişimi*. Çeviren Nurettin Elhüseyni. İstanbul: YKY, 2022.
- Muallim Nâcî. *Esâmî*. İstanbul: 1308 [1890-91].
- Özyıldırım, Ali Emre. "Bir Mecmûa Üç Kuşak: Vakanüvis Halîl Nûrî Bey'in Oğlu ve Şeref Hamım'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 İşımsu İsen Durmuş ve Ayşe Yıldız, 3, s. 4 (Aralık 2019): 257-302.
- Râşid [Reîsülküttâb]. *Divânçe / Mecmû'a*. İBB Atatürk Kitaplığı-Muallim Cevdet K. 539. Sarıkaya, Hüseyin. "Vakanüvis Halîl Nûrî Bey ve Tarihinin Neşri Üzerine Bazı Mülahazalar." *Osmanlı Araştırmaları*, s. 51 (2018): 419-457.
- Sünbülzâde Vehbî, *Divân*. Hazırlayan Ahmet Yenikale. Kahramanmaraş: Ukde, 2011.
- Şahin, Ebubekir Sıddık. "Keçeci-zâde İzzet Molla'nın Yazdığı Tarih Manzumeleri." *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, s. 9 (2011): 149-163.
- Şener, Hasan. "Hayrî: Hayatı, Edebî Şahsiyeti, Divanı'nın Tenkitli Metni." Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi, 1999.
- Toprak, Seydi Vakkas. "Bir Osmanlı Vakanüvisi ve Mezartaşı Kitabesi." *Tarih ve Uygarlık - İstanbul Dergisi*, s. 3 (2013): 51-63.
- Vatanserver, Nazlı. "Süruri'nin Tarih Mecmûası: Metin Tesisi-İnceleme." Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014.
- Woodhead, Christine. "Yazışma Çevreleri: On yedinci Yüzyıl başlarında Osmanlı Mektup Yazımı." Çeviren Ali Emre Özyıldırım. *Nesrin İnşası: Düzyazıda Dil, Üslup ve Türler*, hazırlayanlar Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru ve Ali Emre Özyıldırım, 214-235. İstanbul: Turkuaz, 2010.
- Yalçınkaya, Alaaddin. "Türk Diplomasinin Modernleşmesinde Reisülküttap Mehmed Râşid Efendi'nin Rolü." *Osmanlı Araştırmaları*, s. 21 (2001): 109-134.
- Yazar, İlyas. "Kânî Divânı." Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, 2006.

Ek 1: Çevriyazıyla Tezkire Metni³¹

Vehbî Efendi'nin Kānî Efendi merhûmunun vefâtına zîrde meşûr inşâd eylediği târihi ile peder efendiye gönderdiği tezkiresidir

[1. Elkâb]

Sa'âdetlü mekremetlü mezîd mürüvvetlü kerîmü'ş-şiyem vâlâ-şânım sulţânım hazretleri,

[2. Selâm ve dua]

[2.1. Selam] Kān-ı Beda'şşân-ı cevâhir-i 'irfân olan meclis-i mekârim-nişân [u] le'âlî-efşânlarına gencîne-i sîne-i bî-kînede meknûz *ke-ennehunne'l-yâkûtu ve'l-mercân*³² iltimâ'ıyla dırâşşân ferâyid-i hubb u ihlâş-ı bî-pâyân neşr ü nişâr ve kırtâ-i bünâgûş-ı hür-ı cinân olmağa şâyân ferâyid-i nevâdir-ihlîşâş-ı firâvân bezl [ü] îşâr **[2.2. Dua]** ve yektâ-güher-i zât-ı girân-şâdrleri 'ömr ü sa'âdet-i ebediyye ve mecd ü 'âfiyet-i sermediyye ile zîver-i hazîne-i hıfz-ı Şamedânî olmak da'avât-ı icâbet-medârı mânend-i lu'lû-yı tâbdâr nazm-ı silk-i sübhâ-i evrâd u ezkâr-ı leyl [ü] nehâr kılmıdğı siyâkda ber-dâşte-i hazef-pâre-i bî-mikdâr budur ki:

[3. Nakil ve arz]

[3.1. Nakil] Ez-şâdîm tîşe-zenî-i cevr ü âzâr-ı rûzgâr-ı zür-kârıy pîşe vü endîşesi **beyt:** *Zamâne bizde gevher sezdiğiyçün dil-hırâş eyler / Anuñçün bağırmız hündur ma'ârif kânnıyız cānâ* tıbakınca erbâb-ı 'irfânı ciger-hûn u müntefî ve nûr-ı şeb-çerâğ-ı hayât-ı dü-rüzelerin tünd-bâd-ı sitem-kârî ile muntafî etmek olduğı ecilden bu evânda tab'-ı tibr-i elmâs-pâresi kâvişkâr-ı cevâhir-i sulhan-dânî olan cenâb-ı Kānî-i bî-müddânî-i pür-irfânı dağı üftâde-i meğâk-i hâk eylediğine mânend-i kalem sîne-çâk ve çeşm-i devât-ı küttâb mişillü dide-nemnâk olarak bi'l-bedâhe sünülü eden târihi-i 'âcizânenin bālâsı merhûm-ı mûmâ-ileyhiñ nebze-i hasb-i hâl-i nezâket-me'âli olmak üzere *eş-şu'arâ'u milletun vâhidetun*³³ kâ'idisi gayret-kârlığı ile tevşîh ü tetmîm ve

31 Metin transkribe edilirken, inşâ üslubunun daha iyi anlaşılması için 3 ana parçaya (rükne) ve alt bölümlere ayrılmış, mektubun rükünleri köşeli parantez içinde tanımlanmıştır. Özgün metinde kırmızı ile yazılan kısımlar koyu puntoyla dizilmiştir.

32 *Kur'ân* 55 (Rahmân): 58. "Onlar yakut ve mercan gibidir."

33 Kaynağı tespit edemediğim "şairler tek millettir" anlamındaki bu sözün Hz. Ömer'e atfedilen "el-küfrü küllühüm milletun vâhidetun, lâ-nerisuhum ve lâ-yerisûnâ" (= küfür bütünüyle tek millettir, biz onlara mirasçı değiliz, onlar da bize) [https://islamarchive.cc/H_12129] veya yaygın hâliyle kısaca "el-küfrü milletun vahidetun" sözünden ilham alınarak latife amacıyla uydurulmuş olması mümkündür.

naḳḳād-ı [yk. 4a] gevher-i suḷhan-sencân olan pîşgâh-ı vâlâlarına şermsârâne taḳdüm olunmağıla [3.2. Arz] merâm-ı³⁴ bendegânem ḥâşâ mütefâḥirâne ‘arz-ı tuḥfe-i kelâm olmayup müccered merḥûmuḡ ol dâ’ire-i intimâsına mebnî be-taḷşîş cevher-i efsere-i ehl-i ‘irfân ‘inâyetlü re’îşü’l-küttâb-ı ‘amîmü’l-iḥsân efendimiz ḥazretlerinin bendegân-ı şefḳat-kerdelerinden olmasına mübtenî bu güne ṭavr-ı küstâḫiye cür’et olunduğı ma’lûm-ı me‘âlî-rüsûmları buyrulduḡda mümkin ise eş‘âr-ı leṭâfet-şi’âr ile tenşîṭ-i ṭab‘-ı ‘inâyet-ḳarâra meyl [ü] raġbetlerinde müşârun-ileyh efendimizin ḥâk-i pâlarına başt-ı tebliġ buyrulmaḡ vâ-beste-i himmet-i bî-dirîġleridir.

târîḫ-i mezkûr

Böyledir devr-i şikest-âver-i çerḫ-i gerdün
Ki éder ḥâke fütâde güher-i ‘irfânı

Tîşe-i sîne-ḫırâş-ı feleke çâre için
Bulmadı Kânî Efendi daḫi bir imkânı

Ya’ni ol gevher-i zibendeyi nâ-yâb étdi
Düşürüp ḥâke felâketde sipîhr-i fânî

Dürr-i yektâ idi deryâ-yı suḷhan-dânîde
Nüh şadefde yoġ idi zâtına mişl ü şânî

Bir ‘aceb dürc-i ma‘ârif idi ṭab‘-ı pâki
Derc éderdi suḷhana gevher-i bî-pâyânı

Neşr-i neşre-eşeri ġıḫta-i dürr-i menşûr
Reşk-i pervîn idi her lafz-ı güher-efşânı

Bilmeyüp kıymetin ol nâdire-senc-i ‘aşrın
Bu felek maḫv u telef eyledi ḫayfâ anı

Şevḳ-i bâl ile irem bâġına meyl étdi hemân
Uçmaġa bülbül-i ḫoş-naġme-i murġ-ı cânı

Bezm-i firdevse şafâ étmek için oldu revân
Terk édüp encümen-i bî-meze-i devrânı

Ḳarşusunda ṭuralar sâġar-ı tesnîm be-dest
Ḥür-ı mestâne-niġâḫ ile cinân ġılmânı

[yk. 4b] Ḳazsalar seng-i mezârında bu târîḫi sezâ
Gitdi gevher idi güyâ o ma‘ârif kânı **sene 1206**

34 Metinde “merâm” kelimesi sehven iki kere yazılmıştır.

Ek 2: Tıpkıbasım: Tezkirenin, Nûrî'nin oğlu Nebîl'in
hattıyla çıkarılmış sureti (3b-4b)

و بهیچندیک کانی اقتدی رحومک و فائتہ زیرم مسطور است و الیحدی
 پدر اقتدی کوندر یکی تذک سبدر
 سعادتلو مکرمتلو مزید مرؤتلو کریم الشیم والاش نم سلطانم حضرتای
 کان بدخشان جواهر عرفان اولان مجلس مکارم نشان لالی افشاندینه
 کنجینه سینہ بکینه مکنوز کاتهن الیاقوت والمرجان التماجیلہ و خوشان
 فراید حب و اخلاص بی پایان نثر و نثار و قرطه بنا کوشش جوجرجان اولمنه
 شان فراید نوادر احتصاص فراوان بذل ایثار و یکتا کهر ذات کراتقدراری
 عمر و سعادت ابدیه و مجد و عافیت سرمدیه ایله زیور خزینه حفظ صمدانی اولوق
 دعوات صلیب اجابتمداری مانند لؤلؤی تابدار نظم سلک سبجه اوراد و
 از کار لیل نهار قلندری سیاقه برداشته خرفیاج بمقدار بودر که از قدیم
 یقین زنی جور و آزاد روز کار روز کارک پیسته و اندیشه سی بیست
 زمانه زده کور سز و یکچون دلخراش ایله انکچون بغیر غیر خوند معارف کانیوزجانا
 طبقه ارباب عرفانی جگر خون و منتفی و نور شجر اعیان حیات و روحیه لرین تذکیر
 ستمکاری ایله منطقی اتیمک اولدی بیجدن بوا و انده طبع تبر الماسیای سی کاوشکار
 جواهر سخندان اولان جناب کانی بیدانی بر عرفانی دخی افتاده مغاک خاک
 ایله کینه مانند قلم سینه چاک و چشم دوات کتاب مشلو دیده نمک اوله رق
 بالده استغ این تاریخ عاجزانه تک بالاسی مرحوم سوی لیدک بند حساب
 حال کمال اولوق اوزن الشعرا ملة واحد قاعده سی غیر تکالیفی ایله توشیح و تنمید و نقاد

کوه سخن سنجان اولان پیشگاه والارینه شرمسارانه اساره و تقدیم اولنمغله مرام
 مرام بنده کانه م خاش متفاخرانه عرض تحفه کلام اولسوب مجرد موجودک اول دایم
 اتماسنه معنی بتخصیص جوهر افسر اهل عرفان عنایتلو رئیس الکتاب عمیم الاحسان
 افذیمر حضرت تکریمک بندکان شفقت کرده لرندن اولسنه مبتنی بوکونه طور استافی
 حرات اولندیقی معلوم معانی رسولی بیوردلقدن صحن ایسه اشعار لطافت شعار ایله
 تشیططع عنایتقران میل رغبتکونه مشراییه افذیمرک خالیا لدرینه بسط تبلیغ
 بیورلمق وابسته بهمت بی دریاغله در

تاریخ مزاد

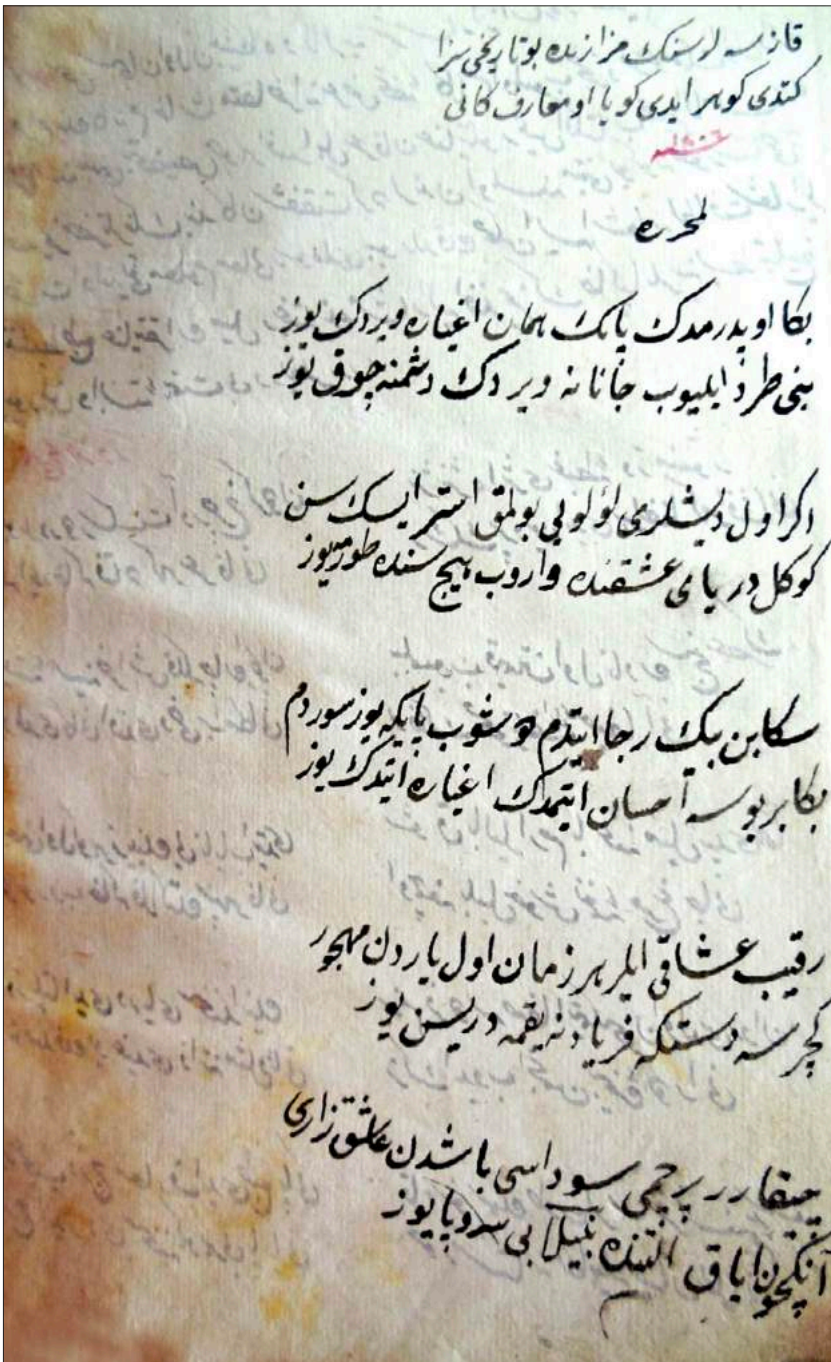
بویدرور سکت آورچرخ کرون
 که ایدر خاکه قامه که عرفانی
 نثر نثره اثری غبطه در منشور
 رشک پر دین ایدی هر لفظ که افشانی

تیشه سینه خراش فکله جاره بون
 بولمدی کافی افندی دخی برامکانی
 بلیموب قیمت اول نادره سنج عسک
 بو فلک صحتی صحتی صحتی صحتی

یعنی اول کوه زینده بی نایاب ایدی
 و شوروب خاکه فلاکتده سپهر فانی
 شوق بالدارم باغنه میل ایدی هما
 اوچمغه بلبل خوش نغمه مرغ جانی

دریکتا ایدی دریای سخندانیک
 نه صدقه بو غیدی ذاته مثل دوانی
 بزم فروسه صفا ایمکون اولدی روان
 ترک ادوب انجمن بیخه و رانی

برعجب درج معارف ایدی طبع پالی
 حور مستانه نگاهله جنان علمانی
 قادر شونده طور رسا غرض نسیم بست
 حور مستانه نگاهله جنان علمانی



Zil / Dzındzğa: Diyâr-ı Rûm'da Zilin Serencamı

Cymbal / Dzındzğa: Adventure of the Cymbals in the Lands of Rum

ERSU PEKİN

Serbest müzik tarihi araştırmacısı.

(ersupekin@ersupekin.com)

Geliş Tarihi: 05.09.2022. Kabul Tarihi: 19.11.2022.

“ ” Pekin, Ersu. “Zil / Dzındzğa: Diyâr-ı Rûm'da Zilin Serencamı.” *Zemin*, s. 4 (2022): 84-157.

Özet: Bu makalede Ermeni Kilisesi'nde icra edilen ayinleri diğer kiliselerden ayırt eden bir müzik aleti olan zil/*dzindzğa* ele alınıyor. Ortodoks kiliselerinde ve sinagoglardaki ayinlerde herhangi bir çalgı kullanılmazken Ermeni Kilisesi'nin zil ve benzeri müzik aletlerini neden ayinin bir parçası hâline getirdiği sorusuna farklı boyutlarda yanıt aranmaya çalışılacak. Sümer çağından, Eski Mısır'dan, Yunan'dan birçok taş kabartmada, lahitte, pişmiş toprak kült kaplarında, figürinlerde, silindir mühürlerde, duvar resimlerinde zil çalan kadın ve erkek görüntülerine rastlanır. Zil Hıristiyanlıkta da kutsanmış, İslam tarikatları da ayinlerinde zil kullanmışlar. Osmanlıların da mehterde zile yer verdiği görülüyor. Bu bağlamda zil, Anadolu'daki kültürel alışımın bir ürünü olarak ayinlerde, cenaze törenlerinde de kullanılmıştır. Anadolu halkları arasında günümüze dek kültürlerini koruyarak yaşamış en eski topluluklardan biri olan Ermenilerin ayinlerinde kullanılmaya devam edilen bu çalgının tarihi ve kültürel boyutları bu yazıda ele alınmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Zil, Ermeniler, Ayin, Din, Müzik.

Abstract: This article discusses the cymbal/*dzindzğa*, a musical instrument that distinguishes the rituals performed in the Armenian Church from other churches. While no instruments are used in the rituals of the Orthodox Church or the synagogues, the question of why the Armenian Church made cymbals and similar musical instruments a part of the ritual will be taken up in different dimensions. Many stone reliefs, sarcophagi, terracotta cult vessels, figurines, cylinder seals, and wall paintings from the Sumerian era, Ancient Egypt, and Greece include images of men and women playing cymbals. The cymbal was sanctified in Christianity, while the Islamic tariqats used it in their rites. It has also had a presence in the Ottoman mehter. Within this context, the cymbal was used in religious and funeral ceremonies as a product of the cultural amalgamation in Anatolia. This article discusses the historical and cultural dimensions of the cymbal, which continues to be used in Armenian rituals, one of the oldest communities among the Anatolian peoples that have survived while preserving their culture.

Keywords: Zil/Dzindzğa, Armenians, Ritual, Religion, Music.

Osman Selahaddin Dede'nin (1819-87) postnişinliği sırasında Yenikapı Mevlevihanesi yakınlarındaki bir köşkte düğün vardır. Aksilik bu ya, düğünde çalan topluluğun çifte nağrası patlar. Gidip yakındaki mevlevihaneden kudümlerini ödünç alalım diye düşünürler. Sonuç olarak, kullanıldığı yere göre *çifte nağra*, *nakkare* ve *kudüm* diye farklı adlarla anıldığı hâlde, biri ötekinden biraz daha büyük metal iki yarım kürenin üzerine deri geçirilmesinden ibaret olan aynı çalgıdır söz konusu olan. Nitekim derisi patlayan bu çalgıyı çalan çingene, dergâhın kudümzenbaşından kendi deyimiyile “çifte nağraları”nı ödünç ister. Ama kudümzenbaşı çingenenin bu isteğini küstahça bulur, onu dergâhın kapısından kovalar ve çingene çalgıcının çalgıyı isterken “kudüm-i şerif” demeyip de “çifte nağra” dediğine içerlediğinden gidip Selahaddin Dede'ye yakınır. Selahaddin Dede'nin yanıtı kutsalın görünürlüğüne ve değişkenliğini somutlaştırıcı niteliktedir: “Neş'elerini kaçırılmıyaydım, vereydin. Zararı yok, o; çingene eline düşerse çifte nâra, tekkeye gelirse yine kudüm-u şerif olur.”¹

Bir nesnenin kutsal nitelik taşıması, o “şey”in özünde var olan bir özellik değildir. Kutsal olan ile kutsal olmayanın karşıtlığı o “şey”i kullananın niyetine bağlıdır. Mircea Eliade bu karşıtlığın çelişkisini “hiyerofanilerin diyalektiği” terimiyle açıklıyor.² Mevlevi töreninde çalındığında kutsalla ilişkilendirilip kudüm adını alan çalgı, çifte nağra adıyla eğlenceyle bağlantısı kurulup hedonizme, askerî mehterde kullanıldığında cengâverliğe, savaşkanlığa, kahramanlığa bağlanabilir —bu sonuncu durumda kutsallığı bu yolla da söz konusu olur aynı zamanda. Ama her üç durum da müziğin varlığını zorunlu kılar. Osman Selahaddin Dede'nin söylediğinin altındaki anlam şuydu: kutsalın kipliği, bu çalgı mevlevihane kullanıldığında zorunlu olarak çıkar karşımıza —ki bu hâli geçicidir.

¹ Bu küçük öyküyü Mehmet Zeki Pakalın aktarıyor: Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü* (İstanbul: MEB, 1971), 2:309-310.

² Hiyerofani, kutsalın görünürleşmesi anlamına, Yunanca *hieros* (kutsal) ve *phainein* (ortaya koymak, gün ışığına çıkmak) sözcüklerinin birleşmesinden oluşuyor. Mircea Eliade, hiyerofanileri ve hiyerofanilerin diyalektiğini dinler tarihi çalışmaları metodolojisinde ana parametre olarak kullanmıştır. Özellikle bkz. Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan (İstanbul: Kalcı, 2003), 27-55.

Elinizdeki yazı, Ermeni kilisesinde ayinlerde zil (*dzındzğa*) kullanımını bahane ederek zil gibi metal kendi-sesli çalgıların (ing. *idiophone*)³ kültürel alışma, amalgama katkısıyla ilgili. Öte yandan Rum Ortodoks kilisesinde çalgı kullanılmazken, aynı coğrafyayı paylaşan Ermeni kilisesinde zil ya da bunun gibi metal idiofonların çalınmasını anlamlandırmayı deneyecek. Yalnız Ermeni kilisesinde değil, Suryani ve Kıpti kiliselerinde de zil ve sistrum kullanılıyor hâlâ, ama bu yazıda, bu eski kilise geleneklerine de değinmekle birlikte, esas olarak Ermeni kilisesinin kullanımı üstünde durmak istiyorum. Söz konusu kilise ve müzik ilişkileri olunca ve müziği özellikle bir çalgı üzerinde aramaya kalkınca, başka disiplinlerden yararlanmak kaçınılmaz oluyor: Dinler tarihi ve kutsalın görünürlüğü konusu dikkatten kaçırılmamalıdır. Ermenilerin eski Anadolu'daki varlıkları hakkında Ermeni tarihi çalışmaları ve Herodotos, Strabon ve Ksenophon'un kiler gibi antik yazılı kaynaklara göz atmaktan kaçınamazsınız. Özellikle hem Anadolu'daki Ermeni varlığı hem de çalgılarla ilgili olarak çalışıldığında arkeolojik verilere başvurmak zorunludur. Müzik ve dansın yaratılmasında olağanüstü bir ortam sağlayan törenin arketip niteliği antropolojiden yararlanmayı kaçınılmaz kılar. Böyle birbirinden farklı, ama belli bir konu üzerinde yoğunlaşıldığında aralarında pek çok ortaklıklar bulunabilen disiplinlere uzanınca geniş bir kaynakça kullanmak zorunlu oluyor. Yine de bu yazı Doğu kiliselerinde kendi-seslilerin kullanımını tüm boyutlarıyla açıklamak iddiasını taşıyor; konunun sınırlarını belirlemeyi deniyor diyebilirim.⁴

3 Kendi-sesli çalgılarla ilgili daha geniş bir açıklama için bkz. ilerde 47 numaralı dipnotu.

4 Bu yazı, bundan dört yıl önce, 2018 yılında yaptığım bir çalışmanın ürünü. Bu çalışmayı yaparken pek çok arkadaşımın, bilim insanının ve din adamının desteğini, yardımını gördüm. Onlara teşekkür etmek benim için büyük bir zevk. Ermeni kilisesinde ayinlerde zil çalınmaması konusuna ilk dikkatimi çeken, o sıralarda *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni Ressamlar* (2004) kitabını hazırladığı için zamanının çoğunu İstanbul'daki Ermeni kiliselerinde geçiren Garo Kürkman oldu. Aram Kevropyan ve Altuğ Yılmaz dostlarım Ermeni tarihi ve liturjisi konusundaki sorularımı sabırla yanıtlayarak beni bilgilendirdiler ve yazı yayımlanmadan önce okuyarak görüşlerini benimle paylaştılar. Din adamları Baron Nişan Çalgıcıyan ve Krikor Damatyan hem liturjik konularda beni aydınlattılar hem de zil icrasındaki incelikleri göstererek canlı örnekler verdiler; gisa sargavaklar Murat İçlinalça, Murat Menekşe ve Ara Nuran Menekşe ile tıbir Serdar Topazoğlu ziller üzerinde çalışmalarım sırasında yardımlarını esirgemediler. Benimle zil üzerinde çeşitli konuları paylaşan, tartışan Melih Duygulu ve Ekin Öyken ile Erivan'da *dzındzğa* kullanımıyla ilgili gözlemlerini bana aktaran Ali Emre Özyıldırım'ın ve Rum Ortodoks kili-

Ermeniler Anadolu'da

Ermeniler, bugüne dek kültürel kimliklerini korumayı başarmış olan Anadolu'da yaşamış eski topluluklardan biridir —belki de en eskisi. Ermenilerin Anadolu'da ne zaman ve ne biçimde ortaya çıktıkları konusunda tartışmalar elan sürüyor. Bu tartışmaların bir sonuca varmamasının birkaç nedeni var: ilk neden olarak Ermenilerin Doğu Anadolu'da krallıklar, devletler kurmalarına karşın bunların Anadolu'nun genel siyasal konjüktürüne göre ya batıdan gelen Roma'nın, Hellenlerin, buralara yerleşip güçlü konuma gelen Seleukosların, ya da İran'dan gelen Medlerin, Partların, Perslerin, Sasanilerin egemenlikleri altında valiler yönetimindeki satraplıklar olarak kalması gösteriliyor. İkinci neden olaraksa Ermeni alfabesinin MS 5. yüzyılın başlarında (405 dolayları), Ermeniler Hıristiyan olduktan yaklaşık yüz yıl kadar sonra kullanılmaya başlanmış olması ileri sürülüyor.⁵ Ermeni tarihiyle ilgili Erme-

sesindeki buhurdanlarla ilgili bilgiler veren Stelios Berber'in katkılarını unutamam. Son olarak Arsen Yarman yayımlanmadan önce bu yazıyı okuyup eleştirilerini aktardı. Bu dostlarımın destekleri olmasaydı bu makalenin yazılmasının mümkün olamayacağını düşünüyorum. Yazıdaki tüm hatalarsa bana ait.

5 Ermenilerin Hıristiyanlığı kabul tarihi kimi tarihçilerce 301, kimilerince 314 olarak kabul ediliyor. Ermeni alfabesinin yaratılması siyasal, dinsel ve kültürel nedenlere dayandırılmaktadır tarihçiler tarafından. Ermeni halkının Kutsal Kitap'ı Suryanice ya da Yunanca çevirilerinden okumak zorunda olması bir yandan, Perslerin Ermenistan'da Bizans etkisine engel olmak için yalnızca Suryaniceyi benimsemiş bulunmaları diğer yandan Ermeni halkının kendi dilini ifade edebilecek bir yazı sistemine sahip olmasını zorunlu kılmıştır. Din bilgini, dilci, ilahibilimci (İng. *hymnologist*) Mesrob Maşdots (362-440), Yunan sistemine dayalı 36 harflik –daha sonra iki tane daha eklenerek harf sayısı 38'e çıkan– bir yazı icat etti.

Ermeni tarihi, yazısı, arkeolojisi ve bu konulardaki tartışmalarla ilgili olarak bkz. René Grousset, *Başlangıcından 1071'e Ermenilerin Tarihi*, çev. Sosi Dolanoğlu (İstanbul: Aras Yayıncılık, 2005); James R. Russell, *Zoroastrianism in Armenia* (Cambridge: Harvard University, 1987); Afif Erzen, *Doğu Anadolu ve Urartular* (Ankara: TTK, 1992); Nina Garsoïan, "The Emergence of Armenia," *Armenian People from Ancient to Modern Times*, ed. Richard G. Hovannisian (New York: St. Martin's Press, 2004), 1:37-62; Nina Garsoïan, "The Arşakuni Dynasty (A.D. 12-[180?]-428)," *Armenian People from Ancient to Modern Times*, 1:63-94; Nina Garsoïan, "The Marzpanate (A428-652)," *Armenian People from Ancient to Modern Times*, 1:95-115; James R. Russell, "The formation of the Armenian nation," *Armenian People from Ancient to Modern Times*, 1:19-36; Robert Thomson, "Armenian literary culture through the eleventh century," *Armenian People from Ancient to Modern Times*, 1:199-239; George A. Bournoutian, *Ermeni Tarihi: Ermeni Halkının Tarihine Kısa*

nice yazılı metinler tamamen yeni Hıristiyan olmuş Ermenilerin bakış açısıyla yazılmış demektir bu. Önceki dinlerine ait Ermeni tapınaklarının Hıristiyanlıkla birlikte kiliseye dönüştürülerek veya yıkılıp yerlerine yeni kiliseler yapılarak eski dinsel mimarlık yapıtlarının ortadan kaldırıldığı göz önünde tutulursa, özellikle pagan dönem tarihi için daha yazıldığında yaralanmış metinlerin ortaya çıkmış olduğu besbelli. Anadolu'nun bu eski halkının yaklaşık bin yıllık yazısız (*preliterate*) dönemi yaşamış olmaları, Ermenilerin öntarih (*protohistoria*) döneminde yaşadıklarını gösteriyor.⁶ Böylece Ermeni halkının Anadolu'da ne zaman ortaya çıktıklarını anlayabilmek, Herodotos (MÖ 484-420), Ksenophon (MÖ 430-354) ve Strabon'un kiler (MÖ 64-MS 21)⁷ gibi eski Yunanca kitaplarla çok dilli bir betik olan Bisutun Yazıtı, Elam belgeleri, Arapça ve erken Türkçe metinler gibi Önasya yazılı kaynaklarını değerlendirmekle mümkün olabilmıştır. Urartu'nun İskitler ve Medler tarafından yıkılmasının ardından (MÖ 590) Ermenilerin Doğu Anadolu'nun otokton halkı olarak yaşamını sürdürdükleri hipotezi, bu eski kaynakların anlatılarıyla çürütülmüş bulunuyor. Bir Hint-Avrupa topluluğu olan Ermenilerin, Anadolu'ya Trakya'dan gelen Friglerin doğuya kaymış bir uzantısı olduğu görüşü kesinlik kazanmış görülüyor. Kızılırmak havzasından geçerek Doğu Anadolu'ya göçen Ermeni halkının bu serüveni, yeni arkeolojik bulguları ve Önasya yazılı kaynaklarını inceleyerek bir kurgu ortaya koyan Şevket Dönmez'in çalışmasında izlenebilir.⁸

Bir Bakış, çev. Ender Abadoğlu ve Ohannes Kılıçdağı (İstanbul: Aras, 2006); Gérard Dédéyan (der.), *Ermeni Halkının Tarihi*, çev. Şule Çiltaş (İstanbul: Ayrıntı, 2015); Şevket Dönmez, *Anadolu ve Ermeniler: Kızılırmak Havzası Demir Çağı Toplumunun Doğu Anadolu Yaylası'na Büyük Göçü* (İstanbul: Anadolu Öntarih Yayınları, 2016).

6 Dönmez, *Anadolu ve Ermeniler*, 52.

7 Herodotus, *The Histories*, trans. Robin Waterfield (New York: Oxford University Press, 1998) I.72.2, 180; 194.2, 4-5; III.93.1; V.49.6, 52.3; VII.73; Ksenophon, *Anabasis: Onbinlerin Dönüşü*, çev. Oğuz Yarığış (İstanbul: Kabalcı, 2011), III.V.17; IV.III.1; IV.IV.1, 4; IV.V.25-27, 33-34; Strabo, *The Geography of Strabo*, trans. Duane W. Roller (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), I.II.34, 39; I.III.2, 4, 21; II.I.14, 23, 26, 29; II.V.11, 31-32; VI.IV.2; XI.I.4-5, 6; XI.II.16, 18; XI.III.5; XI.IV.1-2, 4, 8; XI.V.6, 8; XI.VII.1-2; XI.VIII.1, 4; XI.XII.1, 3; XI.XIII.1-4, 7, 9; XI.XIV.1-6, 9, 12-16; XII.I.1; XII.II.9-10; XII.III.1, 10-11, 13, 15, 18, 28-30, 36-37; XIV.V.2, 24; XV.I.58; XVI.I.8-9, 13, 19, 21, 24, 54; XVI.IV.27.

8 Dönmez, *Anadolu ve Ermeniler*.

Tarih boyunca birçok kültürün geldiği, yüzyıllarca birlikte yaşadığı, pek doğal olarak da birbirlerini etkiledikleri bir coğrafyadır Anadolu; kültürleşmenin (İng. *acculturation*) zengin sonuçlarını Anadolu’da buluruz. Bu kültürel alışveriş yalnızca seküler ve maddi alanda görülmez —eski dünyada dinsel ve seküler diye toplumun iki ayrı yaşama biçiminden söz edilmesi olanaklı değildir zaten. Farklı dinlerin aynı yerde bulunmasının yarattığı senkretik oluşumun izlerine günümüz Anadolu toplumunda da rastlanıyor hâlâ.⁹ MÖ 6. yüzyıldan başlayarak izleri sürülebilir Ermenilerin Anadolu’daki ilk siyasal oluşumu, ilk İran imparatorluğu diye de anılan Akhamenidler (MÖ 550 dolayları-330) yönetimindeki “*Armenia*” (*Ermenistan*) *Satraplığı*’dır. Ermenilerin bir devlet kurmaları için MÖ 2. yüzyılı beklemek gerekecektir.¹⁰ Bu Ermeni Krallığı, Partların Doğu Anadolu’yu işgal etmeleri sırasında ortadan kalktı. Ermenilerle ilgili ender arkeolojik bulgulardan ilki, kurucu hanedan olan Artaksias hanedanından I. Tigranes’e (MÖ 123-96) veya II. Tigranes’e, MÖ 95-55) ait bir sikkedir.¹¹ Bu bölge bundan böyle Part hanedanından gelen valilerce yönetilmeye başlanır. Ardından gelen Sasani döneminde Doğu Anadolu’nun doğusu Sasaniler, batısıysa Romalılarca yönetilir oldu. Özellikle Medler, Akhamenidler, Sasanilerle doğudan gelen İranlı kültürün bu yöredeki kültürlerle etkileşim içine girmesi kaçınılmazdı; bu coğrafyada yaşayan Ermeniler de bu etkileşimden uzak duramazlardı. Bir yandan da Kızılırmak yayı içindeki Hatti, sonra Hitit kültürünün içinden geçen, Friglerle batıdan gelen bir birikimi vardı Ermenilerin. Arami ve Assur ilişkilerini de denkleme katınca antik Ermeni kültürünün bileşenlerini ana çizgileriyle göz önüne almış oluruz.

9 Konunun “yüksek din”/“halk dini”, “büyük gelenek/küçük gelenek” bağlamında değerlendirilmesi için bkz. Tayfun Atay, “Gelenek ve Modernlik İlişkisi Ekseninde Türkiye’de Halk Dini Öğeleri ve Senkretik Motifler,” *Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri* (Ankara: Ervak Yayınları, 2001), 47-51.

10 Dönmez, *Anadolu ve Ermeniler*, 20-22. Akhamenidlerin Anadolu’da bulunduğu sırada yerli halklar birer satraplık olup olmadıkları kuşkuolu bazı eyaletlere (*nomos*) bağlıydılar. *Armenia* 13. nomosta bulunuyordu. bkz. Frédéric Maffre, “Pers Hâkimiyeti Altında Anadolu Halkları,” *Persler: Anadolu’da Kudret ve Görkem*, haz. Kaan İren, Çiçek Karaöz ve Özgün Kasar (İstanbul: YKY, 2017), 57, 84.

11 Oğuz Tekin, “APK Kontrmarklı Tigranes Sikkeleri,” *Muhibbe Darga Armağanı*, haz. Taner Tarhan, Aksel Tibet ve Erkan Konyar (İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi, 2008), 505-510.

Hıristiyanlığa geçtikten sonra yazılmış olan eski Ermeni kaynakları, Ermeni halkının Nuh'un oğlu Yafes/Yafet'in soyundan geldiğini ileri sürmüşler, böylece bir yandan kutsal ve soylu bir geçmiş yaratırken, öte yandan Nuh'un gemisinin Ağrı Dağı'nda (Ararat) karaya vardığı mitiyle ilişkilendirerek yörenin doğal sakinleri oldukları imasını ortaya koymuşlardır. Aynı zamanda Ararat-Urartu ad benzerliği paradigmasıyla siyasal kökene de gönderme yapılmış olur. *Hay* sözcüğü Ermenicede "Ermeni" anlamına gelir. Yafes/Yafet soyundan gelen *Hayg* Ermeni ulusunu kuran kişidir.¹² Ermenilerin kökeni, tufan öyküsüyle de Kutsal Kitap referanslı belleğe yerleştirilir.¹³ Oysa, Tufan öyküsü, günümüzden beş bin yıl kadar önce Akkadların ve Sümerlerin ülkesi Mezopotamya'da Akkadca yazılmış bir uzun şiir olan *Gılgamış Destanı*'nda görülüyor.¹⁴ Tufan öyküsü ve bir gemiye binerek Tufan'dan kurtulanların Ermenistan'da karaya ulaştıkları, geminin bu yöredeki bir dağa oturduğu miti öte yandan Sümer geleneklerine de bağlanmıştır.¹⁵ Farklı dinlerin, farklı kültürlerin mirasçıları

12 Bournoutian, *Ermeni Tarihi*, 24.

13 *Eski Antlaşma*: Yaratılış 6:17; 7:6-7, 10, 17; 9:11, 15, 28; 10:1,32; 11:10; Mezmurlar 29:10; Yeşaya 54:9; Daniel 9:26. *Yeni Antlaşma*: Matta 24:38-39; Luka 17:27; 2. Petrus 2:5, 3:6.

14 Samuel Noah Kramer, *History Begins at Sumer: Thirty Nine Firsts in Recorded History* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1956), 148-153; Türkçe baskısı: *Tarih Sümer'de Başlar*, çev. Muazzez İlmiye Çığ (Ankara: TTK, 1998), 128-132; Jean Bottéro, "En Eski Tufan Hikâyesi," *Eski Yakınoğu: Sümer'den Kutsal Kitap'a*, der. Jean Bottéro (Ankara: Dost Kitabevi, 2005), 214; Jean Bottéro (Akkadcadan çeviren ve aktaran), *Gılgamış Destanı: Ölmek İstemeyen Büyük İnsan*, çev. Orhan Suda (İstanbul: YKY, 2008), 188-189: "Tanrılarım / Bir sırrımı anlatacağım sana! / Fırat'ın [kıyısına] / Kurulmuş / Şurruapak kenti, / Tanrılarım doluştugu / Eski kent, biliyorsun / İşte orada Tufan'ı kışkırtmak / hevesine kapıldı (en) yüce tanrılar." Ayrıca bkz. Jean Bottéro ve Samuel Noah Kramer, *Mezopotamya Mitolojisi*, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2017), 626-88

15 Tufan'dan sonra geminin bir dağa oturması öyküsünü, MÖ 300 dolaylarında Mezopotamya geleneklerini Yunanca olarak yazan, Sümer/Babil tanrısı Marduk'un rahiplerinden Berossos da aktarmıştır. Bu mitolojik anlatıya göre, Sümer kralı Ziusudra, Kronos'un (Ermenilerin Zerdüştlük dönemindeki baş tanrısı Aramazd'ın [*Ahura Mazda*] babası olduğunu söyler Berossos) bir tufan olacağını ve bu yolla insanların yok edileceğini, bir gemi yapıp yakınlarıyla birlikte kümes hayvanlarını, kanatlıları ve dört ayaklıları içine bindirip denize açılmasını kendisine emrettiğini görür düşünde. Tufan patlak verdikten bir süre sonra ortalık yatışınca gemi bir dağa oturur. Gemiden çıkanlar her yerde Ziusudra'yı aramaya başlarlar. Ama bir daha kimse göremez onu. Yukarıdan bir ses onlara imanlı olmalarını söylemiştir. Ziusudra imanı sayesinde tanrılarının ya-

eski inançlarının pratiklerini tamamen terk etmiyorlar. Eski Anadolu sakinleri de Mezopotamya, eski Mısır, eski Yunan, eski İran'la hem sınır komşuluğu hem de iç içe siyasal, dinsel ve kültürel yaşamıyla oluşturdular yeni inanç sistemlerini. Ermeniler başlangıçta çok tanrılı dinsel inanca sahipti. Medler ya da Akhamenidlerle gelen Zerdüştlük inancı Anadolu'ya ateş kültünü getirdi; bu yeni dini Ermeniler de kabul ettiler. Zerdüştlük inancı kendi ilkelerini, tapınma biçimlerini getirmiş olsa bile yerel pratiklerin bu yeni dinin içinde erimesine engel olmadı/olmadı. Yunan panteonunun baş tanrısı Zeus'un Zerdüştlük inancındaki karşılığı olan evrenin efendisi Ahura Mazda'nın adı, Ermenilere geçince –iki sözcük kaynaştırılarak– *Aramazd* biçimine dönüşmüştür.¹⁶ Babil'in en başta gelen tanrılarında *Bel*, Yunanca *Dios* –ki Zeus'tur–, Ermenice *Aramazd*, Perslerin dilinde *Ormizd* diye adlandırılıyordu.¹⁷ Ama *Ormizd* adını Ermeniler de kullanmışlardı.¹⁸ Zerdüştlikle gelen ateş kültünün izlerine Kızılırmak yayı içindeki eski bir yerleşme olan Oluz Höyük kazılarında rastlandı. Burada bir Akhamenid topluluğunun yaşadığı ve yörenin bir *paradeisos*'a¹⁹ sahip

nına kabul edilmiştir. Yukarıdan gelen ses Babil'e dönmelerini ve Fırat'ın doğusundaki Sippar'a gitmelerini emreder. Bu ülkeye *Ermenistan* denilmektedir. Berossos'un yazdığına göre gemiden küçük bir parça olan Gordyene (Ermenice *Korduk'*) dağında bulunmaktadır. Aktaran Bottéro-Kramer, *Mezopotamya Mitolojisi*, 657-58.

Berossos'un MÖ 300 dolaylarında yazdıkları, kuşkusuz Ermenilerin Sümer/Babil çağından beri var olduklarını göstermez. Yalnızca tufan öyküsüyle Ermenilerin ilişkisinin bu yıllarda kurulmuş olduğunu kanıtlar.

Berossos'un Yunan bilgin Aleksandros Polyhistor'a dayanan kayıp Yunanca metninin Almanca çevirisi için bkz. Schnabel 1923, 164–66: "... zu gehen, aus der Stadt der Siparer ausgrabend die Bücher zu holen, die dort geborgen lägen, und sie der Menschheit zu übergeben; und daß der Ort, woselbst sie gelandet sich befänden, das *Land Armenien* sei. [...] Von dem Schiffe aber soll dort, wo es landend sich niedergelassen in *Armenien*, noch bis auf heute ein kleiner Teil auf dem Korduäergebirge im *Armenierlande* als Überrest geblieben sein; ..." İtalikle vurgu bana ait.

16 Russell, *Zoroastrianism in Armenia*, 156. Bu konuda ayrıca bkz. Canan Seyfeli, "Erken Ermeni Kaynaklarına Göre Hıristiyanlık Öncesi Ermeni Tanrılar Panteonu," *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, s. 30 (2011): 148-149, 157.

17 Şıraglı Anania'nın yazdıklarını aktaran Russell, *Zoroastrianism in Armenia*, 165: "Belos yunarēn Dios, hayerēn Aramazd, parskerēn Ormizd."

18 Russell, *Zoroastrianism in Armenia*, 165.

19 *Paradeisos* (παράδεισος), bahçe anlamında Yunanca bir sözcük, Hint-Avrupa ailesine ait Avesta dilinden geliyor. Persler, kralların bahçelerini "çevrili olan yer" anlamındaki *pairidaēza* sözcü-

olduğu düşünülüyor.²⁰ Oluz Höyük'te ortaya çıkan bir kutsal ateş çukuru (MÖ 5. yüzyılın son çeyreğine tarihleniyor), ateş kültürünün Anadolu'da yaygınlaştığı kanısını uyandırmıştır.²¹

Ana tanrıçanın peşinde: Anahit, Nâhid

Oluz Höyük kazılarının MÖ 6. yüzyıla tarihlenmiş tabakasında ortaya çıkan bir heykel kaidesinin, diğer örneklerle karşılaştırılarak ana tanrıça Kubaba heykeline ait olduğu düşünülüyor.²² Ana tanrıça Friglerde *Kibele*, Friglerden etkilenmiş Kızılırmak havzası toplumlarında *Kubaba* adıyla yaşadı —daha birçok adı sıralanabilir. Ermeniler arasında her zaman saygın yerini korumuş olan *Anahit*'ten başkası değildir bu tanrıça. Mitolojilerinde yeni ürünün bereketini Anahit'e borçlu olan Ermenilerin, Ermeni takviminin ilk ayı olan Navasard'da (ağustosun ortalarına denk düşer) yeni yılı karşılayan kutlamalar yapmaları Hıristiyanlıkla birlikte Merem Ana yortusuna dönüşmüştür.²³ Kibele, cisimlendirmelerinde elinde gizlerinin simgesi olan bir davul²⁴ (def, bendir, *tambourine*, *tympanon*) tutarken ve ayaklarının dibinde çoğunlukla iki aslan, bazen de leopar figürleriyle gösterilmiştir (res. 1).²⁵ Böylece, toprak, su (*âb-ı hayat*), verimlilik, bereket, doğurganlık, analık özellikleri-

ğüyle karşılaşmışlardı. Sözcük. Batı dillerinde (sözelimi İtalyancada *paradiso*, İspanyolcada *paraíso*, Fransızcada *paradis*, İngilizcede *paradise*, Almancada *Paradies*) cennet anlamını yüklenmiştir. Ad kavmine bağlanan İslam kültüründeki "cennet bahçesi/bağ-ı irem" kavramının da bahçe sözcüğüne tanrısal bir içerik yüklemekle oluştuğunu düşünebiliriz. *Paradeisos*'tan *Geographika*'da Strabon da söz eder: XV.III.7; XVI.II.41. Ayrıca bkz. Hülya Bulut, "Yeryüzü Cennetleri: Pers Bahçeleri ve Paradeisosları," *Persler: Anadolu'da Kudret ve Görkem*, haz. Kaan İren, Çiçek Karaöz ve Özgün Kasar (İstanbul: YKY, 2017).

20 Dönmez, *Anadolu ve Ermeniler*, 23-26.

21 Dönmez, *Anadolu ve Ermeniler*, 121-126.

22 Dönmez, *Anadolu ve Ermeniler*, 109-112.

23 Seyfeli, "Erken Ermeni Kaynaklarına Göre," 158.

24 Bu yazıda "davul" ve "def" sözcüklerini geniş bir kasnağın tek yüzüne gerilmiş bir deriden ibaret olan yaklaşık 60-70 cm çapındaki bir vurmali çalgı (*membranophone*) için kullanacağım. Ana tanrıça Kibele söz konusu olduğunda *tambourine* veya *tympanon* terimleri kullanılır uluslararası literatürde. Türkçe bir çalgı adıyla karşılamak gerekirse bendir diyebiliriz.

25 Catullus 63/9: "*Typnum* tuum, Cybebe, tua, Mater, initia" ("senin *defini*, Cybele, ey Cybele Ana, gizli ayinlerini senin") (italikle vurgu bana ait). Gaius Valerius Catullus, *Bütün Şiirleri*, çev. Çiğdem Dürüşken ve Erdal Alover (İstanbul: YKY, 1997).



1: Bir adak stelinde Kibele. Tanrıça, sol elinde bir *davul (tambourine)*, sağ elinde bir *phiale (çanak)*, ayaklarının iki yanında aslanlarla gösterilmiş. Arkasında, sol yanında Zeus, sağ yanında kendini Kibele uğruna hadım eden oğlu ve aynı zamanda sevgilisi olan Attis. Efes Müzesi.

ni taşıyan Kibele'nin vahşi hayvanlarla ilişkisi vurgulanmış olur; elindeki davul da müzikle bağını gösterir. Neolitik dönemden Ortaçağ'a dek diyebileceğimiz bir süreyi kapsayan eski dünyada Anadolu kökenli bir ilk örnek, evrensel bir ana tanrıça kavramıdır söz konusu olan. Ana tanrıça motifi, sözgelimi, Roma'da *Magna Mater* (Büyük Ana), Mısır'da *İsis*, Girit'te *Rhea*, Lydia'da *Kybebe*, antik Yunan'da *Artemis* adıyla çıkar karşınıza. Babilli tanrıça –Sami adıyla– *İştâr* veya Sümerlerin verdiği adla *İnanna* da bu ana tanrıça figürünün eskilerindedir. İnanna/İştâr aşk tanrıçası olarak da tanınılan. Sümer inancına göre, toprağın bereketi ve döl yatağının verimli olması için kral yılda bir kez aşk ve bereket tanrıçası İnanna'nın rahibelerinden biriyle evlenmek zorundaydı. Bu kutsal evlenme (*hieros gamos*) töreniyle ilgili bir aşk şarkısı şu dizeyle biter: “Bu İnanna'nın bir *balbale* şarkısıdır”.²⁶ Sümer mitolojisi, güneş tanrısı Utu ile Venüs tanrıçası İnanna'yı ay tanrısının çocukları olarak kabul etmiştir.²⁷ “Gök kadar yüksek” İnanna

elinde bir ağaç dalıyla da gösterilir. Fırat'ın kıyısındaki bir ağacı, *huluppu* ağacını (belki söğüt diyor Kramer) güçlü güney rüzgârı yerinden söker ve ağaç Fırat'ın coşkun sularında sürüklenmeye başlar. İnanna, bunu görünce, ağacı alıp kendi kenti Uruk'a götürerek bahçesine diker, özenle bakar. Bir dizi olumsuz gelişmeden sonra Gilgamiş ve Uruk'lu erkeklerin desteğiyle ağaca yeniden kavuşan İnanna ağacın kökünden bir *pukku* (Kramer davul olabileceğini ileri sürmüştür), üst tarafından da bir *mikku* (Kramer'e göre davul tokmağı, değneği olabilir) yapar. Öykünün devamı,

26 Kramer, *History Begins at Sumer*, 245-246; Kramer, *Tarih Sumer'de Başlar*, 191-192.

27 Kramer, *History Begins at Sumer*, 83; Kramer, *Tarih Sumer'de Başlar*, 69.

Gilgamiş'ın yer altına düşen *pukku* ve *mikku*'yu geri almak için yaktığı ağıtla sürer.²⁸ Aşk tanrıçası İnanna'nın görünürlüğü Venüs ve müzikle ilişkisini gösteren betimlemeler ve hayvan figürleriyle sağlanmıştır (res. 2).

Kadim İran'da iki tanrıça inancı yaygındı: *Anāhitā* ve *Nana* (Orta Farsçada²⁹ *Anāhid*, Ermenice *Anahit* ve *Nanē*). Esas olarak ana tanrıça ile özdeşleştirilen *Nana*, Sümerlilerin "Cennetin Hanımefendisi" anlamına gelen *İnanna*'sından



2: Ur kral mezarlığında bulunmuş bir mühür baskısının çizimi. En sağda silik görünen figür elinde bir ağaç dalı tutan İnanna. Mühürdeki hayvanlar ve sekiz köşeli Venüs yıldızı İnanna'yı imliyor. Soldan ikinci figürün elinde İnanna'nın müzikle ilişkisini gösteren bir üçgen arp var. Bunun önünde çingirak sallayan figürler yer almış. Richard J. Dumbrell, *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*, s. 186'dan.

başkası değildir. "Hanımefendi" unvanı Zerdüştlükte ve Ermeni metinlerinde *Anāhitā* ve *Nana*'ya da uygun görülmüştü. *Anahita*'nın Orta Farsçadaki özel adı *bānūg* idi.³⁰ Yeni Farsçadan Türkçeye *bânû* / بانو biçiminde aynı "hanım, hanımefendi" anlamıyla geçmiştir. Eski Farsçada iffeti bozulmamış anlamın-

28 Kramer, *History Begins at Sumer*, 195-196; Kramer, *Tarih Sumer'de Başlar*, 169-170: "Ey *pukku*'m, ey *mikku*'m / Gücüne karşı konulmaz *pukku*'m / Dansının ritmi eşsiz *mikku*'m / [...]" (italikle vurgular bana ait).

29 İran'da binlerce yıldır konuşulan diller için İran dili ya da Persçe karşılığı yerine –bugün konuşulan dil dâhil– başına Eski, Orta, Yeni sıfatlarını takarak hepsine birden Farsça demeyi yeğledim.

30 *Anahit*, *Nana* ve *İnanna* ilişkileri konusunda Eski Çağ'da bölgede konuşulan Eski, Orta ve Yeni Farsça, Avesta dili, Sogdca, Sanskritçe, Ermenice gibi diller üzerinden yapılmış kapsamlı bir değerlendirme için bkz. Russell, *Zoroastrianism in Armenia*, 235-260.



3: Nâhid / Nâhîde veya Zühre: Müzisyenlerin ve dansözlerin koruyucusu Venüs yıldızının etkisi altına aldığı müzisyenlerin resimleri. Sü'üdî'nin 1582 tarihli *Metalî'ü's-sa'âde ve Yenabi'u's-siyâde* adlı yapıtının yedi gezegenin etkisi altındaki meslekleri gösterdiği resminin Zühre'ye ayrılmış parçası: [sağdan başlayarak] Zühre: bir rakkas resmi (açıklama konmamış), "avvâd", "çengi", "neyzen", "rakkâs", "deffâf", "tablgî" (kudüm/nakkare çalıyor), "tavulcı" (kös çalıyor). Paris, Bibliothèque nationale de France, Turc 242, y. 32b-33a'dan ayrıntı.

daki *anā-hīti-š* sözcüğü Venüs gezegenine verilen addı.³¹ *Anāhītiš*, Sanskritçe su tanrıçasının adı olan *Sarasvatī*'nin, Orta Farsçaya *Anāhitā* sıfatlı ırmak tanrıçası *Harahvatī* (*Arēdvī Sūrā*) üzerinden asimile edildiği kuramsal olarak kabul ediliyor. *Harahvatī* sözü zamanla unutulmuş, Zerdüştlük dualarında *Arēdvī Sūrā Anāhitā* kullanımı sürmüştür.³²

Eski Farsçada *Anāhītiš*, Orta Farsçada *Anāhid*, Yeni Farsçada *Nāhid* adı Ermenicede *Anahit* ve Greko-Romen kültüründe Afrodit'le ilişkilendirilerek *Aphrodite Anaitis* veya kısaca *Anaitis* biçimlerinde karşımıza çıkar.³³ Türkçeye de geçmiş olan *Nāhid* (dişi için *Nāhîde*) yeni Farsçada Venüs gezegeninin adıdır. Osmanlı kültüründe aynı zamanda Araçadan gelen *Zühre* sözcüğü de kullanılmıştır Venüs için. *Nāhid/Zühre* müzisyenlerin ve dansçıların koruyucu yıldızıdır ve, ya dans ederek ya da bir çalgı çalarak resimlenmiştir (res. 3).³⁴ Burada şuna da dikkat çekmek isterim: Ermeni panteonunda Herakles'le özdeşleştirilen tanrı Vahagn ile eşi Astgik (Ermenice'de Venüs anlamına gelir) adına şenliklerin yapıldığı

31 Bartholomae'den aktaran Russell, *Zoroastrianism in Armenia*, 244; Christian Bartholomae, *Altiranisches Wörterbuch* (Strassburg: Verlag von Karl J. Trübner, 1904), st. 125.

32 Russell, *Zoroastrianism in Armenia*, 244.

33 Russell, *Zoroastrianism in Armenia*, 244-245.

34 Redhouse sözlüğünün 1890 baskısında Venüs gezegeni *deffāfe-i felek* olarak açıklanmış. Bkz. James W. Redhouse. *A Turkish and English Lexicon. The Shewing in English the Signification of the Turkish Terms* (Constantinople: A.H. Boyajian, 1890), 906.



Muş'un kuzeydoğusundaki Surp Karabet Manastırı, halk ozanlarının ve diğer eğlendiricilerin hac yeri idi. Astgik, Hıristiyanlık döneminde Hz. Nuh'un oğlu Maniton'un³⁵ kızına dönüştü. Maniton ve Astgik ne zaman somutlaşıp ortaya çıksalar, düğünlerde zillerle, çalgıcılarla eğlenirken görünüyordular.³⁶ İnanna'dan başlayarak Nâhid'e dek tanıdığımız bu tanrıça, çalgıcıların, şarkıcıların, dansçıların, kısaca tüm eğlendiricilerin koruyucusuydu (res. 3).

Oldukça karmaşık bir konuyu diller ve dinler üzerinden olabildiğince özetlemeye çalışmamın nedeni, bu coğrafyadaki kültürlerin ne denli birbirlerinin içine girmiş olduğuna dikkat çekmek ihtiyacımı duymam. Böylesine bir bütünleşme, Bereketli Hilal ve Anadolu kültürleriyle Hint-İran yöresinden antik Yunanistan'a varmış olan Hint-Avrupa halklarının tanrısal söylence ve ayinleri zamanında ortaya çıktı ve Ege havzasında ana tanrıça kültüyle kaynaştı.³⁷ Kültürlerin birbiri içinde erimesi konusu, içerdiği ölme-dirilme, yaratma, bereketli olma, evlenme vb. bütün kavramsal parametreleriyle Gönül Alpay Tekin'in, *Çengnâme* başlıklı kitabında ayrıntılarıyla derinlemesine izlenebilir.³⁸

Kibele kültü, doğuda İran'la kaynaştığı gibi, batıda önce Atina'ya, sonra da Roma'ya uzanmıştı. Atinalılar kentlerinde Kibele adına bir tapınak yaptılar. Kibele kültürünün simgeleri Eskişehir dolaylarındaki antik Pessinus kentinden Roma'ya taşındı (MÖ 204) ve Palatinus tepesinde *Magna Mater* adına bir tapınak ku-

35 Kutsal Kitap'ta yer almadığı hâlde bazı kiliselerce kutsal kabul edilen metinler olan apokariflerde Maniton Hz. Nuh'un oğlu olarak gösterilir.

36 Russell, *Zoroastrianism in Armenia*, 226-227, dipnot 118.

37 E.O. James, *Seasonal Feasts and Festivals* (London: Thames and Hudson, 1961), 39.

38 Gönül A. Tekin, *Çengnâme, Ahmed-i Dâ'i* (Cambridge, MA: Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1992), 209-295.

ruldu; onuruna davullar, ziller eşliğinde danslarla kutlamalar yapılmaya başlandı. Kibele adına düzenlenen *Megalesia* şenlikleri eski Roma'da 4-10 Nisan arasında kutlanırdı — Mezopotamya ile Orta ve Doğu Anadolu'da nisan ayı başlarındaki yeni yıl şenliklerinde olduğu gibi. Çok geçmeden senato, aslanların çektiği arabalar ve çevresinde “tuhaf” müziklerle atlayıp zıplayıp danseden, vecde gelip vücutlarını kesenlerin Roma sokaklarını doldurduğu bu şenliklerden rahatsız oldu.³⁹ Lucretius (MÖ 99-55) bu sahneleri canlı bir biçimde betimlemişti şiirinde.⁴⁰ Kibele'nin oğlu ve aynı zamanda sevgilisi, kendini hadım eden Attis'in benliğini tanrıçaya adamasını ve derin pişmanlığını anlatan Catullus, olağanüstü duyarlıktaki 63. şiirinde⁴¹ Frigya koruluklarının ayinlerini özetle anlatır:

(19-22) ... gidin hep beraber,
izleyin Frigya'daki Cybele'nin evini, Frigya'daki korularını tanrıçanın,
ziller çalar orada, defler yankılanır,
Frigyalı flütçü ağır ağır çalar kıvrık flütüyle,⁴²

³⁹ Anadolu'da, dervişlerinin ayinlerde müzik ve dansla vecde gelip vücutlarını kesen, çeşitli yerlerine bıçaklar saplayan kimi İslam tarikatlarının bulunmuş olduğuna dikkat çekmek isterim. Bir örnek vermek gerekirse, 1582 yılındaki şehzade Mehmed'in sünneti için III. Murad'ın düzenlediği düğün şenliklerini izlemek amacıyla şehzadenin At Meydanı'ndaki İbrahim Paşa Sarayı'na gelişi sırasında Budin gazilerinin “bâzûlarına bir hayli Üngürüs bıçakların saplamağla kol kanat açup yürüdükleri” ve “alınlarına yek-sere şişler sancup” törene katıldıkları *Surnâme-i Hümayûn*'da şair İntizâmî tarafından anlatılmış ve Nakkaş Osman'ın yönetimindeki nakkaşhanedeki ressamlarca resimlenmiştir. Bkz. İntizâmî, *Surnâme-i Hümayûn*, TSMK-H1344, metin için bk. 8b, resimleri için bk. 7b, 9b-10a, 13b. Anadolu'daki Kibele ayinlerinin Roma'daki uygulamaları hakkında bir değerlendirme ve yorum için bkz. Maarten J. Vermaseren, *Cybele and Attis: The Myth and the Cult*, trans. A.M.H. Lemmers (Londra: Thames and Hudson, 1977), 96 vd.

⁴⁰ Lucretius'un şiirinin yalnızca çukur zillerin çınlamasından, açık avuçla vurularak gümbürdetilen deflerden ve göz korkutucu kısık sesli borulardan söz eden dizelerini aldım buraya (*De rerum natura* ii, 618-619): “*tympana* tenta tonant palmis et *cymbala circum / concava*, raucisonoque minantur cornua cantu” (italikle vurgular bana ait). Bu şiir Türkçede yayımlandı, bkz. Lucretius Carus, *Vârâğın Yapısı*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu (İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri, 2001), 1:94.

⁴¹ Catullus'un 63. şiirine dikkatimi çeken ve bu konuda nitelikli bir literatür öneren Ekin Öyken'e teşekkür ederim.

⁴² Yunancadan Türkçeye “flüt” diye çevrilen *aulos* adlı bu müzik aleti flüt, ney, kaval gibi ağızlığı olmayan çalgılardan değildir yalnızca. Başka bir türü, zurna veya mey, duduk, balaban gibi borunun bir ucuna takılan dar ya da enli çifte kamışın titreşiminden sesin üretildiği üflemlerle

sarmaşıklar dolanmış başlarını sallar hızlıca Maenadlar orada,

[...]

(28-29) birden dillerini şiddetle çıkararak şenlikçiler feryad ederler, hafif def karşılık verir buna, yankılanır oyuk ziller⁴³

Kibele'nin, heykellerinde/rölyeflerinde elinde hep bir davul (def, *tympanum*, *τύμπανα*) tutarak betimlendiğinden yukarıda söz etmiştim. Strabon, Kibele ve Dionysos arasındaki bağlantıya işaret eder ve Euripides'in *Bakkhalar* adlı kitabını alıntıylaarak Frigyalı zillerden söz eder: "Lydia'nın kalesi Timolos dağından gelen sizler, eğlence düşkününü kadınlar kaldıran yukarı ana vatanı Frigya olan zillerinizi, Tanrıların anasının ve benim icat ettiğim zillerinizi". Strabon, zil, *cymbal*, diye çevrilebilecek *κυμβάλων* (kümbalon) sözcüğünü kullanır;⁴⁴ oysa Euripides'in *Bakkhalar*'da kullandığı sözcük *timpana*, *τύμπανα*'dır.⁴⁵ Kibele ayinlerinde davulun yanı sıra zil de çalınırdı. İskenderiyeli Clement (150-211/216), Kzikos'ta "tanrıların anası"nın (Kibele) bir ayininde davulların vurulduğundan, zillerin şıngırdadığından ve Kybele rahibinin yolunda gidenlerin boyunlarında tanrıçanın imgesini taşıdıklarından söz ediyor.⁴⁶ Anadolu'da çeşitli ayinlerde zil çalındığını gösteren sayısız kanıt bulunmaktadır —ileride zille ilgili bölümde göreceğiz.

çalğıdır. Ses boru içinde büyür. Kamışın üstündeki deliklerin parmaklarla kapanıp açılmasıyla da tonlama sağlanır. Çift olarak çalınır.

43 Latince'den Türkçeye çeviren Çiğdem Dürüşken, şiir olarak yeniden yazan Erdal Alover. Bkz. Catullus, *Bütün Şiirleri*, 160-161. Catullus'un 63. şiirinin 21 ve 22. dizelerinin sonradan eklendiği konusunda bir değerlendirme vardır (bkz. John M. Trappes-Lomax, *Catullus: A Textual reappraisal* [Wales, Llandysul, 2007], 162). Bu makale doğrudan zillerle ilgili olduğu için bu tartışmanın dışında kalıp her iki dizeyi de göz önüne almak uygun düşer sanırım: (21-22) "ubi *cymbalum* sonat uox, ubi *tympana* reboant, / tibiçen ubi canit Phryx curuo graue calamo"; (29) "leue *tympanum* remugit, caua *cymbala* recrepant" (italikle vurgular bana ait).

44 Strabo, *The Geography of Strabo*, X.III.13.

45 Euripides, *Bacchae*, *Iphigenia at Aulis*, *Rhesus*, ed. and trans. David Kovacs (Cambridge, MA: Loeb Classical Library Harvard University Press, 2003), 59: "τύμπανα, 'Ρέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα" (italikle vurgu bana ait).

46 Clement of Alexandria, *The Exhortation to the Greeks, the Rich and Man's Salvation and the Fragment of an Address Entitled to the Newly Baptized*, trans. G. W. Butterworth (London: Loeb Classical Library, 1968), II.20.

Çingirak, sistrum, zil. Purvar, kışots, dzındzğa.

Ermeni litürjisinde, ayinlerin kendi zamanlamasına ve ritmine uygun olarak belli yerlerinde ritim çalgılarının kullanılması yalnızca zille sınırlı tutulamaz. Bu ayinlerde zilin yanı sıra *kışots* (*marvaha*) ile *purvar*'ın (buhurdan) üzerindeki küçük çingiraklar da törenin ses dünyasına katılırlar. Bu üç litürjik aracın ortak nitelikleri metalden yapılmış ve ilahinin ritmik yapısıyla ilişki içinde kullanılan birer kendi-sesli çalgı (İng. *idiophone*)⁴⁷ olmalarında ortaya çıkar. Kendi-sesliler iki yolla ses üretiyorlar: 1. birbirlerine çarpılarak veya sopa, tokmak, değnek gibi bir başka nesneyle vurularak çalınanlar; 2. sallanarak ses çıkartılanlar. Bu yazının konusunun sınırları içinde kalırsak birbirine çarpılarak ya da sopayla, tokmakla, değnekle vurularak çalınan çalgı zildir. Purvar ve kışotstan ise, sallandığında, bir yarı yarık metal bir kürenin içindeki küçük topun kürenin iç çeperine gelişigüzel çarpmasıyla ses elde edilir. Akustik açıdan bir yaklaşımla purvarı Eski Mısır'da dinsel törenlerde çoğunlukla kadınlar tarafından kullanılan çok sayıda fayans boncuktan yapılmış *menat* denilen kolye benzeri bir nesneyle de karşılaştırabiliriz. Menatlar da purvar gibi sırtlı bir ses çıkarırlar ve doğrudan bir müzik aleti sayılmazlar.

Purvar/buhurdan, ayinin “çoklu-duyusal” ögesini üreten bir nesnedir. Purvar, içinde tütsü/buhur yakılan ve üstüne çingiraklar bağlanmış zincirlerle asılan altın veya gümüşten yapılmış küçük bir mangaldan ibarettir. Önceleri bu küçük mangalın üstü açıkken daha sonraları bir kapakla örtülmüştür. İcra sırasında bu kapağın, asılı bulunduğu zincirlerin üstünde yukarı doğru kaydırılarak mangala arasının açılması sağlanır. Mangalında tütsü yakılarak duman ve koku üreten, çingiraklarıyla da ses çıkaran buhurdanlar, ayinlerinde çalgıya yer vermeyen Rum Ortodoks kilisesinde de kullanılır. Purvarlar çoğunlukla bir kilise, bazen

47 Kendi-sesli=*Idiophone*. Ziller, Hornbostel&Sachs sınıflamasında 1. *idiophones*→ 111. *idiophones struck directly*→ 142 *cymbals* içinde yer bulur. Bu sınıflamayı genişleterek kullanan *Musical Instrument Museums Online (MIMO)* sınıflamasının vurmali çalgılar bölümünde, II. *vurmali çalgılar (percussion instruments)*→ vii. *metal-sesliler (metallophones)*→ 10. *ziller (cymbals)* gösterilir. Purvar ve kışotsu çingiraklar (*rattles*) olarak kabul edersek purvara Hornbostel&Sachs'ta 1. *idiophones*→ 112. *indirectly struck idiophones*→ 2. *shaken idiophones or rattles* içinde, kışotsu da -onu bir sistrum olarak düşünerek- 1. *idiophones*→ 112. *indirectly struck idiophones*→ 112.112 *stick rattles* ve 112.122 *sliding rattles* içinde yer bulabiliriz. Purvar ve kışotsu *MIMO* sınıflamasında II. *vurmali çalgılar (percussion instruments)*→ ii. *çingiraklar (rattles)*→ 1. *çingirak (rattle)* ve 5. *sistrum* kapsamı içine yerleştirebiliriz.



4: Kadıköy'deki Surp Takavor Ermeni Kilisesi'nin gümüş purvarları.

5a–b: Beyoğlu Surp Yerrortutyun (Üç Horan) Ermeni Kilisesi'nin kutsal bir yapının mimari biçimindeki gümüş purvarlarından biri. Diyakoz tarafından kullanılan purvarların salınabilmesi için özel bir tutuş biçimi vardır (a).

de ilk tapınak olan daha o zamanlarda yıkılarak yok olmuş Süleyman tapınağını simgeleyen bir mimari yapı biçimindedir. Diyakozlar tarafından kullanılır. Sallama düzenini sağlamak için özel bir tutuş biçimi vardır (res. 4, 5a-b). Ayinsel iletişimde tek duyu üzerinden yapılmış kurgunun beklenen etkiyi yaratmakta yetersiz kalacağı düşünülür. Eşzamanlı çoklu-duyusal iletişim, mesajın ayine katılanlara ulaşmasında daha güçlü bir etki yaratacaktır.⁴⁸ Purvar, hareket, görüntü, koku, duman ve sesin çeşitli duyu organlarına aynı anda seslenerek hierofaninin ortaya çıkmasına yol açar. İçinde tütsü yakılmış olan purvarın, ayin sırasında kilise mekân içinde sanki dans edermiş gibi hareketlerle sallanarak dolaştırılmasıyla

⁴⁸ Antropolog Howes'un "multi-sensorial" terimiyle açıkladığı bu kavram için bkz. David Howes, *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003), e-kitap chapter 2, 12/14.



6: Tournefort'un Erzurum'da gördüğü bir Ermeni Noel vaftizi ayininde kıyots sallayan diyakoz ve yardımcısı. M. Pitton de Tournefort, *Relation d'un voyage du Levant*, s. 412.

çevreye duman ve koku yayması sağlanır. Böylece görme ve koklama duyuları etkinleştirilmiş olur. Öte yandan dumanın okunan duaları Tanrı'ya ulaştırdığı inancıyla, nesneye kazandırılan kutsal anlam ortaya çıkar. Gümüşten –ya da altından– yapılmış olan purvarın bir tapınağı temsil eden biçimi de göze yönelen bir başka etki ögesidir. Zincirlerine takılmış küçük çingiraklardan özel tutuş biçimiyle (res. 5a) sallanarak elde edilen şingırtılı ses, okunan ilahinin ritmik zemininde bir ses örgüsü yaratır. Purvarın dışarda bıraktığı tat alma duygusuysa, kimi ayinlerde İsa'nın kanını ve bedenini simgeleyen şarap ve ekmekle tamamlanır. Kutsalın kipliği sağlanmıştır. Ayindeki diğer metal-sesli çalgıların birbiriyle uyumlu kullanımı ve purvarları kullanan diyakozların ahenkli hareketleri, insanın içinde doğuştan var olan ritim duygusuyla ayine katılanları bütünlendirir. Gürültü, müzik, koku, kıskırtma gibi yollarla yaratılan aşırı uyarma, bir trans/vecd hâline yol açarak cemaatin tek duyguda birleşmesini sağlamaktadır.⁴⁹

⁴⁹ *Ecstasy ve trans karşıtlığıyla vecd ve zikrin transla ilişkisi konularında bkz. Gilbert Rouget, Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession*, trans. Brunhilde Biebuyck (Chicago-London: The University of Chicago, 1985), 10-11, 258 vd.

Ermeni kilisesinin vazgeçilemez litürjik nesnelere biri olan kışots, altının hiyerofanilerinden bir diğer ses üreten nesnedir. Yaklaşık 40 cm çapında bir çemberin çevresine aralıklı olarak yerleştirilmiş çingiraklarla çemberi tutmak için ona bağlı bir saptan oluşur. Sap, 2 m'den uzun olmayan tahta bir sopadır. Purvar gibi bunu da diyakozlar kullanır. Çingiraklar, kışotsun sallanması veya sopanın yere dayanarak sağa sola çevrilmesiyle ses çıkartırlar. Ayin sırasında ritmin belirginleşmesinde ve vurgulanmasında purvardan daha kontrollüdür. İlk zamanlarda bir kumaş ve tahta parçası veya tavus tüyünden yapılır, şarabın ve ekmeğin üzerine konan sinekleri kovalamakta kullanılırdı; bu nedenle yelpaze olarak anılırdı. 1701 yılında, Erzurum'da, sapkın (*schismatique*) olarak nitelediği Ortodoks Ermenilerin bir Noel vaftizi ayinini izlemiş olan botanikçi Joseph Pitton de Tournefort, ayini yöneten papazın, sununun ardından kutsal kâseyi almak için ilerlerken meşaleler taşıyarak ardından gelen diyakoz ve yardımcısının buhurdan (purvar) sallamak yoluyla uyumlu sesler çıkardıklarını ve uygun uzunlukta bir çubuğun ucuna yerleştirilmiş tabak biçimindeki bakır levhanın çevresine yerleştirilmiş çingiraklardan oluşan bir çalgı (kışots) taşıdıklarını anlatır (res. 6).⁵⁰

Bonanni,⁵¹ bu çalgıyı Marunilerin, Ermenilerin ve bütün diğer Doğu halklarının kullandığını belirtiyor; kitabına koyduğu resmin açıklaması olan metnin

50 M. Pitton de Tournefort, *Relation d'un voyage du Levant*, tome II (Paris: l'Imprimerie Royale, MDCCXVII [1717]), 411-412: "A l'Offertoite il va prendre le calice & la patene en cêremonie, c'êst à dire [uivi des Diacres & des Soujdiacres, dont quelquesuns portent des flambeaux, & les autres des plaques de cuivre attachées à des bâtons assez longs, & garnies de clochettes qu'il jons rouler d'une manière assez harmonieufe. Le Prêtre précédé des encenjoirs & au milieu des flambeaux & de ces instrumens de muſique, porte les eſpèces en proceſſion autour du Janctuaire." Türkçe yayını için bkz. Joseph de Tournefort, *Tournefort Seyahatnamesi*, ed. Stefanos Yerasimos, çev. Ali Berktaş (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2005), 2:210.

51 Filippo Bonanni'nin (1638-1726), *Gabinetto Armonico*'yu yazarken kullandığı kaynakları çok çeşitlidir. Özellikle Doğu kültürleriyle ilgili olanlar hakkında bilgi verirken gezginlerin ve diplomatların günlüklerinden yararlanmıştı. bkz. Filippo Bonanni, *Antique Musical Instruments and Their Players*, haz. ve giriş yazısı Frank L. Harrison ve Joan Rimmer (New York: Dover Publications, Inc., 1964), vi. Bonanni'nin iki çalgıyı Vanmour'dan aldığı anlaşılıyor, ama çalgıların adlarını Vanmour'dan farklı vermiştir: Vanmour'un çöğür (*tchegour*) dediğini (lev. 51) Bonanni *colazione* (100, lev. LV), kanun (*ca-non*) diye belirttiğiniyse (lev. 50) *salterio* (104, lev. LXIII) diye adlandırmıştır. Krş. [Jean Bapstise Vanmour], *Recueil de cent estampes representant différentes nations du levant* (Paris: 1714). Bonanni'nin bu yazıda kullandığı resimlerinin kaynağını saptamak mümkün olmadı. Ayrıca bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003), 94-95.



7: Ermenilerin "krotala"si. Bonanni, *Gabinetto Armonico*, s. 127, lev. 89.

8a



8b



9



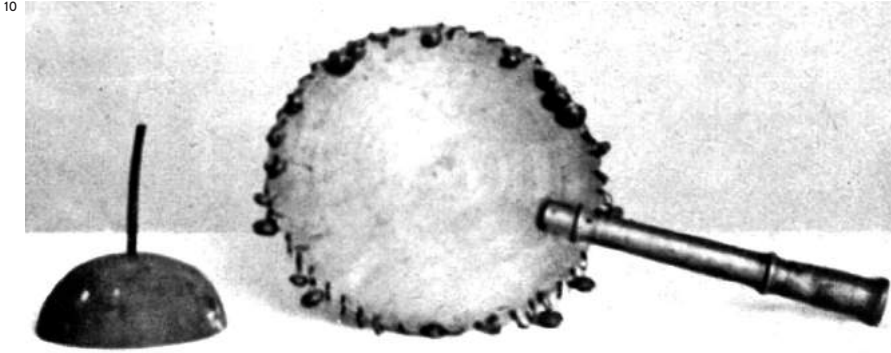
8a–b: Kadıköy Surp Takavor Ermeni Kilisesi'nin serafim kabartmalı gümüş kışotsu.

9: Beyoğlu Surp Yerrortutyun (Üç Horan) Ermeni Kilisesi'nin altın kaplama serafim kabartmalı kışotsu.

başlığını “*Crotala delli Maroniti, e Armeni*” diye koymuş, ama 89. levhadaki resmin altına yalnızca “*Crotalo degl' Armeni*” diye yazmıştı. *Krotalon*, eski Yunancada kastanyet, parmak zili, çarpapare, kaşık gibi tahta, kemik, fildişi, metal malzemeden yapılmış birbirine vurularak ses üretilen küçük çalgılara verilen addır; sistrumun küçük disklerine de *krotala* denir. Bonanni, metal plakaların birbirine çarpması sonucu ses elde edilen bir çalgıdan söz ettikten sonra –ki “*crotala*” diye nitelediği bu çalgı olmalıdır– “resimde görülen” diye vurgulayarak başka bir biçiminin de Katoliklerce *eucharistia* ayininde (Ermenilerde *Badarak*) kullanıldığını söyler (res. 7).⁵² Olasılıkla buradan alan Laborde (1734-94) da “*crotale d' Armenie*” der resim açıklamasında ve Marunilerin de kullandığını ekler metin içinde.⁵³ İstanbul'daki Ermeni kiliselerindeki kimi kışotslar yalnızca daire biçiminde değil; üzerlerinde serafim kabartması bulunan, gümüş ve altından yapılmış kışotslara da rastlanıyor

52 Bonanni, *Gabinetto Armonico*, 127, lev. 89.

53 Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris: P.D. Pierres, 1780), I:282.



10: Metal bir sapı olan gümüş ya da gümüş kaplanmış bronz bir daireden ibaret olan dıştan takılmış çingiraklı *marāwe*, *el-mirwahah* (sistrum). Hickman, “The rattle-drum and Marawe-sistrum,” (pl. II, fig. 2). Sistrumun solunda bir el zili görülüyor.

(res. 8a-b, 9). Büyük ayinlerde kullanılan kışotsun sallandıkça çıkarttığı sesin meleklerin kanat seslerini simgelediğine inanılır.⁵⁴

Çalgıbilimsel sınıflama bağlamında sallanarak ses üreten bu çingiraklar dizisini sistrumla özdeşleştirebiliriz. Sonuç olarak birbirine çarpan levha ya da top biçiminde metal parçalardan ibaret çalgılardır söz konusu olan. Tarihöncesine ilişkin Mısır ve Asya çingiraklarının büyük olasılıkla zaman içinde dıştan takılı levhali/çingiraklı *sistra*'ya (çoğulu sistrum) dönüşmüş olabileceğini ileri sürer Hickman.⁵⁵ Curt Sachs da, Kıpti, Suryani ve Ermeni kiliselerinde kullanılan, kısa tahta bir sopanın ucunda olasılıkla gümüş bir diske takılmış çingiraklardan oluşan *marāwe* adlı bir çalgıdan söz eder.⁵⁶ Hickman, başka kaynaklarda bu çalgının Arapça yelpaze anlamında *el-mirwahah* olduğunu söylüyor (res. 10). Hovhannes Golod koleksiyonundaki bir kışotsun Türkçe açıklamasında *marvaha* adını kullanmıştır diyakoz Vağarşak Seropyan.⁵⁷ Sözcük Türkçeye, yine

54 Bu konuda beni aydınlatan Üç Horan Ermeni Kilisesi baş mugannisi sargavak Baron Nişan Çalgıcıyan ve Kadıköy Surp Takavor Ermeni Kilisesi baş mugannisi Krikor Damatyan'a gösterdikleri konukseverlik ve bitmek bilmeyen sorularıma usanmadan verdikleri yanıtlar için şükranlarımı sunarım.

55 Hans Hickman, “The rattle-drum and Marawe-sistrum,” *Journal of the Royal Asiatic Society* 82, no. 1-2 (April 1950): 4-5, pl. II, fig. 2.

56 Curt Sachs, *Real-Lexicon der Musikinstrumente* (Berlin: Verlag von Julius Bard, 1913), 254.

57 Vağarşak Seropyan. *Türkiye Ermenileri Patrikliği Patrik Hovhannes Golod Koleksiyonu* (İstanbul: Türkiye Ermenileri Patrikliği, 2011), 64.

11



11: Sultan III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğünü şenliklerinde müzisyenlerin ortasında elinde, yanda görülen 12. resimdekine benzeyen çevganiyla görünen bir Enderun çavuşu. 18. yüzyılın ilk çeyreği. Levni'nin minyatüründen ayrıntı. *Surname- Vehbi*, İstanbul, TSMK A3593, yk. 58a.

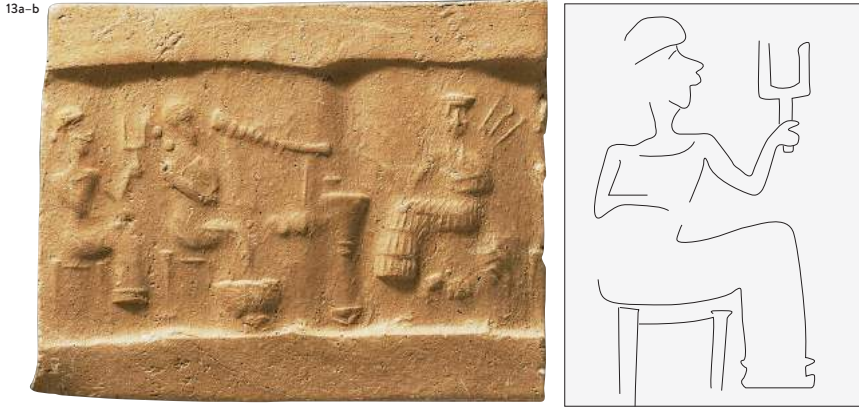
12: Osmanlı mehterinde kullanılmış bir çevgan. 17. yüzyıl. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-kabinett. Nurhan Atasoy-Lâle Uluç. *Osmanlı Kültürü'nün Avrupa'daki Yansımaları: 1453-1699* (İstanbul: Armaggan Yayınları, 2012), 290'dan (res. 260).



12

yelpaze anlamında *mirvaha* olarak geçmiş.⁵⁸ Biraz yukarıda söz ettiğim sinek kovmakta kullanılan yelpaze çağrışımıyla eşleştiğini anlıyoruz. Bu tür dıştan takılan çingiraklara sahip, sallanarak ritmi vuran *çevgan* denilen çalgıları Enderun çavuşları ve mehter çevganileri de kullanmışlardır (res. 11, 12).

58 İlhan Ayverdi. *Kubbealtı Luğatı: Asırlar Boyu Tarihi Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük* (İstanbul: Kubbealtı, 2005), 2:2082.



13a-b: Zoomorfik lir ve kum saati biçiminde darbuka benzeri bir vurmali çalgıyla (olasılıkla bir membrafon) birlikte kullanılan bir sistrum. Silindir mühür baskısı. Akkad dönemi, MÖ 2500 dolayları. Çizim, Dumbrill, *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*, s. 370'den.

Sistrum, Erken Tunç Çağı'ndan (MÖ 3000-2000) beri Anadolu'da kullanılan metal kendi-seslilerden biridir. Zoomorfik bir lir ve darbuka benzeri kum saati biçiminde bir vurmali çalgıyla bir arada çalınan bir sistrumu, bir tören sahnesinin betimlendiği Akkad dönemine ait bir silindir mühürün (MÖ 2500 dolayları) üstünde görüyoruz (res. 13a-b).⁵⁹ Bu mühür baskısındaki sistrumun daha büyük bir benzeri Horoztepe kazılarında bir mezar çukurunda ortaya çıktı. Mühürdekenden daha geniş olan bu sistrumun, ortasından ikiye bölünmüş dört köşeli çerçevesinin üstünde aslan, geyik ve dağ keçisi figürleri bulunuyor (res. 14). Erken Tunç Çağı III'e (MÖ 2700-2200) tarihlenen bu köşeli sistrumdan başka, yine Horoztepe'de bulunmuş Hatti kültürüne ait U biçimli sistrumlar da vardır.⁶⁰ Bunlardan, üstünde uzun boyunlu ve kıvrık gagalı bir kuş figürü bulunan bir başkası The Metropolitan Museum of Art'ta korunuyor (res. 15). Bu tür sistrumlar, köşeli veya U biçimindeki çerçevenin içinde iki kenara tutturulan millere

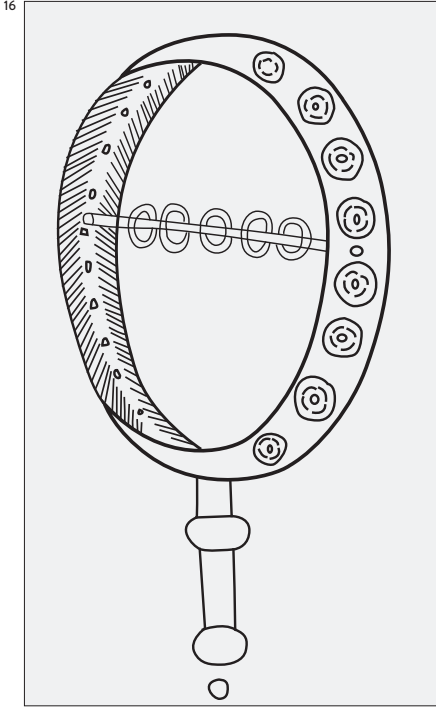
⁵⁹ Richard J. Dumbrill, *The Archaeomusicology of the Ancient Near East* (Cheshire: Trafford Publishing, 2005), 247-249, pl. 27; 370, pl. 13; 386, pl. 88; Francis W. Galpin, *The Music of the Sumerians and Their Immediate Successors: The Babylonians & Assyrians* (Cambridge: Cambridge University Press, 1937), 10.

⁶⁰ Tahsin Özgüç ve Mahmut Akok, "Horoztepe Eserleri," *Belleten* 21, s. 82 (Nisan 1957): 203-204, res. 3-7, 26; Tahsin Özgüç ve Mahmut Akok, *Horoztepe: Eski Tunç Devri Mezarlığı ve İskân Yeri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1958), 19-20, lev. XII.1a-d, lev. XVII.1-3. Tahsin Özgüç ve Mahmut Akok, Horoztepe'de bu sistrumun da içinde bulunduğu mezarın tarihinin MÖ 2100'den daha yakına glemeyeceğini söylüyorlar: Özgüç ve Akok, *Horoztepe*, 31.



14: Horoztepe'de bir mezar çukurunda bulunmuş köşeli çerçevesinde geyik, aslan ve dağ keçisi figürleri bulunan bronz sistrum. Erken Tunç Çağı III. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

15: Hatti kültürüne ait MÖ 2300-2000 yıllarına tarihlenen Horoztepe'de bulunmuş sistrum. New York, The Metropolitan Museum of Art.



16: Kircheri'nin yayımladığı Yahudi dinsel törenlerinde kullanılan *machul* adındaki elips çerçeveli ve tek milli sistrum. Kircheri, *Musurgia Universalis*, s. 51'den.

17: Archanes yakınlarında, Phourni'deki mezar yapısında ortaya çıkmış elips çerçeveli ve iki milli pişmiş toprak sistrum. MÖ 2100-1900. Girit, Herakleion Müzesi.

takılmış dikdörtgen veya daire biçimli levhaların ya da pulların, sistrum öne arkaya sallandıkça birbirlerine çarpmasıyla ses üretirler. Metal olanlarının yanı sıra pişmiş topraktan yapılmış örnekleriyle Girit'te karşılaşırız. Hagios Charalambos'taki gömü mağarasında Minos kültürüne ait altı örneği ortaya çıkartılan bu tür sistrumların, üstüne, yine pişmiş topraktan yapılmış Yunanca *krotala* (χροτάλα) denilen (krş. yukarıda Bonanni'nin tanımlaması) küçük disklerin/pulların geçirildiği olasılıkla tahta iki mili bulunuyor.⁶¹ Bu sistrumların çerçeveleri elips

⁶¹ Hagios Charalambos'ta bulunan sistrumlar hakkında geniş bilgi için bkz. Philip P. Betancourt ve James D. Muhly, "Excavations in the Hagios Charalambos Cave: A Preliminary Report: The Sistra," *Hesperia*, no. 77 (2008): 577; Betancourt ve Muhly, "Sistra," *Hagios Charalambos: A Minoan Burial Cave in Crete, I: Excavation and Portable Objects*, ed. Philip P Betancourt, Costis Davaras and Eleni Stravopodi (Philadelphia ve Pennsylvania: Instap Academic Press, 2014), 69-72, fig. 33/96-101, pl. 25/98.

18a-b



18a-b: Şarkı söyleyerek olasılıkla hasattan dönen orakçılar. Öndeki orakçı bir yandan şarkı söylerken aynı zamanda sistrum sallayarak ritm tutuyor. Siyah sabuntaşından yapılmış Orakçılar Vazosu, Hagia Triada, MÖ 1550-1500. Girit, Herakleion Müzesi.

biçimindedir. Elips çerçevesi sistrumların Yahudi dinsel törenlerinde kullanılan bir örneğini *machul* adıyla Athanasius Kircher yayımladı; daha sonra, olasılıkla buradan alınarak *mananaim* adıyla Lavignac'ın ansiklopedisinde yer verilmiştir (res. 16).⁶² Benzerleriyle Girit'in birçok yerinde karşılaşılan bu tür sistrumlardan MÖ 2100-1900 yıllarına tarihlenen biri de Archanes yakınlarında, Phourni'deki mezar yapısında ortaya çıktı (res. 17). Bundan da anlaşılıyor ki Girit sistrumlarının Minos cenaze törenlerinde işlevsel yeri vardı. Bununla birlikte topraktan ürün kaldırıldıktan sonra yapılan hasat törenlerinde de sistrum sallandığına rastlıyoruz. Hagia Triada'da, bir krala ait villada bulunan yaklaşık MÖ 1550-1500 yıllarına tarihlenmiş bir kült vazosunda, ellerinde oraklarla şarkı söyleyerek olasılıkla tarladan dönen erkeklerin ayinsel törenini betimleyen siyah sabuntaşından

62 Athanasii Kircheri, *Musurgia Universalis: Sive Ars Magna Consoni et Dissoni* (Roma, 1750), 1:51; Abraham Cahen, "Hébreux," *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, ed. Albert Lavignac and Lionel de la Laurencie (Paris: Librairie Delagrave, 1921), 72-73, fig. 141; Lavignac, *Encyclopédie de la Musique*, 1:73, 75.

19a-b



19a-b: Bir kutsal tören (olasılıkla libasyon) sahnesi. Törendekilerin arkasında, sırasıyla ikisi sistrum, ikisi aulos, biri kithara, biri zil çalan ve en öndeki el çırparak şarkı söyleyen yedi kadın müzisyen müzikleriyle törende yerlerini alıyor. Sistrum çalanların ağızlarına bakarak şarkıya katıldıklarını düşünebiliriz. Knossos Sarayı duvar resimlerinden, Minos dönemi, MÖ 1700-1400. Girit, Herakleion Müzesi.

yapılmış kabartma vazodaki orakçılardan biri sistrum sallamaktadır. "Orakçılar Vazosu" diye adlandırılan bu vazonun üstündeki sistrum, biraz önce sözünü ettiğimiz örneklerine çok benzer (res. 18a-b).⁶³ Başka benzer bir sistrum, Giri'teki Knossos Sarayı duvar resimlerinden birinde betimlenen bir kutsal libasyon töreni sahnesinde de karşımıza çıkıyor. Minos dönemine (MÖ 1700-1400) ait bu resimde, ortadaki tanrıçaya doğru iki yandan yaklaşan vücutlarının üst yarısı çıplak, ellerinde çeşitli biçimlerde sıvı kapları taşıyan yedi ve önlerinde elleriyle bir tapınma jesti yapan sekiz erkek temsil ediliyor. Sırasıyla ikisi sistrum, ikisi aulos, biri kit-hara, biri zil çalan ve en öndeki el çırparak şarkı söyleyen yedi kadın müzisyen törene müzikleriyle katılıyor. Aulos çalan ikisi dışındakilerin şarkıya katıldıklarını düşünebiliriz (res. 19a-b). Buradaki sistrumlar da Orakçılar Vazosu'ndaki gibi altı kesik bir elips biçiminde ve olasılıkla pişmiş topraktan yapılmış.

Biçim olarak benzememekle birlikte sadeliği bakımından dikkatimi çeken bir oyuncak sistrumu (!) yaklaşık on yıl kadar önce Çanakkale'de bir eskiciden 10 liraya satın almıştım (res. 20). Eskici, çocukluğunda bunlarla oynadıklarını söylemişti bize. Sapan biçiminde bir dalın çatalı arasına takılmış bir mil üzerinde çok sayıda metal pullardan (ezilmiş gazoz kapakları) oluşan bu oyuncak, sistrumların bir biçimde günümüze dek yaşadıklarını, kutsal alandan ayrılarak günlük yaşamda da yerlerini bulduklarını gösteriyor. Arkeolojik buluntular arasında pişmiş topraktan çeşitli hayvan biçimlerinde yapılmış, içinde çakıltaşı veya buna benzer başka malzemelerin bulunduğu oyuncak çingiraklara rastlanıyor. Ama eldeki eski sist-



20: Yazarın Çanakkale'de bir eskiciden satın aldığı sistrumu çağrıştıran sapan biçimindeki oyuncak çingirak. 21. yüzyılın ilk çeyreği.

63 Orakçılar Vazosu'yla ilgili geniş bilgi için bkz. Spyridon Marinatos, *Crete and Mycenae*, fotoğraflar Max Himmer (New York: Harry N. Abrams, n.d.), 107, 147, res. 103-105; Nanno Marinatos, "The Ideals Manhood in Minoan Crete," *Aegean Wall Paintings*, ed. Lyvia Morgan (London: The British School at Athens, 2005), 151-152.

21



21: Kemerin üstünde kutsal kedi betimi bulunan ve kıvrık yılan başlı milleri olan bronz ya da bakır alaşımı sistrum. Millerin çerçevedeki deliklerin içinde ileri geri hareketiyle ses üretilir. Mısır veya İtalya, Roma Çağı, MS 1-2. yüzyıl. New York, The Metropolitan Museum of Art.

rumların, buluntu yerlerine bakarak törensel nedenlerle kullanıldıkları belirlenmiştir. Eski Mısır sistrumları İsis kültü törenlerinde kullanılmıştı. Kült çingırağı olarak tanımlanan sistrumlar dinsel törenlerde rahibeler tarafından sallanırdı, aynı zamanda cenaze törenlerinde de kullanılırdı.⁶⁴ Eski Mısır'da iki tip sistrumdan söz edilir: biri kemer biçiminde çerçevesiz olanı, diğeri “naos sistrumu” diye adlandırılan fayandan yapılmış türü. Kemerli çerçevesine geçirilmiş millerin hareketi ya da millerin üzerindeki pulların birbirine çarptırılmasıyla ses üretilen tunç sistrumun adına (*šlm*) Orta Krallık Dönemi metinlerinde rastlanmıştır. Üstünde kutsal kedi figürü bulunan ve sallandıkça ses çıkartan çerçevedeki millerinin kıvrık uçları yılan başı biçiminde sonlanan bir sistrumun resmini yapmıştır Bonanni. Sonradan Yunan–Roma dünyasına

yayılan eski Mısır panteonunun ana tanrıçası İsis onuruna danseden olasılıkla bir rahibe, kıvrak dansı sırasında elindeki sistrumla bir yandan da müziğin ritmini vurmaktadır (res. 21, 22). “Naos sistrumu” nun çerçevesi bir naos ya da şapel biçiminde yapıldı; üstünde genellikle dansçıların ve müzisyenlerin koruyucu tanrıçası Hator'un bir betimi bulunurdu (res. 23). Fayans sistrumların sesi tunç olanlarla karşılaştırılınca oldukça cılız kalır. Anlaşıyor ki var olma nedenleri akustik etkilerinden çok törenin görselliği ve hierofaninin bu yolla gerçekleştirilmesine yöneliktiler (res. 24).⁶⁵ Çıkarttıkları ses, *šš* sözcüğüyle karşılanmış ve

64 Lise Manniche, *Music and Musicians in Ancient Egypt* (London: British Museum Press, 1991), 24.

65 Manniche, *Music and Musicians*, 63.



22: Elindeki sistrumla ritim vurarak tanrıça İsis onuruna dans eden olasılıkla bir İsis rahibesi. Bonanni, *Gabinetto Armonico*, s. 121-124, lev. 84.

23



23: Dansçıların ve müzisyenlerin koruyucu tanrıçası Hator betimli, kemerli bir bronz sistrum. Kemerli çerçeveye takılmış millerin üzerindeki pulların, çalgı sallandıkça çerçeveye çarpması ve milin üstünde sürtünmesiyle çarpmasıyla ses elde edilir. Mısır, 26-30. Hanedanlar Dönemi, MÖ 664-332. Boston, The Museum of Fine Arts.

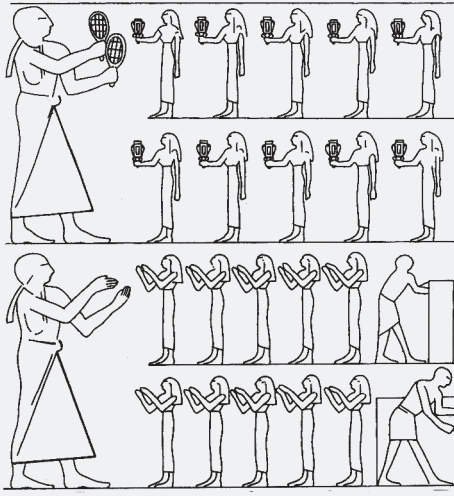
24



24: İnek kulaklı Hator başı betimli fayans naos sistrumu. Naosun alt kenarına bir kobra betimi yerleştirilmiş. Mısır, 26. Hanedan, II. Ahmose'nin krallık dönemi, MÖ 664-525. New York, The Metropolitan Museum of Art.

bu sözcük bir onomatope olarak naos sistrumunun adına dönüşmüştür. Sistrum eski Mısır'da kadınlar tarafından çalınırdı; çok onurlu bir işti bu ve çok ciddiye alınırdı. Kâhinlerin başı ve şarkıcıların eğiticisi Hesuver, mezarının duvarlarından birine yapılmış resimde, iki sıra hâlinde dizilmiş her sınıftan onar kadına sistrum ve el çarpma dersi verirken betimlenmiştir. Sistrum öğrenen kadınların ellerinde naos sistrumu bulunuyor (res. 25). Bonanni, sistrumların Kıpti, Suryani ve Ermeni kiliselerinde çalınmakta olduklarını 18. yüzyılın başlarında yazmıştı

25



25: Kâhinlerin başı ve şarkıcıların eğitici Hesuver'in sistrum ve el çırpma dersi. Duvar resmi. Hesuver'in Nil Deltası'ndaki Kom el-Hisn'de bulunan mezarı (MÖ 2500-1900 dolayları). Çizim Manniche, *Music and Musicians*, 123'den (res. 74) ve Hickman, *Musikgeschichte in Bildern*, 50'den (abb. 26).

26



26: Tsenatsil. Etiyopya Kıpti kilisesinde ve ayrıca bayramlarda kullanılan sistrum. Piring, 19. yüzyıl. Londra, The British Museum.

(res. 22). Günümüzde de Kıpti kiliselerinde sistrum kullanıldığını Lise Manniche heyecanla saptamıştı. Etiyopya Kıptilerinin kiliselerinde ayın sırasında başka bir çalgının katılmadığı (*a capella*) şarkıya yalnızca bu sistrumla eşlik edilmektedir. Etiyopya Kıptileri, sistruma, çıkardığı sesin taklidi olduğundan kuşku bulunmayan (onomatope) *tsenatsil* adını vermişler (res. 26).⁶⁶

İnsanın doğal yetilerinden biridir ritim duygusu. Müziğin içine gömülü ritmin, ayinin ayrılmaz bir parametresine dönüşmesi, içerdiği "tekrar" özelliğindedir. Tekrar, müziğin estetik biçimlenmesini yaratan niteliklerden biri olmanın ötesinde ayinin amacını gerçekleştirmesini sağlayan önde gelen etmenlerden biridir. Tekrarın sınırı yoktur; yaşam, bir süre sonra bu tekrarın içinde tekdüze bir devinimden ibaret hâle gelir. Bu "hâl"ın sonucu, vecd/transtan başka bir şey olamaz. Rouget'nin tanımladığı trans parametreleri gerçekleşmektedir: hareket, ses, aşkın duygusallık, birliktelik.⁶⁷ Dinsel törenlerde ağırlıklı olarak vurmali çalgıların kulla-

⁶⁶ Manniche, *Music and Musicians*, 128.

⁶⁷ Rouget, *Music and Trance*, 10-11.

nılması, bir yandan ritmin tekrar eden darplarını duyumsatırken beri yandan kullanılan müzik aletinin –özellikle bu yazının konusu zilin– tınısı bu duyumu estetik bir boyuta taşır. Kibele ayınlarındaki gibi, Müslüman tarikatların ayınlarında de bendir ve zil kullanılması da bu nedenledir. Derisi-sesli vurmaliılardan olan bendirin –Kibele ayınlarındaki adıyla *tympanon*’un– derinden yankılanan sesi zaman içinde uzayarak mekânsallaşır. Zilin metalik çınlayan sesi de mekân içinde uzadıkça uzayabilir. Mekân, ses yoluyla yeniden, bir kez daha tanımlanmış olur. Beyoğlu’ndaki Üç Horan Kilisesi’ndeki zillerden paskalya arifesinde tokmakla vurularak çalınan en büyüğünün 30 saniyeyi aşan bir süre tınladığını ve sesinin yavaş yavaş söndüğünü deneyip ölçtük. Ehl-i zikir bir tarikat mensubu da ayin sırasında “zilin uçurduğu” duygusuna kapıldığını anlatmıştı. Bendir/*tympanon* ve zil/*kymbalon* bir arada çalındığında ayinin ritim ve dolayısıyla müzik boyutu ortaya çıkmış olur. Bazı Müslüman tarikatlarda zikir sırasında ileri geri sallanmalar, baş hareketleri, birlikte dönmeler, tek tek dönmeler, sema, semahla dans boyutu da ayine katılır.

Ermeni kilisesinde ayin sırasında derisi-sesli çalgılar kullanılmıyor; yukarıda işaret ettiğim gibi ayinin ritmini ortaya çıkaran bir metal sesli araç olan *purvar*, *kışots* ve *dzımdzğa/zildir*. Bu üçü arasında ritmi kesin biçimde somutlaştıran yalnızca zildir. Purvar ve kışots öncelikle litürjinin nesnelere; üzerindeki çingiraklardan ses üretildiği için ek olarak bir yandan da müzik işleviyle katılırlar ayine. Bu iki çalgıyı akustik özellikleri nedeniyle çingiraklar ve sistrumlarla ilişkilendirerek müzik kategorisi içinde değerlendiriyoruz. Oysa zilin özünde vardır müzik.

Yukarıda söz ettiğim kâhinlerin başı Hesuver’in sistrumdan sonra ikinci sıradaki dersi el çırpmadır (res. 25). Sistrumlar gibi sallandıkça değil de birbirine çarparak ses üretmek, böyle ritim vurmak insanın el çırpma yoluyla yalnızca kendi vücudunu kullanarak başarabildiği eylemlerden biri. Günümüzde pek çok dansta –söz gelimi flamenko danslarında– sık sık gördüğümüz bir edimdir bu. Flamenko dansçıları bir şarkıcı, *cantaora/cantaor* ve *palmas*⁶⁸ eşliğinin-

68 Palmas, iki eli birbirine vurarak ritim tutmak için kullanılan özel flamenko terimi. İspanyolca *palma* = avuç içi. Elleri birbirine vurarak ses üretmek iki biçimde olur: biri hâlen Mısır’da uygulandığı gibi iki elin beş parmağı açık hâlde karşılıklı doğrudan birbirine çarpılmasıyla, diğeri flamenko dünyasındaki uygulamasıyla sağ ya da sol el yarı yatık durumda tutulurken öteki elin dört parmağının avuç kavsine vurulmasıyla. Her iki teknikte de sesin yükseltilmesi ve derinleştirilmesi havayı avuç kavsinin içine sıkıştırarakla gerçekleşir. Ustalık isteyen bir iştir.



27: Bileklerinde müzisyenlerin koruyucu tanrıçası Hator betimi olan el biçiminde kavisli krotala. Fildişinden yapılmış, uzunluğu 33.5 cm. Mısır, Teb'de bulundu. Yeni Krallık dönemi, 18. Hanedan, MÖ 1580-1314. Londra, The British Museum.

27), el çarpmanın aletleşmesi anlamında bir evrimleşmeyi göstermez kuşkusuz, ama krotalanın el biçiminde yapılmış olması da onu el çarpmayla ilişkilendirmeme yol açmıyor değil. *Grove Müzik Sözlüğü* Yunanca bir sözcük olan *krotala*'nın "şakşak"ı andıran, kimi bilim insanlarınca kastanyet olarak tanımlanan bir çalgı olduğunu yazar. Birbirine bir deri parçasıyla maşa gibi tutturulmuş iki parça tahta, kemik veya tuncun birbirine çarpmasıyla ses çıkartılır.⁶⁹ Birbirine çarparak ses çıkartılan Yunanca *krotalon* (κρόταλον) denilen küçük ritim çalgıları eski dünyada çok yaygın bir kullanım alanına sahipti. Curt Sachs, metal ya da tahtadan yapılan bu Antik Çağ kastanyetini kadın ve erkek dançılarının kullandığını söylüyor.⁷⁰ Eski Mısır'da ayin nesnesi olarak kullanılan bu tür

de son derece etkileyici danslar yaparlar. Bugünkü Arap kadınlar parmakları açık hâlde avuçlarını birbirine vurarak şarkı söyleyip dans ederler. El çırparak ritim tutmanın eski Mısır törenlerinde önemli bir yer kapladığı, el çırpmanın özel bir eğitimi olmasından ve bunun da Hesuver'in mezarının duvarına –sanki günümüzdeki müzik stüdyolarının duvarlarına "afiş" asarmış gibi– resminin yapılmasından anlaşılıyor. El çırpmada olduğu gibi, çeşitli malzemeden yapılmış nesnelere birbirine çarpmak yoluyla ritim tutmak için çalgılar üretilirdi. British Museum'daki, bileklerinde Hator betimi bulunan el biçiminde kavisli fildişi bir

69 Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, "crotal", "crotales" ve "crotalum" maddeleri, I/518.

70 Sachs, *Real-Lexicon der Musikinstrumente*, 96.



28: Maşa gibi ahşap saplı bronz krotala. Mısır, MS 400 dolayları, ç. 6.5 cm. Londra, The British Museum.

29: Zilli maşa. Alexandroupoli Müzesi.

çalgıları çalmakta ustalaşmış kişiler törenlerde çalmak için parayla tutuluyorlardı. İsis festivalinde zil çalmak üzere tutulmuş Zenobius adlı bir hadım aynı zamanda def ve krotala çalmakta da usta biriydi.⁷¹ Anlaşıyor ki metal, kemik, fildişi veya ahşaptan yapılan krotalının iki türü vardı: biri küçük ziller –ki iki elin baş ve işaret parmağına bağlanarak çalınırlar–, diğeryise iki elde tutularak birbirine el çırpar gibi vurulanlar. Küçük ziller parmaklara bağlandığı gibi bir maşanın ucuna da takılabiliirdi (res. 28). Anadolu ve Balkanlarda bir halk çalgısı olan zilli maşa, antik krotalının bir iki küçük farkla günümüzde yaşamakta olduğunu gösteriyor; zilli maşa iki ya da üç kolludur ve kolları da metaldir (res. 29).⁷² Ortası yarık uzunca bir tahtanın yarığına takılmış yaklaşık 9-10 cm

71 Manniche, *Music and Musicians*, 67.

72 Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey* (London: Oxford University Press, 1975), 22, res.

30



30: Çeğâne sallayan çengi. *Kıyafet Albümü*, 1645-48. İstanbul, Deniz Müzesi, A.A. 6367, yk. 105a.

31



31: Baş ve işaret parmaklarına taktığı zillerle danseden çengi. *Kıyafet Albümü*, İstanbul, 1790 dolayları. Londra, The British Museum.

çapındaki üç çift metal zilden oluşan *çeğâne* (*çağana* da denir) çengilerin dansında kullanıldığı gibi (res. 30) canbazların, hokkabazların gösterilerine eşlik ederken dümbelek ve zilli defin yanında da yer alırdı.⁷³ Metal parmak zillerini çoğunlukla eğlence kültürünün içinde kadın dansçıların kullandığı bilinir (res. 31). Aynı zamanda Kıpti kilisesinde ayin sırasında toplu hâlde aynı anda çalındığında mekânın içinde cınladığını Bonanni yazıyor (res. 32).⁷⁴ Bu tür parmak

⁷³ Çeğânenin 16. yüzyıldaki kullanımıyla ilgili olarak bkz. Ersu Pekin, “Surname’nin Müziği: 16. Yüzyılda İstanbul’da Çalgılar,” *Dipnot*, s. 1 (2003): 85-86.

⁷⁴ Bonanni, *Gabinetto Armonico*, 130, lev. XCIV.



32: Baş ve işaret parmaklarına taktığı zillerle kutsal bir dans yapan Kipti rahibi. Bonanni, *Gabinetto Armonico*, 130, lev. 130.



33: Bir çift bronz parmak zili. ç. 6.4 cm. Kültepe/Kaniş mezar buluntusu. Kayseri Müzesi.

zillerinden bir çifti Kültepe/Kaniş'te ortaya çıktı (res. 33).⁷⁵ İki çift, böylece dört birim olarak çalınan bu zillerin adı olan bileşik sözcük, Farsça "çâr" (dört) ve "pâre"den (parça) Türkçeye çârpâre ve halk ağzındaki biçimiyle çalpara diye geçmiştir.⁷⁶ Osmanlı çalgıları arasında çârpâre, 10-15 cm uzunluğunda iki tahta çubuktan oluşan ve iki çift olarak kullanılan bir idiofonun adıdır. Kadınlar ya da kadın kılığındaki erkek dansçılar, dansları sırasında iki ellerinde tuttıkları çârpâre çiftlerini birbirine çarparak ritim tutarlar.⁷⁷ Halk oyunlarında bu işlevi tahta kaşıklar yerine getiriyor.

Zil, Anadolu'nun Ermenilerden daha önce çalınan çalgılarından biri. En eskilerden sayılabilecek ziller Ur kral mezarlarında bulundu.⁷⁸ Hatti kültüründe zilin ölü gömme ritüelleriyle ilişkili olduğu Alacahöyük ve Horoztepe kazı çalışmalarının sonuçlarından anlaşılmakta. Erken Tunç Çağı'na (MÖ 3000-2000) tarihlenen birkaç zil Alacahöyük (res. 34)⁷⁹ ve Horoztepe kazılarındaki

75 Tahsin Özgüç, *Kültepe: Kaniş/Neša: The Earliest International Trade Center and the Oldest Capital City of the Hittites* (İstanbul: The Middle Eastern Cultural Center in Japan, 2003), 263, res. 295.

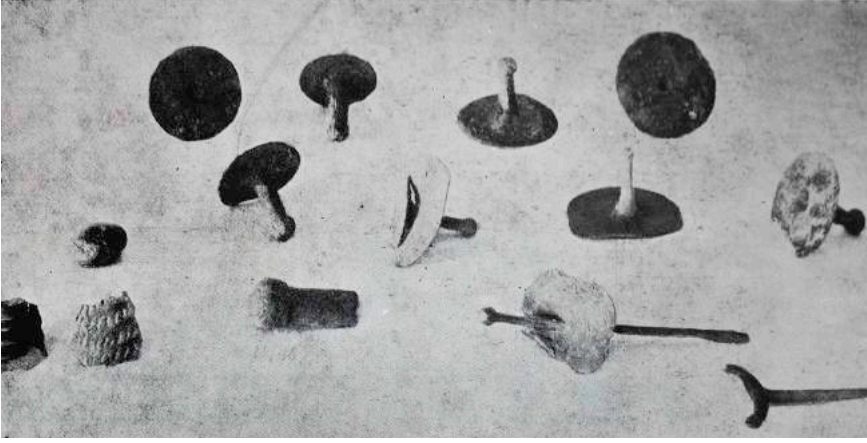
76 Türkçe arkeoloji terminolojisinde küçük ya da büyük bütün zillere çalpara denilmesi, olasılıkla iki çift, dört birim olarak kullanılan bu küçük parmak zillerinden kaynaklanmaktadır.

77 Çârpâreyle ilgili olarak bkz. Ersu Pekin, "Surname'nin Müziği," 82 ve Ersu Pekin, "Müzik Bir Çingene Sanatıdır; Ama...", *Metin And'a Armağan*, haz. Sabri Koz (İstanbul, 2007), 380-381.

78 Krş. Dumbrill, *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*, 385, pl. 81-84.

79 Remzi Oğuz Arık, *Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Alaca Höyük Hafriyatı: 1935'deki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor* (Ankara: TTK, 1937), 81 ve lev. CCLXXXVI (Al. 1816, Al. 1817); Hamit Zübeyr Koşay, "Türk Tarih Kurumu Tarafından Alaca Höyük'te 1936 Yazında

34



35



34: Birçok zil Alacahöyük kazıları sırasında mezarlarda ortaya çıktı. H mezarında bulunan, aralarında zillerin de yer aldığı metal eşya. Hamit Zübeyr Koşay, *Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Alaca Höyük Kazısı*, lev. CXXVI'den (pl. CXXVI).

35: Bir çift bronz zil. ç. 7 cm. Horoztepe, Eski Tunç Çağı, MÖ 3000 dolayları. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

36

37



36: Zil ve arp çalan kız ve erkek figürleri. Pişmiş toprak, y. 165 mm. Seleukoslar dönemi, MÖ 2-MS 2. yüzyıllar. Londra, The British Museum.

37: Bir çift bronz zil. ç. 9.3 cm. Geç Arkaik veya Erken Klasik dönem, MÖ 5. yüzyıl. Boston, The Museum of Fine Arts.

mezarlarda bulundu (res. 35).⁸⁰ Bunlar herhangi bir kavsi bulunmayan düz tunç diskler ve bunlara takılan birer saptan oluşan, çapları 6-7 cm dolaylarında zillerdir. Böyle küçük bir zili gösteren, Seleukoslar dönemine ilişkin, yanyana biri arp çalan küçük bir kız, diğeri el boyutunda bir zil çalan erkek çocuk heykeliği Babil kazılarında ortaya çıktı (res. 36). Bunlara yakın boydaki (yaklaşık 9-10

Yaptırılan Hafriyatta Elde Edilen Neticeler,” *Belleten* II (1937): 23. resim (makalede resimler numaralandırılmamış, resim numaralarını ben koydum.); Hamit Zübeyr Koşay, *Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Alaca Höyük Kazısı: 1937-1939’daki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor* (Ankara: TTK, 1951), lev. CXXXVI, pl. CXXXVI.

⁸⁰ Özgüç ve Akok, “Horoztepe Eserleri,” 205, 208 ve res. 36; Özgüç ve Akok, *Horoztepe*, 14-15.

38a



38b



38a-b: Def, lir, arp ve zil çalan Assur müzisyenleri. MÖ 680 dolayları. Alçak kabartma. Paris, Musée de Louvre.

cm çapında) zillerin de kullanıldığını biliyoruz. 9.3 cm çapındaki bir örneği Boston'da The Museum of Fine Arts'da korunuyor (env. no. 96.670a-b; res. 37). Ortasındaki halkalardan tutularak çalınan bu zilin benzer boyuttaki bir başkasının resmine Knossos Sarayı fresklerinden birinde rastlarız.⁸¹ Bu freskte bizi ilgilendiren, olasılıkla bir libasyon töreninde, tanrıçaya veya dünyadaki temsilcisi baş rahibeye doğru yürüyen müzisyen kadınlar. En önde yürüyen iki kadından biri el çırparak olasılıkla şarkı söylemekte, onun yanındakiyse zil çalmakta (res. 19a-b). Resimdeki insan figürü orantılarına bakarak bu zilin 18-20 cm çapında olduğu tahmin edilebilir. Zil, Kibele'ye sıvı kurban edilmesi ayinlerinde çalınıyordu.⁸² Bu boyda zillerin Mezopotamya'da ve Kıbrıs'ta da törenlerde kullanıldığı biliniyor (res. 38a-b, 39). Orta Anadolu'da, İnandık Tepe'de Eski Hitit Çağı'na (MÖ 1650-1450) ilişkin bir kült vazosu bulundu. "İnan-

⁸¹ Knossos Sarayı'nda ortaya çıkarak restore edilip Herakleion Müzesi'ne kaldırılan bu fresk hakkında daha fazla bilgi için bkz. Mark A.S. Cameron, "A General Study of Minoan Frescoes" (PhD diss., University of Newcastle upon Tyne, 1975), 1:138-140, fig. 18.

⁸² "Davulun içinden yedim; zilin içinden içtim; kutsal çanağı getirdim; zifaf odasına sızdım": Clement, *The Exhortation to the Greeks*, II.14.

39



39: Zil çalan erkek figürünü. Kıbrıs, arkaik dönem. Boston, The Museum of Fine Arts.



40b



40a–b: İnanlık Vazosu'ndaki zil çalan kadınların bir bölümü. Hitit, Eski Krallık dönemi, MÖ 1660-1470/60. Ankara, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

41: Hüseyinde Vazosu'ndaki zil çalan kadınlardan biri. Hitit, Eski Krallık dönemi, MÖ 1660-1470/60. Çorum Müzesi.

dık Vazosu" diye adlandırılan bu pişmiş toprak büyük boydaki kabın üzerinde kutsal bir tören anlatılmaktadır. Alttan başlayarak yukarı doğru dört sıra friz üzerinde izlenebilen bu uzun tören sahnesinde içki hazırlayanlar, akrobatlar, canbazlar, büyük ve küçük lirleri, uzun saplı sazları, zilleri çalan müzisyenler, dans edenler, tanrılara kurban sunanlar vb. yer alıyor; en sonunda cinsel birleşmeyle biten bir kutsal evlenme, *hieros gamos* töreni bu.⁸³ Aynı döneme tarihlenen biri büyük, diğeri biraz daha küçük iki Hüseyinde vazosu da benzer sahneleri içeriyor (res. 40a-b, 41).⁸⁴ Alişarhöyük'te bulunmuş bir vazo parçası ve Bitik vazosu denilen bir diğer kült vazosunun üzerinde de benzer üslupta yapılmış zil çalan figürler bulunmakta.⁸⁵ Hititçede kendi-sesliler için kullanılan iki sözcükten söz ediliyor: (*URUDU*)*galgalturi* ve (*GİŞ*)*huhupal*. Metali belirten *urudu* determinatifine dayanarak zil karşılığı için *galgalturi*'de birleşmiş durumda uzmanlar; *giş* tahtayı belirtmek için kullanılmış.⁸⁶ Bu sözünü ettiğim vazolardaki resimlere bakarak Hititlerde, zilleri kadınların çaldığı söylenebilirse de daha küçük olan Hüseyinde vazosunda zil çalan erkekler de var. Nitekim yumruk biçimindeki gümüş riton üstündeki Göğün Fırtına Tanrısı'na içki ve eklemek sunulmasını betimleyen tören sahnesinde de zili bir erkek çalmaktadır (res. 42a-b).⁸⁷ Eski çağdan kalma zil resimlerinde disklerden yalnızca biri, öndeki gösterilir çoğunlukla. Louvre Müzesi'ndeki Assur kabartması, büyük

83 Tahsin Özgüç, *İnandıktepe: Eski Hitit Çağında Önemli Bir Kült Merkezi* (Ankara: TTK, 1988), 16-41.

84 Hüseyinde vazolarıyla ilgili olarak bkz. Tunç Sipahi, "Eine althethitische Reliefvase vom Hüseyinde Tepesi," *İstanbul Mitteilungen*, s. 50 (2000): 63-85; Tayfun Yıldırım, "Eski Hitit Çağına Ait Yeni Bir Kült Vazosu," *Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2005 Yıllığı* (2006): 359-370.

85 Sedat Alp, *Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans: Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm ve Şarap* (Ankara: Kavaklıdere Kültür Yayınları, 1999), 25.

86 Belkıs Dinçol, *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik* (İstanbul: Eski Çağ Bilimleri Enstitüsü, 1999), 30; Dumbrill, *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*, 410, 414. Zil karşılığı *galgalturi* sözcüğünün bir onomatope olduğu sanılıyor. Bkz. H.G. Güterbock ve Timothy Kendall, "A Hittite Silver Vessel in the Form of a Fist," *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, ed. Jane B. Carter and Sarah P. Morris (Austin: University of Texas, 1995), 52.

87 Güterbock ve Kendall, "A Hittite Silver Vessel," 51-52; Savaş Özkan Savaş, "Fırtına Tanrısının Yumruğu' Yumruk biçimli Gümüş Hitit Kabı," *Hayat Erkanal'a Armağan: Kültürlerin Yansıması*, ed. Betül Avunç (İstanbul: Homer Kitabevi, 2006), 641.

42a



42a: Yumruk biçiminde kutsal içki kabı ve Göğün Fırtına Tanrısı'na ekmeK ve içki sunulması töreni. Hitit, Yeni Krallık dönemi, MÖ 14. yüzyıl. Boston, The Museum of Fine Arts.

42b



42b: Yumruk biçiminde kutsal içki kabı üstündeki zil çalan Hititli çizimi. Bir çift zilin ikisi de çalma anında (!) gösterilmiş. İki disk bir kayış veya kumaş parçasıyla birbirine bağlı. Hitit, Yeni Krallık dönemi, MÖ 14. yüzyıl. Boston, The Museum of Fine Arts.

Hüseyinde vazosu ile yumruk ritonunun üstündeki zillerinse ikinci çifti de görmektedir. Yumruk ritonundaki çalma anında (!) gösterilen zil çifti bir kayış ya da kumaş parçasıyla birbirine bağlı bir biçimde resimlenmiş. Zil çiftinin birbirinden ayrılmasına olanak tanımayan bu bağlantı elemanının zilleri taşımak veya sesin şiddetini azaltmak için kullanıldığı düşünülüyor.⁸⁸ Bu üç vazodaki müzikli, danslı sahneler, akrobatların, canbazların gösteriler yaptığı törenler eğlencenin farklı bir türü hakkında da bilgiler içeriyor. Görsel ve yazılı belgeler daha çok yüksek sınıftaki kişileri ve dinsel törenleri betimlemektedirler, halkın günlük yaşayışıyla ilgili hemen hemen hiç bir durum belgelenmiş görünmüyor. Ancak gündelik yaşamda müziğin ve dansın bulunmadığını düşünemeyiz. Nitekim yukarıda değindiğim Orakçılar Vazosu üstündeki hasat töreni çiftçilerin bir eylemiydi. Bunun gibi İnandık ve Hüseyinde vazoları da bir yandan halk eğlenceleri ve bu eğlencelerde çalınan müzik, çalgılar ve

⁸⁸ Güterbock and Kendall, "A Hittite Silver Vessel," 51.

danslar hakkında bilgi veriyor bizlere. Kutsalın hierofanisi bu çeşitli törenlerde ortaya çıkmaktaysa da profan dünyada diğer zamanlarda da bu çalgılar kullanılıyordu. Müzisyenler, dansçılar bunların eğitimini alıyorlardı.⁸⁹

Hem zaman hem de mekân içinde bir değişiklik yaparak 14. yüzyıla ve Orta Asya'ya sırıyoruz şimdi. Mehmed Siyah Kalem'e atfedilen bir resim, yüzlerine maske takmış iki erkeğin, olasılıkla kötü ruhları kovmak amacıyla, yaptıkları dansı gösterir (res. 43a-b-c). Son derece dinamik bir biçimde betimlenmiş figürler zillerin ritmine uyarak vecd/trans hâlinde sıçramakta, hoplamaktadırlar.⁹⁰ Siyah Kalem uzmanları, resimde belli belirsiz görülen kırmızı ince çizgiyle yapılmış ezoterik anlamlarla yüklü on bir köşeli bir yıldızla ilişkilendirerek bunun şamanvari sembeler içeren bir resim olduğunu düşünüyorlar.⁹¹ Dans eden “cin”lerin iki yanında başka iki “cin” ellerindeki zillerle ritim vuruyorlar. Soldaki kırmızı vücutlu figürün zili, karşısındaki siyah vücutlu figürün çaldığından hem çalma pozisyonu hem zilin kendisinin biçimi bakımından ayrışıyor. Siyah Kalem için “naturalist” davranan bir ressamdır diyemeyiz. Ressamın genel tutumu, resmini yaptığı kişilerin, hayvanların, nesnelere biçimlerini deforme etmek, hareketleri güçlendirmek, deyim yerindeyse –anakronizme düşmek pahasına söyleyeyim– bir tür “ekspresyonist” eğilim göstermekle ortaya çıkıyor. Bu bakımdan soldaki zilin sivri uçlu olarak resmedilmiş geniş kenarlarının kıvrıklığını bu ifadeci deformasyon yolunda yorumlayabiliriz (res. 43b). Ancak diğer zil düpedüz daire biçimli ve yine dairesel geniş kulpu olan bir çalgı (res. 43c). Sivri uçlu zilin sapı da daha küçük bir tutamak biçiminde. Soldaki zil yatay tutuluyor ve yukarıdan aşağıya dikey hareketlerle birbirine çarpıtılıyor. Diğeriyse dikey olarak tutulmuş ve yatay hareketlerle çarpılıyor birbirlerine. Bu iki farklı çalınmış biçimini As-

⁸⁹ Hititlerde günlük yaşamla ve özellikle eğlence kültürüyle ilgili olarak bkz. S.A. Hoffner, “Daily Life Among the Hittites,” *Life and Culture in the Ancient Near East*, ed. Richard Averback, Mark W. Chavalas and David B. Weisberg (Bethesda, MD: CDL Press, 2003), 110-112.

⁹⁰ Bkz. Mazhar Ş. İpşiroğlu, “Bozkır Rüzgârı” *Siyah Kalem: Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında Bulunan Üstad Mehmet Siyah Kalem'in Resimlerinin Tıpkı Basımı* (İstanbul: Ada Yayınları, 1985), 39, 44-45; Filiz Çağman, “Glimpses into the Fourteenth-century Turkic World of Central Asia: The Painting of Muhammed Siyah Qalam,” *Turks: A Journey of a Thousand Years, 600-1600*, ed. David J. Roxburgh (Londra: Royal Academy of Arts, 2005), 174, 409, kat. 126.

⁹¹ İpşiroğlu, “Bozkır Rüzgârı”, 39; Çağman, “Glimpses into the Fourteenth-century Turkic World,” 409, kat. 126.

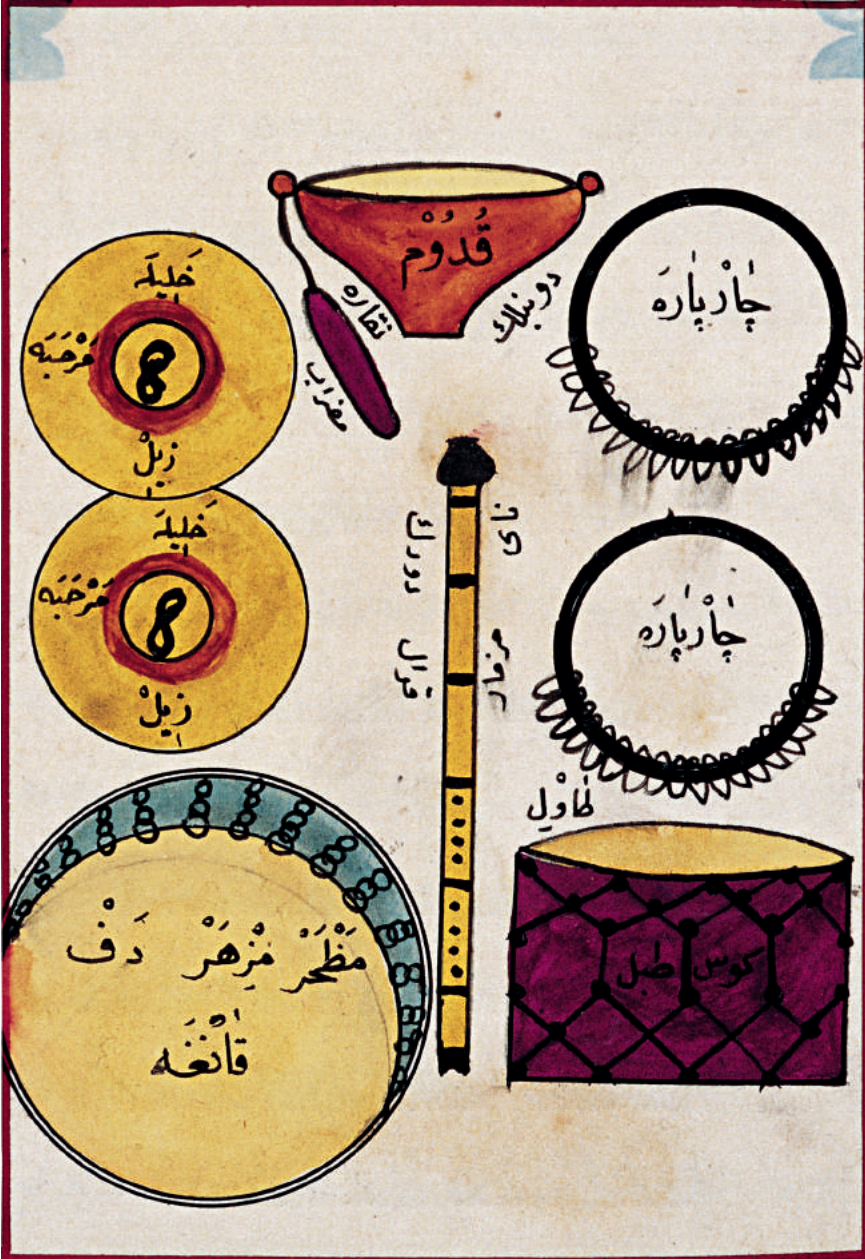
43a



43b-43c



43a-b-c: Cinlerin dansı. Mehmed Siyah Kalem'e atfedilen resimlerden. Yüzlerine maske takmış erkekler olasılıkla kötü ruhları kovmak için trans hâlinde ziller eşliğinde şamanistik bir dans yapıyorlar. Dansa yalnızca birbirinden farklı biçimde iki zil eşlik etmekte. *Saray Albümü (Fatih Albümü)*. İstanbul, TSMK-H2153, yk. 64b.



44: Rufailerin nevbe aletleri arasında zil. Zil resminin üstünde “halîle, merhabe, zil” sözcükleri yazılı. Yahya Agâh Efendi, *Mecmuatü'z-Zerâif Sandikat'ü-l Ma'arif*, İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi-Yazma Bağışlar 2492 (Nuri Arlasez Bağışı), 160.

surlularda da görüyoruz (res. 50). Ziller, birbirlerine yukarıdan aşağıya hareketlerle vurulduğunda daha yumuşak bir ses elde edilirken yatay hareketle birbirine çarptırılması güçlü bir ses çıkmasına yol açar.⁹² Tibetliler iki tür zil kullanıyorlar. Geniş kenarlı ve küçük saplı olanı yumuşak vuruşlarla çalınarak cennete ilişkin tapınmalarda; daha dar kenarlı ve büyük saplı olan diğeri dikine pozisyonda tutularak yatay hareketle birbirine güçlü bir biçimde çarpılarak dünyaya yönelik tapınmalarda kullanılıyor.⁹³ Bu örnekleri çoğaltmak mümkün.

Bu resimle farklı bir zamanda, farklı bir coğrafyada yine kutsala döndük, hem zille hem de dansla. Yine Anadolu'ya, İstanbul'a, ama bu kez biraz daha yakın zamanlara gelelim. Çeşitli Müslüman tarikatlarının ayinlerinde zikir sırasında bendirle birlikte zil de çalınırdı. Tekkede çalınana zil değil de, *halile* denir, çalana da *halilezen*. Yahya Ağâh Efendi, tarikatların simgeleriyle ilgili kitabında tekkelerdeki ayinlerde çalınan çalgıların toplu olarak resimlerini vermiştir (res. 44, 45). Bunlardan Rufailerin nevbe aletleri arasında zil de görülüyor. Zil resminin üstünde “merhabe, halîle, zil” sözcükleri yazılmıştır. “Çârpâre” adıyla gösterilen metal halkaların takılı olduğu daire biçiminde bir başka çalgı da yer alıyor resimde. Mazharın da iç tarafına metal halkalar takılmış. Ney dışındaki bütün nevbe aletlerinin vurmali çalgı olduğu görülüyor.⁹⁴

Osmanlı'da mehter hem eğlencede hem de savaşta çalan topluluktur. Eğlencede çaldıklarında davul, zurna, nakkare ve zilden oluşan bir müzik



45: Kadiriye dergâhından Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne gelen bir çift halile. Hâlihazırda İstanbul, Galata Mevlevihanesi'nde sergilenmekte.

92 Curt Sachs, *The History of Musical Instruments* (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1940), 71.

93 Sachs, *The History of Musical Instruments*, 122.

94 Yahya Ağâh Efendi, *Mecmû'âtü'z-Zarâ'if Sandûkatü'l-Ma'ârif*, SK-Yazma Bağışlar 2492 (Nuri Arlasez Bağışı), 160.



46: Sultan III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğünü şenliklerinin sonunda Topkapı Sarayı'na dönen düğün alayında çalınan mehter. Mehterin bu icrasında zillerin dikine vurulduğu görülür. Levni'nin minyatürü, *Surname-i Vehbi*. İstanbul, TSMK-A3593, yk. 172a.

47



48



47: Mehterde çalan yaşlı bir zilzen. *Kıyafet Albümü*, Ankara, Etnoğrafya Müzesi, 8283, res. 77.

48: Hotin Savaşı'nda kullanılmış bir çift zil. Osmanlı ordusunun Hotin Kalesi önlerinde terk ettiklerinden. Polonya, Tarnów Bölge Müzesi.

grubudur. Savaşa veya güreş gibi güç gösterisine, kahramanlıklara gereksinimi olan durumlarda bu topluluğa boru ve kös de katılırdı. Kös, davul ve zilin birlikte tınlaması gök gürlenmesine benzetilir çoğu Osmanlı metninde; böylece savaşanları dövüşmeye yüreklendirdiğini anlatmak istemiştir Osmanlı şairleri, yazarları. Savaşta kutsal gazayla ilişkilendirildiğinden bu çalgıların profanisi ortaya çıkar, kutsal bir anlam yüklenirdi. Mehter zilleri de hem dikine hem de yatay olarak çalınırdı (res. 46, 47, 48). Levnî'nin resmine bakarsak, yukarıdaki benzer örneklerle de karşılaştırarak düğün alayına eşlik eden mehterde –düğündeki müziğin savaştakinden daha yumuşak olduğunu varsayarak– daha hafif bir sese gereksinim olduğu fikriyle dikey hareketlerle çalındığını çıkarsayabiliriz. 16. yüzyılın sonlarında bir düğünde kadınların dans etmelerini betimleyen resimde çalınan zil de yatay tutularak aşağı yukarı hareketle çalınıyor (res. 49, 50). Evliya Çelebi'de Osmanlı dünyasında hem mehterde hem de tekkede zil çalınmasıyla ilgili çok sayıda örnek bulu-

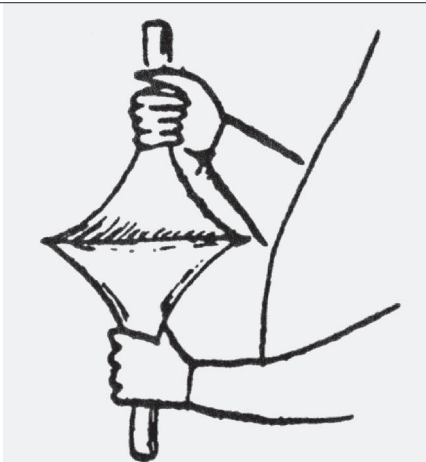
49



49: 16. yüzyılın sonlarında İstanbul'da bir Osmanlı düğününde dans eden kadınlara eşlik eden çalgı topluluğunda zil ve zilli def çalan iki kadın. Zil çalanın zilleri dikey olarak birbirine vurduğu görülüyor. Zacharias Wehme'nin resmi, *Löwenklau Albumü*. Dresden, Sachsische Landesbibliothek.

nabilir.⁹⁵ İki örnekle yetineceğim. Uyvar Kalesi'nin alınmasıyla ilgili olarak (VI/119b): "... ve Uyvar'ın dîvârları üzre ve cemî'i ordu-yı İslâm içre yüz yetmiş yerde cemî'-i vüzerâ ve vükelâ ve mîr-i mîrân ve yalnız salt ümerâların mehterhâneleri çalınup âvâze-i dühül ve sûrnâ ve nefir ve zil ve nakkâre-

⁹⁵ Evliya Çelebi'nin *Seyâhatnâme*'de zil ve çevgandan söz ettiği yerler (Yapı Kredi Yayınları arasında çıkan ve özgün on cildi iki ciltte toplayan yayına bakılabilir. Benim burada verdiğim rakamlar özgün elyazmalarının cilt ve yaprak numaralarıdır.): I/150b, 151b, 153b, 155a, 155b, 157a, 160a, 161a, 161b, 168b, 178a, 202b, 203a, 205b, 207b, 211a; II/266a, 285a, 293a, 294a, 347b; III/28a, 123a, 128b, 150a, 175a; IV/229a; V/44a, 81b, 82a, 180b; VI/30b, 86a, 104a, 107b, 119b; VII/54a, 54b, 115a, 135a, 152b, 154a; VIII/245a, 301a, 379a; IX/Y200a, Y237b, Y312a, Y327b; X/Y113a, Y181b, Y186b, Y194b, Y198a, Y201b, Y202a, Y203a, Y2025b, Y213b, Y279a, Y280b, Y285a, Y285b, Y293a, Y303b, P350b, Y401b.



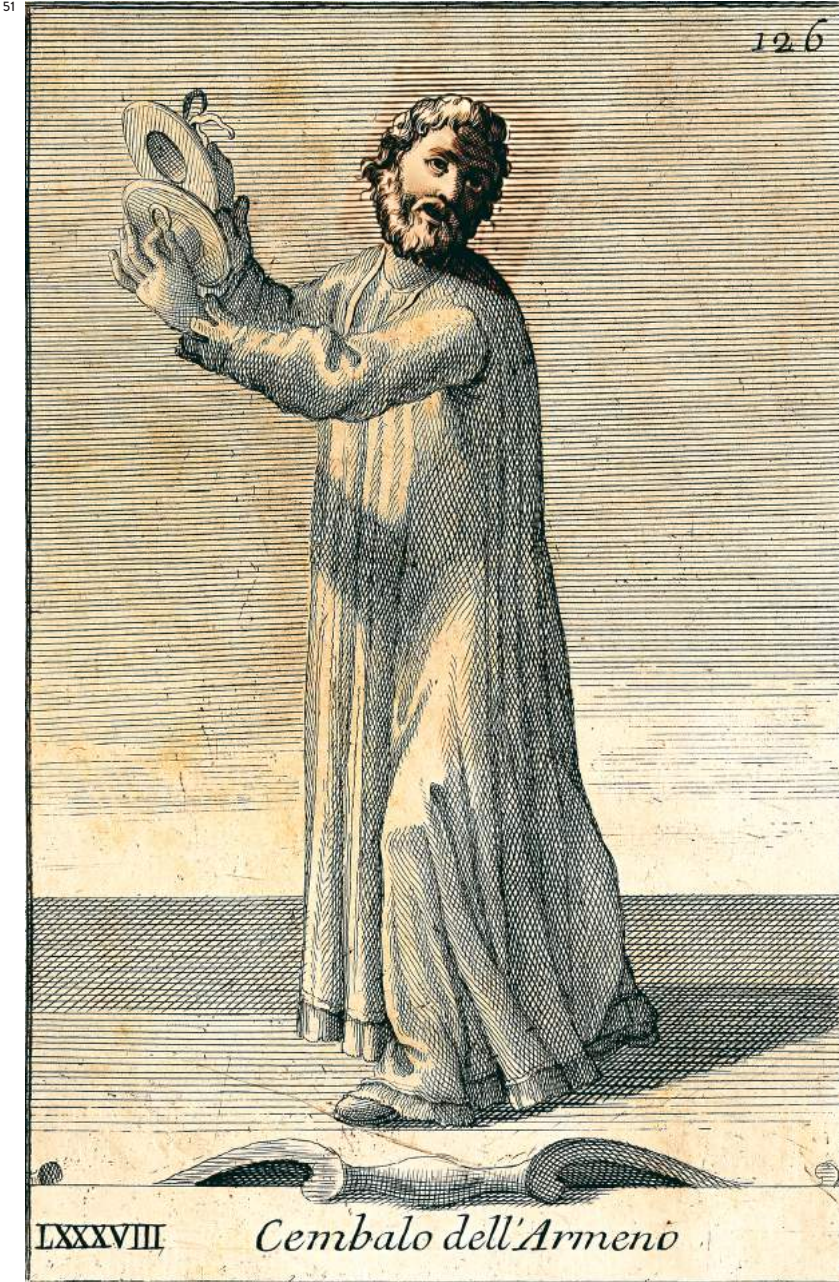
50: Bir Assur alçak kabartması üstündeki dikey hareketle çalınan bir çift zil çizimi. Virolleaud ve Pélagaud 1921'den (Lavignac, *Encyclopédie de la Musique*, 41, fig. 84) ve Galpin, *The Music of the Sumerians*, 73'den (pl. XI/26).

lerin velvelesinden arz u semâvâtda gûyâ sayha-i ra'd istimâ' olunurdu." Tekkelerdeki kullanımı için Sarı Saltuk Sultan'ın kabrini ziyaretinde (III/128b): "... ve azîzün ser-i sa'âdeti tarafında zamân-ı sa'âdetlerinde isti'mâl ettikleri tuğ ve tabl [u] alem ve nefir ü zil ü kudûmler hâlâ âmâdedir."

Ermeni kilisesindeki ayinlerde neden dzındzğa çalınır?

Ermeni kilisesinde, İsa'nın dirilmesinin yarattığı sevinç ve yaşamın yeniden canlanmasının verdiği umutla Tanrı'nın zaferlerini kutlamak için kimi ayinlerde zil vuruluyor, kışots sallanıyor, purvar dolaştırılıyor —Tanrı'ya coşkuyla sesleniyorlar böylece. Bu metal sesleri, özellikle zil sesi — yeni bir vuruş gelene dek— bir süre çınlamasını sürdürerek mekân içinde yankılanıyor. Tekrarlanan ritmin güçlü vuruşlarıyla ruhlarda canlanma, Tanrı'ya yönelme, onu hissetme, ondan bağışlanma dilemek amaçlanıyor sanırım —ritüelin doğası gereği. Paskalya arifesinde İsa'nın dirilmesi kilisedeki en büyük zile tokmakla vurularak karşılanıyor; yukarıda belirttiğim gibi bu zilin mekânda yayılma süresi 30 saniyeyi bulmaktadır (res. 51, 52, 53a–b, 54, 55, 56, 57).

Hıristiyanlık, müziği dinsel törenlerde sözü aktarmak niyetiyle bir araç



51: Bonanni'nin, Baküs ve Kibele ayinlerinde kullanılan zilin Ermeni dinsel törenlerinde de yer bulunduğunu vurgulayarak İtalyanca "cembalo" adıyla yayımladığı Ermeni zili. Bonanni, *Gabinetto Armonico*, 126, lev, 88.

52



53a



53b



52: Kadıköy'deki Surp Takavor kilisesindeki "K[erope]. Zilciyan" damgalı bir çift dzindzğa.
 53a–b: Surp Takavor kilisesinden iki dzindzğa: a. "K(erope). Zilciyan", b. Zilciyan atölyesinin ustabaşı "Zilci Vram" damgalı.

olarak kullanır. Kilisede çalgının bulunmasını uygun görmez.⁹⁶ Hıristiyanlığın çalgısal müziği litürjide uygun görmemesini Wellesz, iki nedene bağlar *Bizans Müziği Tarihi* kitabında: insan ahlakı üzerindeki zararlı etkisi ve pagan dinsel törenleriyle ilişkisi.⁹⁷ Doğu pagan ayinleri hakkında Catullus ve Lucian'ın metinlerini tanık göstererek bu dinsel törenlerdeki vecde getirici ögenin Roma

96 Katolik kilisesinde org çalınması, Batı dinsel müziğinde birçok bestecinin missalar vb. yazması bu yazı konusunun dışında kaldığından tartışma dışı bırakıldı.

97 Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography* (London: Oxford University Press, 1961), 91.



54: Bonanni'nin "Ermenilerin kutsal çalgısı" dediği ve aynı zamanda Kibele onuruna da çalındığını belirttiği tokmakla vurularak seslendirilen kâse gibi derin zil. Bonanni, *Gabinetto Armonico*, 128, lev. 15. Krş. res. 10 (Hickman, "The Rattle-drum and Marawe-sistrum," pl. II, fig. 2).



55: Beyoğlu'ndaki Üç Horan Kilisesi'nin tokmakla vurularak çalınan 42.5 cm çapındaki dzindzğası.

56: Beyoğlu'ndaki Üç Horan Kilisesi'nin dzindzğaları. Soldaki küçüğünün üzerinde Zilciyan'ın armağanı olduğu belirtilmiş.



57: Beyoğlu'ndaki Üç Horan Kilisesi'nin üstü yazılı dzindzgası: "Bu dünyadan göçmüş olan merhum babasının hatırasına, H.D. Zilciyan'dan Krikor Bey Takvorya'na armağandır."

İmparatorluğu'nun doğu eyaletlerinde yalnızca yaşamını sürdürmekle kalmayıp gücünü giderek artırdığını, bunu ortadan kaldırmak için Kilise Babalarının çalgısal müziğin kalabalıklar üzerindeki yıkıcı etkisiyle nasıl mücadele ettiğini anlatır. İskenderiyeli Clement'in *Paedagogus* adlı kitabındaki öğütlerini aktarır:

Eğer halk, zamanını flütler ve santurlar ve korolar ve danslar ve Mısır şakşakları ve bunun gibi eğlenceliklerle geçirirse, hiç de hoş olmayan başıboş çılgınlıklar içinde boğulur ve topluca kaba saba insanlara dönüşür; *davul ve zil çalar ve böyle aldatıcı çalgılarla güriültü yapıp durur*. Bana öyle geliyor ki böyle bir şölen elbette ki bir esriklik tiyatrosudur. [...] Kavallar çobanlara ve flütler de kendini putperestliğe kaptırmış batıl inançlılara geri verilsin. Doğrusunu isterseniz bu tür çalgılar ılımlı şölenlerden kovulmalıdır; insandan çok, insanlığın yalnızca akılsız küçük bir bölümüyle hayvanlara yaraşır bunlar. Duyuyoruz ki geyikler bu kavalların sesiyle büyülenerek kendini kovalayan avcıların tuzağına düşerlermiş.⁹⁸

Hıristiyanlar için izin verilen müziğin dayanakları *Kutsal Kitap*'tadır (Mat. XXII.37, 39; Kol.III.16, 17; Mez.XXXII; Ef.V.19).⁹⁹ Buna karşılık müziği, çalgıları ve dansı özendirici ifadelerle birçok ayette yer vermiştir *Eski Antlaşma*. İsrail halkının ardındaki Firavun'dan kaçarken Musa'nın Kızıldeniz'i ortadan ikiye yararak gösterdiği mucize Tanrı'nın zaferidir. Firavunun ordusu sulara boğulurken İsrail halkı Kızıldeniz'in ötesine geçip kurtulunca bu zaferi Musa'nın ve Harun'un kızkardeşi olan kadın peygamber Miryam ve çevresindeki kadınlar şallarını kıvrak hareketlerle dalgalandırıp ellerindeki defler ve zillerle dans ederek kutladılar. Hiç kuşkusuz bu bir ayin dansıydı, törenseldi. Bu kutlu olay *Eski Antlaşma*'nın Mısır'dan Çıkış bölümünde yer alır (Çık.XV). Musa'nın bu mucizesinin şiiri "Miryam'ın Şarkısı" olarak da değerlendirilmekte.¹⁰⁰ Kaynağını Kutsal Kitap'tan alan zafer şarkıları ve dansları Bizans ikonografisinde karşılığını bulmuştur. Kimi mezmur kitaplarında "Miryam'ın dansı"nın resimleriyle karşılaşılıyor.¹⁰¹ Bu dansın 14. yüzyılın ikinci yarısına ilişkin bir elyaz-

98 İskenderiyeli Clement, *Paedagogus*, II.4; aktaran Wellesz, *A History of Byzantine Music*, 93. (Alıntıdaki italikle vurgu bana ait.)

99 Wellesz, *A History of Byzantine Music*, 93.

100 Frank M. Cross ve David Noel Freedman, "The song of Miriam," *JNES* 14, no. 4 (1995): 237, 241-242.

101 Axinia Džurova, *La Miniatura Bizantina: I Manoscritti Miniati e la Loro Diffusione*, çev. Chiara Formis (Milano: Jaca Book, 2001), 106, res. 62, 110, res. 68, 111, res. 69 ve 215, res. 169; Brigitte Pitarakis, "From the Hippodrome to the reception halls of the great palace: Acclamations and

ması olan *Tomíć Psalter* diye ünlü mezmurlar kitabındaki bir varyasyonu elele tutuşmuş dans eden beş kadınla birlikte kırmızı giysi içindeki Miryam'ın elindeki zillerle dansını betimlemektedir. Karşısında zil çalarak dans eden bir başka kadınla, ikisinin arasında elindeki değnekle küçük bir davulu çalan diğer bir kadın görülür; bu ikisinin arkasındaki bir başka kadın da dansa katılmaktadır (res. 58). *Kutsal Kitap*'ın ilgili bölümü şöyle:

(Çık.XV.1-2, 19-21):

Musa'yla İsraililer RAB'be şu ezgiyi söylediler:

“Ezgiler sunacağım RAB'be,

Çünkü yüceldikçe yüceldi;

Atları da, atlıları da denize döktü.

Rab gücüm ve ezgimdir,

O kurtardı beni.

O'dur Tanrım,

Övgüler sunacağım O'na.

O'dur babamın Tanrısı,

Yücelteceğim O'nu.”

[...]

Firavunun atları, savaş arabaları, atlıları denize dalınca, RAB suları onların üzerine çevirdi. Ama İsraililer denizi kuru toprakta yürüyerek geçtiler.

Harun'un kızkardeşi Peygamber Miryam tefini eline aldı, bütün kadınlar teflerle, oynayarak onu izlediler.

Miryam onlara şu ezgiyi söyledi:

“Ezgiler sunun RAB'be,

Çünkü yüceldikçe yüceldi,

Atları, atlıları denize döktü.”¹⁰²

dances in the service of ideology,” *The Byzantine Court: Source of Power and Culture: Papers from the Second International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium, Istanbul 21-23 June 2010*, ed. Ayla Ödekan, Nevra Necipoğlu ve Engin Akyürek (İstanbul: ANAMED, 2016), 133-136.

102 Bu yazıdaki *Eski ve Yeni Antlaşma* metinlerini Kitabı Mukaddes Şirketi'nin *Kutsal Kitap*'ın Türkçeye son çevirisinden olduğu gibi aldım.

58



58: "Miryam'ın dansı". Kadın peygamber Miryam, Musa'nın gösterdiği mucizeyle Kızıldeniz'i toprakta yürüyerek geçen İsrail halkının kurtuluşunu sağlayan Tanrı'nın zaferini kutlamak için çevresindeki kadınlarla ellerindeki zilleri vurarak kutlama dansı yaptılar. *Tomich Psalter*, 14. yüzyılın ikinci yarısı. Moskova Devlet Tarih Müzesi, Muz. 2752, yk. 249b. Pitarakis, "From the Hippodrome," 135'ten.

Mısır'dan Çıkış (*Exodus*) bölümünde söz edilen çalgının adı üstünde biraz durmak iyi olur. Türkçe çeviride *tef* diye geçen sözcük, Standart King James çevirisinde İngilizceye *timbrel* olarak aktarılmış.¹⁰³ *Redhouse Sözlüğü timbrel* için “eskiden kullanılan zilli tef” karşılığını vermiştir; 1890 baskınıdaysa *def* karşılığında “tambourine”i gösteriyor. Miryam’ın şarkısının yansıtıldığı metinde İbranca *tōf* sözcüğü kullanılmışsa da (krş. Arapça *deff* / دَف; Latince *tympanum*; Yunanca *τύμπανον*),¹⁰⁴ Axinia Džurova ve daha sonra da Brigitte Pitarakis’in yayımladığı resimlerde de görüldüğü gibi Miryam ve diğer danş seden kadınlar kollarını iki yana açarak coşkuyla –herhâlde– trans hâlinde zilleri birbirlerine vurmaktalar (res. 58). *Eski Antlaşma*’nın birçok ayetinde zilden söz ediliyor. Yahudi ayinlerinde kullanılması kabul edilmiş vurmali çalgı tunç zil (*meziltayim nehoshet*) idi.¹⁰⁵

Tuncun bir çalgıda kullanılması Erken Tunç Çağı’na dek geri uzanıyor. Daha önce, söz gelimi bakır çalgılar var mıydı, bilmiyoruz. Ama birbirine vurularak çalınan tahtadan, fildişinden, boynuzdan, kemikten yapılmış çalgılar biliniyor. Bakırla kalayı karıştırıp bir alaşım elde edince, bundan çıkan sesi bir şekilde işitince hoşlanmış olmalı ki insan, bu yeni “metal”den çalgı yapıp kullandı. Bakırla kalay bir kez birleşince artık onu tekrar bakır ve kalay hâline getirmek olanaksızdır. Onu geliştirmekten başka çıkar yolunuz yoktur artık. Nitekim tunç ziller de başlangıçta görece daha kalındı, giderek inceltildi. Alaşım zenginleştirildi. Zilciyan ailesinin –bilinen– 1623 yılından beri yapmakta olduğu zillerin alaşımına bir miktar da altın karıştırdıkları söyleniyor; formül sır olarak kuşaktan kuşağa aktarılıyormuş. Elan dünyanın en iyi zillerini üretiyorlar. Cazcılar, senfoni orkestraları bu zilleri tercih ediyor.¹⁰⁶

Anadolu’da binlerce yıldır gelip geçen kültürlerin bir biçimde birleşmeleri de galiba böyle bir kültürel alaşım çıkardı ortaya. Zil, bu alaşımın somutlaşmış

103 Exod.XV.20: *The Holy Bible, King James version*, 1611, 1769.

104 *Kutsal Kitap*’ta müziğe ilişkin referansların Yunanca, Latince, İngilizce ve İbranca karşılıklarını gösteren dizini için bkz. Jeremy Montagu, *Musical Instruments of the Bible* (London: Scarecrow Press, 2002), 162-170. Ayrıca bkz. Sachs, *The History of Musical Instruments*, 108-109.

105 Alfred Sendrey, *Music in Ancient Israel* (New York: Philosophical Library, 1969), 375.

106 Zilciyanlar hakkında Pars Tuğlacı’ya başvurulabilir: Pars Tuğlacı, *Mehterhane’den Bando’ya* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986), 47-64. Ayrıca *Grove Dictionary of Music*’te “cymbals” ve “Zildjian” maddelerine bakılabilir.

nesnesidir, arketipidir.¹⁰⁷ Diyelim ki Akdeniz'in doğusunda yerleşmiş, İran'a sarkan, kuzeyde Kafkaslara uzanan Eski Dünya bir kült nesnesi olarak zili kullandı. Kesin olarak belgelenemese de profan yaşamında kullanmadığını da söyleyemeyiz. Düğünde eğlenirken, doğa ilkbaharda canlandığında sevincinden yaşamı kutsamak için metalleri birbirine vurarak, sallayarak, ritmin içinde bulunmaktan zevk alarak, onunla transa gelerek yaşadığı, geliştirdiği görülüyor zilleri.

Bonanni, 17. yüzyılda Ermenilerin ayinlerinde zil çaldıklarını belgelemiştir. Herhâlde, Anadolu'daki kültürel alışımın bir ögesi olarak alışveriş içinde buldukları diğer topluluklar gibi 17. yüzyıldan çok önce de kullanıyorlardı zilleri —olasılıkla Anadolu'ya geldiklerinden beri. Birçok dinin, dilin hem birbiri ardınca hem de aynı zamanda birlikte yaşadığı Anadolu, senkretizme elverişli bir kültürleşme ortamı oldu binlerce yıl. İran, Mısır, Girit, Yunan gibi komşu kültürlerle ilişkisi de —ticareti gibi— her zaman son derece canlı oldu. Hıristiyan olmadan önce farklı inanç sistemleri deneyimini yaşamış olan Ermeni toplumunun, bu senkretik ortamda birlikte yaşadıkları diğer toplumların törensel pratiklerinden etkilenmediklerini düşünemeyiz. Nitekim Anadolu'ya sonradan gelmiş olan İslami kültür içindeki tarikatlar da bu senkretik ilişkilerden kendi payına düşeni almıştır.

Zilin başka başka kültürlerde kullanımının gözlenmesi göstermiştir ki bir çalgı kültürel alışımın nesnesi olabilmektedir. Ayinlerde vurulan *dzmdzğa'*nın/zilin, katıldıkları her dinin törensel uygulamalarında bin yıllarca kullanılmaktan vazgeçemedikleri bir çalgı olduğu anlaşılıyor Ermenilerin.

107 Kültürel alışım konusunu Katerina Kolotourou da ilgi çekici makalesinde ele almıştır. Bkz. Katerina Kolotourou, "Musico-cultural Amalgamations in the Eastern Mediterranean: A Percussive View from the Aegean," *Talanta: Proceedings of the Dutch Archaeological and Historical Society*, vol. XLIV (2012): 206-26.

Kaynaklar

- Aksoy, Bülent. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.
- D'Albini, Zsuzsanna. "Changing Iconography in Eleventh- and Twelfth Century Psalters: Miriam's Dance as an Expression of Personal Devotion." Yüksek Lisans Tezi. Central European University, Budapeşte, 2013.
- Alp, Sedat. *Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans: Hitit Çağında Anadolu'da Üzümlü ve Şarap*. Ankara: Kavaklıdere Kültür Yayınları, 1999.
- Arık, Remzi Oğuz. *Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Alaca Höyük Hafriyatı: 1935'deki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor*. Ankara: TTK, 1937.
- Atay, Tayfun. "Gelenek ve Modernlik İlişkisi Ekseninde Türkiye'de Halk Dini Ögeleri ve Senkretik Motifler." *Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri: 23-28 Ekim 2000 Ürgüp/Neveşehir*, 47-60. Ankara: Ervak Yayınları, 2001.
- Ayverdi, İlhan. *Kubbealtı Lugatı: Asırlar Boyu Tarihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. 3 c. İstanbul: Kubbealtı, 2005.
- Werner Bachmann. "Eski Tunç Çağı çalgıları." *I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2004.
- Bartholomae, Christian. *Altiranisches Wörterbuch*. Strassburg: Verlag von Karl J. Trübner, 1904.
- Betancourt, Philip P. *Hagios Charalambos: A Minoan Burial Cave in Crete: I. Excavation and Portable Objects*. Philadelphia: INSTAP Academic Press, 2014.
- _____ and James D. Muhly. "Excavations in the Hagios Charalambos Cave: A Preliminary Report: The Sistra." *Hesperia* 77 (2008): 577.
- _____ and James D. Muhly. "Sistra." *Hagios Charalambos: A Minoan Burial Cave in Crete: I. Excavation and Portable Objects*, edited by Philip P Betancourt, Costis Davaras, and Eleni Stravopodi, 269-272. Philadelphia – Pennsylvania: Instap Academic Press, 2014.
- Bonanni, Filippo. *Gabinetto Armonico: Pieno d'Istromenti Sonori*. Roma: Giorgio Placho, M.DCC.XXII [1722].
- _____. *Antique Musical Instruments and Their Players*, edited by Frank Ll. Harrison and Joan Rimmer. New York: Dover Publications, 1964.
- Bottéro, Jean. "En Eski Tufan Hikâyesi." *Eski Yakındoğu: Sümer'den Kutsal Kitap'a*. Hazırlayan Jean Bottéro, 213-225. Ankara: Dost Kitabevi, 2005.
- _____ (Akkadcadan çeviren ve aktaran). *Gılgamış Destanı: Ölmek İstemeyen Büyük İnsan*. Çeviren Orhan Suda. İstanbul: YKY, 2008.
- _____ ve Samuel Noah Kramer. *Mezopotamya Mitolojisi*. Çeviren Alp Tümertekin. İstanbul: T. İş Bankası, 2017.
- Bournatian, George A. *Ermeni Tarihi: Ermeni Halkının Tarihine Kısa Bir Bakış*. Çeviren Ender Abadoğlu ve Ohannes Kılıçdağı. İstanbul: Aras, 2006.
- Braun, Joachim. *Music in Ancient Israel/Palestine: Archaeological, Written, and Comperative Sources*. Translated by Douglas W. Scott. Michigan-Cambridge: William B. Erdmans Publishing, 2002.

- Bulut, Hülya. "Yeryüzü Cennetleri: Pers Bahçeleri ve Paradesiosları." *Persler: Anadolu'da Kudret ve Görkem*, hazırlayanlar Kaan İren, Çiçek Karaöz ve Özgün Kasar, 174-183. İstanbul: YKY, 2017.
- Cahenb, Abraham. "Hébreux." *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, edited by Albert Lavignac and Lionel de la Laurencie, 67-76. Paris: Librairie Delagrave, 1921.
- Cameron, Mark A.S. "A General Study of Minoan Frescoes." PhD diss., University of Newcastle upon Tyne, 1975.
- Carus, Lucretius. *Varlığın Yapısı*. Çeviren İsmet Zeki Eyüboğlu. c. 1. İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri, 2001.
- Castaldo, Daniela. "Rappresentazioni dei Kymbala Nella Ceramica Attica." *RidIM/RCMI Newsletter* 20, no. 2 (1995): 39-48.
- Catullus, Gaius Valerius. *Bütün Şiirleri*. Çeviren Çiğdem Dürüşken ve Erdal Alova. İstanbul: YKY, 1997.
- Clement of Alexandria. *The Exhortation to the Greeks, the Rich and Man's Salvation and the Fragment of an Address Entitled to the Newly Baptized*. Translated by G.W. Butterworth. London: Loeb Classical Library, 1968.
- Cross, Frank M. and David Noel Freedman. "The Song of Miriam." *JNES* 14, no. 4 (1995): 237-250.
- Çağman, Filiz. "Glimpses into the Fourteenth-century Turkic World of Central Asia: The Painting of Muhammed Siyah Qalam." *Turks: A Journey of a Thousand Years: 600-1600*, edited by David J. Roxburgh, 148-189, 409. London: Royal Academy of Arts, 2005.
- Damadyan, Krikor. "Aziz Aydınlatıcı Grigor ve Kayseri'nin Ermeni Kilisesi Bakımından Önemi." *Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri: 23-28 Ekim 2000 Ürgüp/Neşehir*, 185-189. Ankara: Ervak Yayınları, 2001.
- Dédéyan, Gérard (der.). *Ermeni Halkının Tarihi*. Çeviren Şule Çiltaş. İstanbul: Ayrıntı, 2015.
- Dijk-Hemmes, Fokkelen van. "Some Recent Views on the Presentation of the Song of Miriam." *A Feminist Companion to Exodus to Deuteronomy*, Guildford, 200-206. Surrey: Sheffield Academic Press, 1994.
- Dinçol, Belkıs. *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik*. İstanbul: Eski Çağ Bilimleri Enstitüsü, 1999.
- Dönmez, Şevket. "Oluz Höyük: Kuzey-orta Anadolu'nun Kralî Pers Merkezi." *Güneş Karadeniz'den Doğar: Sümer Atasoy'a Armağan Yazılar*, hazırlayan Şevket Dönmez, 103-140. Ankara: Hel Yayıncılık, 2013.
- _____. *Anadolu ve Ermeniler: Kızılırmak Havzası Demir Çağı Toplumunun Doğu Anadolu Yaylası'na Büyük Göçü*. İstanbul: Anadolu Öntarih Yayınları, 2016.
- Džurova, Axinia. *La Miniatura Bizantina: I Manoscritti Miniati e la Loro Diffusione*. Translated by Chiara Formis. Milano: Jaca Book, 2001.
- Dumbrell, Richard J. *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*. Chesire: Trafford Publishing, 2005.

- Duygulu, Melih. "Anadolu Ermeni Müziğinde Bölgesel Etkileşimler." *Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri: 23-28 Ekim 2000 Ürgüp/Neuşehir*, 219-234. Ankara: Ervak Yayınları, 2001.
- Eliade, Mircea. *Dinler Tarihine Giriş*. Çeviren Lale Arslan. İstanbul: Kabalcı, 2003.
- _____. *Şamanizm: İlkel Esrime Teknikleri*. Çeviren İsmet Birkan. Ankara: İmge, 2014.
- Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Albert Lavignac (fondateur) – Lionel de la Laurencie (director). Paris: Librairie Delagrave, 1921.
- Engel, Carl. *A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum*. London: South Kensington Museum, 1874.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.
- Erzen, Afif. *Doğu Anadolu ve Urartular*. Ankara: TTK, 1992.
- Euripides. *Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*, edited and translated by David Kovacs. Cambridge, MA: Loeb Classical Library Harvard University Press, 2003.
- Evans, Helen C. and William D. Wixom (ed.). *The Glory of Byzantium Art and Culture of the Middle Byzantine Era: A.D. 843-1261*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Evliya Çelebi b. Derviş Mehmed Zillî. *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*. Hazırlayan Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, Robert Dankoff, Zekeriya Kurşun ve İbrahim Sezgin. İstanbul: YKY, 2011.
- Franke, Daniël. *Museum des Institutes für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften: Teil I: Musikinstrumente*. Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, 2000.
- Frankfort, Henri. *Kingship and the Gods: A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society & Nature*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1978.
- Galpin, Francis W. *The Music of the Sumerians and Their Immediate Successors: The Babylonians & Assyrians*. Cambridge: Cambridge University Press, 1937.
- Garsoïan, Nina. "The emergence of Armenia." *Armenian People from Ancient to Modern Times*, edited by Richard G. Hovannisian, 37-62. vol. 1. New York: St. Martin's Press, 2004.
- _____. "The Arşakuni Dynasty (A.D. 12-[180?]-428)." *Armenian People from Ancient to Modern Times*, edited by Richard G. Hovannisian, 63-94. vol. 1. New York: St. Martin's Press, 2004.
- _____. "The Marzpanate (A428-652)." *Armenian People from Ancient to Modern Times*, edited by Richard G. Hovannisian, 95-115. vol. 1. New York: St. Martin's Press, 2004.
- Gazimihal, Mahmut R. *Türk Askerî Müzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Vekaleti, 1955.
- _____. *Türk Vürmalı Çalgıları: Türk Depki Çalgıları*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1975.
- Grosset, René. *Başlangıcından 1071'e Ermenilerin Tarihi*. Çeviren Sosi Dolanoğlu. İstanbul: Aras, 2005.
- Güterbock, H.G. and Timothy Kendall. "A Hittite Silver Vessel in the Form of a Fist." *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, edited by Jane B. Carter and Sarah P. Morris, 45-60. Austin: University of Texas, 1995.

- Herodotus. *The Histories*. Translated by Robin Waterfield. New York: Oxford University Press, 1998.
- Hickman, Hans. "The Rattle-drum and Marawe-sistrum." *Journal of the Royal Asiatic Society* 1, no. 2 (1950): 2-6.
- _____. *Musikgeschichte in Bildern Band II: Musik der Altertums: Ägypten*. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, [1961].
- Hoffner, S.A. "Daily Life Among the Hittites." *Life and Culture in the Ancient Near East*, edited by Richard Averback, Mark W. Chavalas and David B. Weisberg, 95-118. Bethesda, MD: CDL Press, 2003.
- The Holy Bible: King James version*. 1611, 1769.
- Hood, Sinclair. "Dating the Knossos Frescoes." *Aegean Wall Painting: A Tribute to Mark Cameron*, edited by Lyvia Morgan, 45-81. London: The British School at Athens, 2005.
- Hornbostel, Erich M. von, and Curt Sachs. "Classification of Musical Instruments." Translated by Anthony Baines and Claus P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal*, no. 14 (1961): 3-29.
- Howes, David. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.
- İpşiroğlu, Mazhar Ş. "Bozkır Rüzgârı" *Siyah Kalem: Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında Bulunan Üstad Mehmet Siyah Kalem'in Resimlerinin Tıpkı Basımı*. İstanbul: Ada Yayınları, 1985.
- İşhanyan, Rafael. *Başlangıçından 2. Yüzyıla Kadar Ermeniler'in Tarihi*. Çeviren Sarkis Seropyan. İstanbul: Belge Uluslararası Yayıncılık, 2006.
- James, E.O. *Myth and Ritual in the Ancient Near East: An Archaeological and Documentary Study*. London: Thames and Hudson, 1958.
- _____. *Seasonal Feasts and Festivals*. London: Thames and Hudson, 1961.
- Kaçar, Turhan. "Ermeniler Nasıl ve Ne Zaman Hıristiyan Oldu?" *XVI. Türk Tarih Kongresi: 20-24 Eylül 2010 Ankara*, c. 1. *Eski Anadolu Uygarlıkları*, 245-254. Ankara: TTK, 2015.
- Kerovpyan, Aram ve Altuğ Yılmaz. *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı, 2010.
- Kilmer, Anne Draffkorn. "Music and Dance in Ancient Western Asia." *Civilizations of the Ancient Near East*, edited by Jack M. Sasson, 2601-2613. vol. 4. Massachusetts: Hendrickson Publishers, 2006.
- Kircheri, Athanasii. *Musurgia Universalis: Sive Ars Magna Consoni et Dissoni*. vol. 1. Roma: 1750.
- Kolotourou, Katerina. "Music and Cult: The Significance of Percussion and Cypriote Connection." *Cyprus: Religion and Society from the Late Bronze Age to the End of the Archaic Period: Proceedings of an International Symposium on Cypriote Archaeology, Erlangen, 23-24 July, 2004*, edited by Vassos Karageorghis, Hartmut Matthäus and Sabine Rogge, 183-206. A.G. Leventis Foundation, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Institut für Klassische Archäologie, Universität Münster. Institut für Interdisziplinäre Zypern-Studien: Bibliopolis, 2005.

- _____. "Musical Rhythms from Tha Cradle to the Grave." *Current Approaches to the Religion in Ancient Greece: Papers Presented at a Symposium at the Swedish Institute at Athens: 17-19 April 2008*, edited by Matthew Haysom and Jenny Wallensten, 169-187. Stockholm: 2011.
- _____. "Musico-cultural Amalgamations in the Eastern Mediterranean: A Percussive View from the Aegean." *Talanta: Proceedings of the Dutch Archaeological and Historical Society*, edited by Angelos Papadopoulos, no. 44 (2012): 206-226.
- Koşay, Hamit Zübeyr. "Türk Tarih Kurumu Tarafından Alaca Höyük'te 1936 Yazında Yapılan Hafriyatın Elde Edilen Neticeleler." *Belleten* 2 (1937): 525-556.
- _____. *Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Alaca Höyük Kazısı: 1937-1939'daki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor*. Ankara: TTK, 1951.
- Kramer, Samuel Noah. *History Begins at Sumer: Thirty Nine Firsts in Recorded History*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1956.
- _____. *Tarih Sumer'de Başlar*. Çeviren Muazzez İlmiye Çığ. Ankara: TTK, 1998.
- Ksenophon. *Anabasis: Onbinlerin Dönüşü*. Çeviren Oğuz Yarlıtaş. İstanbul: Kabalca, 2011.
- _____. *Kyros'un Eğitimi: Kyros Paideia*. Çeviren Furkan Akderin. İstanbul: Alfa, 2007.
- _____. *Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Anlaşma: Tevrat, Zebur, İncil*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 2003.
- _____. *Kutsal Kitap Dizini: Geniş Kapsamlı*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 2004.
- _____. *Kutsal Kitap Sözlüğü*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 2016.
- Laborde, Jean-Benjamin de. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. vol. 1. Paris: P.D. Pierres, 1780.
- Loret, Victor. "Égypte: Note sur les instruments de musique de l'Égypte ancienne." *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 1-34. Paris: Librairie Delagrave, 1921.
- Lucretius. *On the Nature of Things*. Translated by W.H.D. Rouse. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1924.
- Maffre, Frédéric. "Pers Hâkimiyeti Altında Anadolu Halkları." *Persler: Anadolu'da Kudret ve Görkem*, hazırlayanlar Kaan İren, Çiçek Karaöz ve Özgün Kasar, 52-61. İstanbul: YKY, 2017.
- Manniche, Lise. *Music and Musicians in Ancient Egypt*. London: British Museum, 1991.
- Marinatos, Nanno. "The Ideals Manhood in Minoan Crete." *Aegean Wall Paintings*, edited by Lyvia Morgan, 149-158. London: The British School at Athens, 2005.
- Marinatos, Spyridon. *Crete and Mycenae*. New York: Harry N. Abrams, [1960].
- Martino, Stefano de. "Music, Dance and Processions in Hittite Anatolia." *Civilizations of the Ancient Near East*, edited by Jack M. Sasson, 2661-2669. vol. 4. Massachusetts: Hendrickson Publishers, 2006.
- Meyers, Carol. "Miriam the Musician." *A Feminist Companion to Exodus to Deuteronomy*, 207-230. Guildford, Surrey: Sheffield Academic Press, 1994.
- MIMO: *Musical Instrument Museums Online*. <http://www.mimo-international.com/MIMO/> (erişim 31 Ağustos 2017).

- Montagu, Jeremy. *Musical Instruments of the Bible*. London: Scarecrow Press, 2002.
- Ocak, Ahmet Yaşar. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sûfîlik: Kalenderîler: XIV-XVII. Yüzyıllar*. Ankara: TTK, 1999.
- Ors et Trésors d'Arménie* [sergi kataloğu]. Edited by Marie-Anne Privat-Savigny, Bernard Berthod [y.y., t.y.].
- Özgüç, Tahsin. *İnandıktepe: Eski Hitit Çağında Önemli Bir Kült Merkezi*. Ankara: TTK, 1988.
- _____. *Kültepe: Kaniş/Neşa: The Earliest International Trade Center and the Oldest Capital City of the Hittites*. İstanbul: The Middle Eastern Cultural Center in Japan, 2003.
- _____. ve Mahmut Akok. "Horoztepe Eserleri." *Belleter* 21, s. 82 (Nisan 1957): 201-209.
- _____. ve Mahmut Akok. *Horoztepe: Eski Tunç Devri Mezarlığı ve İskân Yeri*. Ankara: TTK, 1958.
- Pakalın, Mehmet Zeki. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. c. 2. İstanbul: MEB, 1971.
- Pekin, Ersu. "Surname'nin Müziği: 16. Yüzyılda İstanbul'da Çalgılar." *Dipnot* 1 (2003): 52-90.
- _____. "Müzik Bir Çingene Sanatıdır; Ama..." *Metin And'a Armağan*, hazırlayan Sabri Koz, 373-403. İstanbul, 2007.
- Pélagaud, Fernand. "Syriens et Phrygiens." *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 49-66. Paris: Librairie Delagrave, 1921.
- Picken, Laurence. *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press, 1975.
- Pitarakis, Brigitte. "From the Hippodrome to the Reception Halls of the Great Palace: Acclamations and Dances in the Service of Ideology." *The Byzantine Court: Source of Power and Culture: Papers from the Second International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium: Istanbul 21-23 June 2010*, edited by Ayla Ödekan, Nevra Necipoğlu and Engin Akyürek, 129-138. İstanbul: Koç University Research Center for Anatolian Civilizations [ANAMED], 2016.
- Redhouse, James W. *A Turkish and English Lexicon: The Shewing in English the Signification of the Turkish Terms*. Constantinople: A.H. Boyajian, 1890.
- Rouget, Gilbert. *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession*. Translated by Brunhilde Biebuyck. Chicago-London: The University of Chicago, 1985.
- Russell, James R. *Zoroastrianism in Armenia*. Cambridge: Harvard University Department of Near Eastern Languages and Civilizations and National Association for Armenian Studies and Research, 1987.
- _____. "The Formation of the Armenian Nation." *Armenian People from Ancient to Modern Times*, edited by Richard G. Hovannisian, 19-36. vol. 1. New York: St. Martin's Press, 2004.
- Sachs, Curt. *Real-Lexicon der Musikinstrumente*. Berlin: Verlag von Julius Bard, 1913.
- _____. *World History of The Dance*. New York: W.W. Norton & Company, 1937.
- _____. *The History of Musical Instruments*. New York: W.W. Norton & Company, 1940.
- Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. vol. 1. London: Macmillan Press, 1984.

- Saka, Mustafa. "Ermeni Musikisi." *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 185-186. c. 3. İstanbul: Tarih Vakfı, 1994.
- Savaş, Savaş Özkan. "Fırtına Tanrısının Yumruğu' Yumruk Biçimli Gümüş Hitit Kabı." *Hayat Erkanal'a Armağan: Kültürlerin Yansıması*, editör Betül Avunç, 635-652. İstanbul: Homer Kitabevi, 2006.
- Schatkin, Margaret A. "Idiophones of the Ancient World: Description, Terminology, Geographical Distribution, Functions." *Jahrbuch für Antike und Christentum* 21 (1978): 147-172.
- Schnabel, Paul. *Berosos und die Babylonisch-Hellenistische Literatur*. Leipzig-Berlin: B.G. Teubner, 1923.
- Sendrey, Alfred. *Music in Ancient Israel*. New York: Philosophical Library, 1969.
- Seropyan, Sarkis. *Can Gülüm Anahit ve Kazben: Ermeni Tanrıları Konuşuyor*. İstanbul: Belge Yayınları, 2003.
- Seropyan, Vağarşag. *Türkiye Ermenileri Patrikliği Patrik Hovhannes Golod Koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye Ermenileri Patrikliği, 2011.
- Seyfeli, Canan. "Erken Ermeni Kaynaklarına Göre Hristiyanlık Öncesi Ermeni Tanrılar Panteonu." *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, s. 30 (2011): 139-183.
- Showerman, Grant. "The Great Mother of the Gods." *Bulletin of the University of Wisconsin Philology and Literature Series* 1, no. 3 (1901): 221-329.
- Sipahi, Tunç. "Eine althethitische Reliefvase vom Hüseyindede Tepesi." *İstanbul Mitteilungen* 50 (2000): 63-85.
- Simpson, D.P. *Cassell's Latin-English, English-Latin Dictionary*. London-New York: Continuum International, 2011.
- Soultanian, Gabriel. *The History of The Armenians and Mosēs Khorenats'i*. London: Bennet&Bloom, 2011.
- Stainer, John. *The Music of the Bible with an Account of the Development of Modern Musical Instruments from Ancient Types*. London: Novello, Ewer & Co., 1900.
- Steingass, F. *A Comprehensive Persian-English Dictionary*. Springfield: Nataraj Books, 2010.
- Strabo. *The Geography of Strabo*. Translated by Duane W. Roller. Cambridge: Cambridge University, 2014.
- Strassler, Robert B. (ed.). *The Landmark Herodotus*. London: Quercus, 2008.
- Streck, M. Streck. "Ermeniye." *İslâm Ansiklopedisi*. c. 4. İstanbul: MEB, 1964.
- Tekin, Gönül A. *Çengnâme: Ahmed-i Dâ'î*. Cambridge, MA: Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1992.
- Tekin, Oğuz. "APK Kontrmarklı Tigranes Sikkeleri." *Muhibbe Darga Armağanı*, hazırlayanlar Taner Tarhan, Aksel Tibet ve Erkan Konyar, 505-510. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi, 2008.
- Thomson, Robert. "Armenian Literary Culture through the Eleventh Century." *Armenian People from Ancient to Modern Times*, edited by Richard G. Hovannisian, 199-239. vol. 1. New York: St. Martin's Press, 2004.

- Tournefort, M. Pitton de. *Relation d'un voyage du Levant*. Paris: l'Imprimerie Royale, MDC-CXVII [1717].
- Tournefort, Joseph de. *Tournefort Seyahatnamesi*. Editör Stefanos Yerasimos. Çeviren Ali Berktaş. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2005.
- Trible, Phyllis. "Bringing Miriam Out of the Shadows." *A Feminist Companion to Exodus to Deuteronomy*, 166-186. Guildford, Surrey: Sheffield Academic Press, 1994.
- Tsetskhaladze, Gocha R. "Kibele'nin Tapınak Kenti: Melbourne Üniversitesi'nin Pessinus'taki Yeni Araştırmaları." *Güneş Karadeniz'den Doğar: Sümer Atasoy'a Armağan Yazılar*, hazırlayan Şevket Dönmez, 413-458. Ankara: Hel Yayıncılık, 2013.
- Tuğlacı, Pars. *Mehterhane'den Bando'ya*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1986.
- Vermaseren, Maarten J. *Cybele and Attis: The Myth and the Cult*. Translated by A.M.H. Lemmers. London: Thames and Hudson, 1977.
- Virolleaud, MM. Ch. – Fernand Pélagaud. "Assyrie et Chaldé: La musique Assyro-Babylonienne." *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 35-48. Paris: Librairie Delagrave, 1921.
- Yahyâ Âgâh Efendi. *Mecmû'âtü'z-Zarâ'if Sandûkatü'l-Ma'ârif*. Hazırlayan Mehmed Serhan Tayşi. İstanbul: Hassa Mimarlık, 2014.
- Yıldırım, Tayfun. "Eski Hitit Çağına Ait Yeni Bir Kült Vazosu." *Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2005 Yılığ* (2006): 359-370.
- Weitzmann, Kurt. *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1971.
- Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. London: Oxford University, 1961.
- Xenophon. *Anabasis*. Translated by Carleton L. Brownson, edited by Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library, 2001 (e-kitap).

Son Dönem (Anti-Feminist) Osmanlı Mizah Basınında Güzide Sabri'nin Feminist Mizahı: "Tevfik Efendi" Adlı Hikâyenin Romana Uzmanan Kurgusu

Güzide Sabri's Feminist Humor in the Late (Anti-Feminist) Ottoman Humor Press: The Plot of the Story "Tevfik Efendi" and its Extension into a Novel

ZEYNEP TEK

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
(ztek@ybu.edu.tr), ORCID: 0000-0003-2577-6422.
Geliş Tarihi: 25.06.2022. Kabul Tarihi: 19.09.2022.

“ ” Tek, Zeynep. "Son Dönem (Anti-Feminist) Osmanlı Mizah Basınında Güzide Sabri'nin Feminist Mizahı: "Tevfik Efendi" Adlı Hikâyenin Romana Uzmanan Kurgusu." *Zemin*, s. 4 (2022): 158-181.

Özet: Güzide Sabri'nin 1922'de *Aydede*'de yayımlanan "Tevfik Efendi" adlı mizahi hikâyesi, edebiyat tarihinde üç açıdan önem taşır. Birincisi anti-feminist söylemiyle dikkat çeken son dönem Osmanlı mizah basınında kadınlar tarafından üretilen feminist mizahın nadir temsillerinden biridir. İkincisi kara sevda ve piyasa romanlarının yazarı olarak tanınan Güzide Sabri'nin mizah türünde pek bilinmeyen yetkin bir örneğidir. Üçüncüsü ise hikâyenin 1941'de yayımlanan *Neclâ* adlı romanda yeniden üretilmesidir. Bu üç noktayı ele alan çalışma, ilk olarak 1920'lerin ilk yarısında Arap harfli Türkçe mizah basınının anti-feminist yayıncılığı, *Aydede* temsilinde kadın yazarlık pratiğinin sınırlı alanları ve Güzide Sabri'nin mizah türündeki üretimi üzerinde duracaktır. Çalışmanın ana bölümü, yirminci yüzyıl başlarında kadınların *hayat hakkı* arayışını hicveden Tevfik Efendi'nin hikâyesinin, toplumsal cinsiyet ile feminist mizah ekseninde değerlendirilmesine ve hikâyenin roman türün(d)e dönüştürülmesine hasredilecektir. Hikâyede ve romanda Tevfik Efendi'nin kahvehane-kadın-mizojenlik dolayımındaki gayri-etik tutumunun ifşasıyla romanda bir hemşire dayanışması örneği sergileyen kadın girişimciliğinden/istihdamından hareketle sonuç bölümü, Güzide Sabri'yi feminist bir yazar olarak adlandırmanın mümkün olup olmayacağı tartışmasına ayrılacaktır. **Anahtar Kelimeler:** Osmanlı mizah basını, Güzide Sabri, feminist mizah, erkeklik, mizojen söylem.

Abstract: The historical importance of Güzide Sabri's humorous story "Tevfik Efendi," published in *Aydede* in 1922, is three-fold. First, it is a rare instance of feminist humor produced by women in the late Ottoman satirical press, characterized as it was by anti-feminist discourse. Second, it is a relatively unknown but accomplished humorous example of Güzide Sabri's work, better known for commercial novels featuring lovesick characters. Third, it was retold and elaborated in her novel *Neclâ*, published in 1941. The present study, intended as a discussion of these three points, begins by focusing on the anti-feminist publications of the Turkish humor press printed in Arabic script during the first half of the 1920s, then turns to the limited opportunities for women's self-expression as exemplified by the magazine *Aydede*, and finally reviews Güzide Sabri's humorous writings. The main part of the study is devoted to a discussion, along the axes of gender and feminist humor, of the story of a certain Tevfik Efendi who satirized women's *quest for emancipation* during the early twentieth century, as well as of the transformation of the story into and through a novel. Based on the divulgence of Tevfik Efendi's unethical attitude in the story and the novel, within a context framed by the triad coffeehouse-woman-misogyny, as well as women's entrepreneurship/employment as an example of gender solidarity in the novel, the conclusion is devoted to a discussion of whether or not it is possible to consider Güzide Sabri a feminist writer.

Keywords: Ottoman humor press, Güzide Sabri, feminist humor, masculinity, misogynistic discourse.

Son dönem Osmanlı mizah basınıyla ilgili cinsiyet çalışmalarında genel eğilim mizahi metinlerde ve görsellerde kadının temsil biçimlerini ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini incelemeye dönüktür.¹ Son derece cinsiyetçi ve eril bir neşriyatta kadınların özne (yazar/yayıncı) olarak konumları ise çok az incelemenin konusu olmuştur.² Literatürün bu şekilde belirmesinde Osman-

1 Bazı örnek çalışmalar için bkz. Nora Şeni, "Fashion and Women's Clothing in the Satirical Press of Istanbul at the End of the 19th Century," *Women in Modern Turkish Society: A Reader*, ed. Şirin Tekeli (London-New Jersey: Zed Books, 1995), 25-45; Palmira Brummett, "Dressing for Revolution: Mother, Nation, Citizen, and Subversive in the Ottoman Satirical Press, 1908-1911," *Deconstructing Images of the Turkish Woman*, ed. Zehra F. Arat (New York: St. Martin's Press, 1998), 37-63; Orhan Koloğlu, "Karikatürümüze Kadının Girişi," *Toplumsal Tarih*, s. 122 (2004): 78-83; Palmira Brummett, "Gender and Empire in Late Ottoman Istanbul: Caricature, Models of Empire, and the Case for Ottoman Exceptionalism," *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 27, s. 2 (2007): 281-300; François Georgeon, "Women's Representations in Ottoman Cartoons and the Satirical Press on the Eve of the Kemalist Reforms (1919-1924)," *A Social History of Late Ottoman Women: New Perspectives*, ed. Duygu Köksal ve Anastasia Faliou (Leiden-Boston: Brill Publishers, 2013), 249-277.

2 Bir örnek olarak 1914'te üç sayı çıkan *Leylâk* dergisini, Osmanlı Devleti'nde kadınların kadınlara yönelik çıkardığı "ilk ve tek Osmanlı kadın mizah dergisi" olarak tanımlayan Karakışla'nın dergi üzerine yazısı gösterilebilir. *Leylâk*'in sahibinin ve müdürünün A. (Aydın) Cevat olduğunu ve dergideki metinlerden biri dışında hiçbirinde imza olmadığını ifade eden Karakışla, Küçük Hanım ve Fatma Zehra imzalı karikatürlerin yanı sıra derginin ser-muharririn Küçük Hanım olmasından ve "düşük" seviyeli mizah anlayışıyla kadın okurları hedeflemesinden hareketle bu kanıya vardığını belirtmiştir. Bkz. Yavuz Selim Karakışla, "Osmanlı Mizahında Bir Kadın Sedası (1914): Leylâk Dergisi," *Toplumsal Tarih*, s. 151 (2006): 44-51. Çeşitli çalışmalarda kadınlar için çıkarılan ilk ve/veya tek Osmanlı mizah dergisi olarak Ahmet Hikmet tarafından yayımlanan *Kadın[lar] Oyuncak Değildir* adlı bir yayından bahsedilmektedir. Bu bilginin kaynağı, izleyebildiğim kadarıyla aynı kitapta Aynur İlyasoğlu ve Deniz İnel'in "Kadın Dergilerinin Evrimi" adlı yazılarında da atıf yaptıkları, Hakan Derman'ın beyanıdır. Bkz. Hakan Derman, "Mizah Dergileri ve Karikatür," *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler: 1849-1984* (İstanbul: Gelişim, 1984), 74. Fakat yaptığım taramada Diken çatısı altında 1919'da çıktığı belirtilen böyle bir dergiye rastlamadım. İBB Atatürk Kitaplığı'ndan eriştiğim Diken Neşriyatı tarafından 1919'da yayımlanan Ahmet Hikmet'in *Kadın Oyuncak Değildir* adlı on beş sayfadan müteşekkil hikâye kitabının dergi adı zannedildiğini düşünüyorum. Monolog şeklinde yazılan hikâyede, bekâr ve hovarda bir İstanbullu erkek doktor, Harput'a tayiniyle evli bir kadına âşık olmasını ve onun -kocasının ani kararları yüzünden- dördüncü kez boşanmasından istifade ederek hüлле oyunu tertip etmesini meddah-vari bir üslupla anlatır. Erkek hilekârlığını konu alan metin, erkeklere evlilik kurumu üzerinden kadınların "oyuncak" olmadığı iletisini taşır. Bkz. Ahmet Hikmet, *Kadın Oyuncak Değildir* (İstanbul: Diken, 1919).

lı-Türk kadın yazarların, modernleşme ve kadın hareketiyle daha fazla öne çıkan temel kadınlık sorunlarını metinlerine taşımak, politik gündemlerini ve yazınsal yeteneklerini "saygın"/"ciddi" görülen türlerle kanıtlamak istemesinin önemli bir payı vardır.³ Ayrıca dönemin toplumsal cinsiyet normlarının kadının makbul kimliğini ciddiyetle harmanlayan algısı da mizah yazarlığıyla mesafeyi açmış görünür. Bu türde kadınlar tarafından oluşturulan yazılı bir edebî geleneğin yokluğu da teşebbüslerin gecikmesini ve sıklaşmamasını izah edebilir. Mizah dergilerinin erkek egemen kurumsallaşmasının ve söyleminin de bu husustaki tesiri azımsanamaz. Bu nedenle mizah basınında azınlığı temsil eden kadın yazarların edebiyat tarihindeki yerinin aydınlatılması önemlidir. Bu makale, daha sınırlı bir çerçevede, Gizilde Sabri'nin *Aydede* dergisinde yayımladığı bir feminist mizahi hikâyeyi, yazarlık pratiği ve kurgulanma biçimiyle inceleyecektir. Ancak bu konuyu açıklamadan önce 2 Ocak-9 Kasım 1922 tarihinde 90 sayıyla yayın hayatında olan *Aydede*'de kadın temsili tarihsel bağlama yerleştirmek için 1920'lerin ilk yarısında İstanbul merkezli Arap harfli Türkçe mizah dergilerinin kadın yayın politikasının genel karakteristiğini belirtmek gerekir.

Osmanlı kadın hareketinin siyasi açıdan ivme kazandığı ve mizah basınının çeşitlendiği 1920'lerin başında yayın hayatını sürdüren *Karagöz* (1908-1955), *Diken* (1918-1921), *Alay* (1920), *Gülyüz* (1921-1923), *Yeni Eğlence* (1921), *Âyine* (1921-1923), *Aydede* (1922), *Akbaba* (1922-1977), *Zümrüdüanka* (1923-1925), *Kelebek* (1923-1924) gibi gazete ve dergiler, matbuat kapitalizminin ve siyasi ideolojilerin yarattığı çatışma ortamında okurun teveccühünü kazanma ve algısını yönetme stratejisiyle görsel dilin yoğun olduğu popülist bir dile başvurur. Dönemin kadın-erkek ilişkilerini edebî ve görsel söylemle kurgusallaştıran mizah basını, özellikle kadını kötücül ve cinsel bir nesne olarak sunan mizojen bir yayın politikası benimser. Muhtemel erkek okur kitlesinin nabzını tutarak ve

3 İstisnalar yok değildir. Suat Derviş'in 1923'te yayımlanan *Behire'nin Talipleri* adlı hikâye kitabı bu açıdan iyi bir örnektir. Özellikle kitaba adını veren ilk mizahi hikâye, Şişli'de yaşayan, alaf-rangalaşan ve ideal kocayı bekleyen Behire'nin talipleri üzerinden devrin erkeklik panoramasını karikatürize ederek sunması açısından son derece başarılıdır. Bkz. Suat Derviş, *Behire'nin Talipleri*, haz. Pınar Uçarlar (İstanbul: İthaki, 2016). Bu tür mizahi metinlerle beraber Günaydın'ın *Kadınlık Daima Bir Muamma*'da ele aldığı gibi kadın yazarlar tarafından üretilen erken dönem romanların genellikle toplumsal cinsiyet problemleri ve kadınların yeni kimlik arayışları gibi ciddi içerikler taşıdığı görülür. Bkz. Ayşegül Utku Günaydın, *Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarlarının Romanlarında Modernleşme* (İstanbul: Metis, 2017).

kadını ötekileştirerek eril tahayyüllerin üretim merkezi hâline gelirler. Mütareke döneminde modernleşmenin hız kazanmasıyla kadınların kamusal alandaki görünürlüğünün ve etkinliğinin artması da eril mizah basınının muhalefetini şiddetlendirir. Ticari kaygılara eklenen ataerkil kaygılar, cinsiyetlendirilmiş ve cinsiyetçi bir mizahın gelişiminde rol oynar.

Erken yirminci yüzyıl mizah basınında, erkek egemen kültürel kalıpların kadını beden, duygu ve nefis ile özdeşletiren olumsuz simgeleştirme geleneğiyle modern kadının tekinsizliğine duyulan tepkinin birleşmesinden kötücül kadın imgesi kuvvetlenerek çıkar. Özellikle II. Meşrutiyet döneminde, kadın dergilerinin, feminist neşriyatın ve kadın örgütlerinin artmasıyla güçlenen Osmanlı kadın hareketi,⁴ eril korkuların ve savunma mekanizmalarının bilinmesine yol açar. Ana akım mizahın anti-feminist yayın politikasının keskinleşmesinde tevarüs edilen edebiyat geleneği de rol oynar. Divan şiirinde ve Tükçe mekr-i zenan (“kadınların hilesi”) hikâyelerinde kadının vefasız, kurnaz, güvenilmez, sadakatsiz, fitneci, mala/süse/gösterişe düşkün, hileci, hain, yalancı, müsrif vs. olarak yansıtılması geleneği⁵ mizah basınında, başta hikâye olmak üzere şiir, deneme, tiyatro, fıkra, rüya gibi çeşitli türlerde imaj ve anlatı olarak yeniden üretilirken karikatürler yoluyla da görselleştirilir. Maddiyatçı, müsrif, yüzeysel, moda peşinde, çıkar odaklı yaşam pratikleriyle yansıtılan yeni kadın, bir yandan doğasına/meşrebine atfedilen fitneciliğiyle diğer yandan lüks maddi menfaatler uğruna baştan çıkarıcılığıyla iyice tehlikeli bir özneye dönüştürülür. Anti-feminist mizah yayıncılığının yarattığı bu koşullar içinde, bir kadın yazarın feminist

4 Bu konuda yapılmış bütünlüklü bir çalışma için bkz. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, 5. bs. (İstanbul: Metis, 2016).

5 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Ülkü Çetinkaya, “Divan Edebiyatında Kadına Genel Bakış,” *Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 3, s. 4 (2008): 279-334; David Selim Sayers, “The Wives of Women in Ottoman and Azeri Texts” (Doktora Tezi, Princeton Üniversitesi, 2014); N. İpek [Hüner] Cora, “‘The Story Has It’: Prose, Gender, and Space in the Early Modern Ottoman World” (Doktora Tezi, Chicago Üniversitesi, 2018); İrvın Cemil Schick, “Min Nevâdiri’l-Kütüb-8: Misojen Edebiyatın Klasiklerinden: Kırk Vezir Hikâyeleri,” *K24*, (1 Eylül 2020), <https://t24.com.tr/k24/yazi/min-nevadiri-l-kutub-8-misojen-edebiyatin-klasiklerinden-kirk-vezir-hikayeleri>, 2826 (erişim 6 Mayıs 2022); N. İpek Hüner Cora, “Serial Murder and Honor: Rereading the Story of an Ottoman Murderess,” *International Journal of Middle East Studies* 54, no. 1 (2022): 135-140, Doi Number: <https://doi.org/10.1017/S0020743822000046>.

mizah üretmesinin önemi daha iyi anlaşılabilir. Üstelik bu yazar Güzide Sabri gibi dönemin en çok okunan yazarlarından biriye. Ayrıca Türkiye’de, özellikle 1990’lardan sonra, feminist bilincin yükselmesi ve yayın araçlarının çeşitlenmesiyle gelişen Türkçe feminist mizahın kayıp tarihini yazabilmek adına da bu üretimlerin önemi genişler.⁶

Güzide Sabri’nin *Aydede* dergisindeki konumu dönemin mizah yayıncılığının cinsiyet açısından bir temsili olarak okunabilir. Refik Halit tarafından yayımlanan derginin alfabetik olarak başlıca yazar kadrosu şöyledir: Abdülbaki Fevzi, Ahmet Nurettin, Ali Haydar, Enis Behiç, Fazıl Ahmet, Güzide Sabri, İbrahim Alâettin, İdris Sabih, Orhan Seyfi, Osman Cemal, Refik Halit, Reşat Nuri, Rıza Tevfik, Selami İzzet, Yusuf Ziya.⁷ Dönemin hikâye yazarlarından, aynı zamanda “İki İnkisar-ı Hayal”⁸ adlı mizahi hikâyesiyle *Akbaba*’nın kuruluş döneminin istisnai kadın yazarlarının arasına girecek olan Fahrünnisa Fahrettin de “Tuzak”⁹ adlı hikâyesiyle *Aydede*’nin yazarlarındandır. Refik Halit’in *Aydede*’de modern kadının müsrifliğinin göstergesi olarak sunduğu kadın mantoları aleyhindeki mizojen bir anlatısına karşı Fahrünnisa Fahrettin, “Tuzak” adlı hikâyesiyle bir tür kadınlık savunusu içinde olur.¹⁰ *Aydede*’nin üst sınıf kadın okurlar tarafından takip edildiğini gösteren bu hikâye, erkeklerin kadın düşmanlığının temelinde kadınlarla rekabet ve “hovardalık” arzularının yattığı iletilisini taşır. Hikâyenin yazım motivasyonunda iki sayı önce Güzide Sabri tarafından anti-feministler aleyhine yazılan “Tevfik Efendi” adlı hikâyenin olası rolü, yayımlanmasında

6 Batı’da gelişen feminist mizah için de benzer sorunsal söz konusudur. Kaufman’a göre Amerika Birleşik Devletleri’nde “feminist mizah geleneği, yirminci yüzyılın başlarına uzanmışsa da 60’larda gelişen ve kendiliğinden çok sayıda mizah ve hiciv üreten mevcut hareketin, önceki feminist mizah geleneğiyle teması kaybedilmiş görünmekte” ve “feminist mizah tarihinin yeniden inşa edilmesi” gerekmektedir (Gloria Kaufman, “Introduction,” *Pulling Our Own Strings: Feminist Humor & Satire*, ed. Gloria Kaufman ve Mary Kay Blakely (Bloomington: Indiana University Press, 1980), 16).

7 Derginin tüm yazar kadrosu ve dizini için bkz. Mustafa Apaydın, *Türk Mizahında Bir Dönüm Noktası Aydede* (Adana: Karahan, 2007), 9-40, 179-277.

8 Fahrünnisa Fahrettin, “İki İnkisar-ı Hayal,” *Akbaba*, s. 67 (26 Temmuz 1923): 4.

9 Fahrünnisa Fahrettin, “Kısa Hikâye: Tuzak!,” *Aydede*, s. 25 (27 Mart 1922): 4.

10 Özlük, “Tuzak” hikâyesinde de göndermesi yapılan metnin, Refik Halit’in Kirpi müstear adıyla 16 Mart 1922’de *Aydede*’nin 22. sayısında yayımlanan “Kadınlara Dair: Kadın Manto ve Elbiseleri ile Mücadele Cemiyeti!” adlı yazısı olduğunu belirtmiştir. Bkz. Nuran Özlük, *Kadın Yazarlarımızdan Fahrünnisa Fahrettin’in Hikâyeleri* (İstanbul: Yedigecekitapları, 2019), 12.

ise Refik Halit'in inisiyatifi kayda değerdir. *Aydede*'nin bir diğer kadın yazarı, müstear ad olabilme ihtimali olan Zeynep tarafından kaleme alınmış "Biraz da Kadınlara Bakılsa"¹¹ adlı hikâyedir. Hikâye, İstanbul'a askerlik için gelen ancak harp zengini olan bir erkeğin alafanga hayata uyum sağlayamamasını ve parasını kaybetmesiyle alafanga dostları ve eşi tarafından terk edilmesini mizahi açıdan konu alır. *Aydede*'de kadın isminin "kullanıldığı" bir yazıdan da bahsetmek gerekir. Mücella Fetanet'in "Kadınlardan Ne İsterler?"¹² adlı yazısı Yakup Kadri'nin *İkdam*'daki bir yazısında "Ve mademki kadın karıştııcı ve yorucu bir mahluktur, gerek kalbimizin ve gerek başımızın selameti için onu ara sıra civarımızdan uzaklaştırmak lazımdır."¹³ ifadelerine karşıt olarak kaleme alınmıştır. Mücella Fetanet, Yakup Kadri'ye hitaben şunları söylemektedir:

Rica ederim, söyle, kadınlar karıştııcı ve yorucudur diyorsun, şimdiye kadar kadınlar, senin neyini karıştırdılar, kendine gel, seni karıştııp da çorbaya döndüren, yine senin gibi bir erkektir, ismi de Yahya Kemal.. Kadınlar sana sırtında taş mı taşıttılar, eğer bugünlerde vücudunda yorgunluk ve omuzlarında ağırlık hissediyorsan, bunu kadınlardan bilme, bu, Nur Baba'nın ağırlığıdır, emin ol!..¹⁴

Mustafa Apaydın, *Aydede*'yi incelediği kitabında Yakup Kadri ile Yahya Kemal'in yakınlaşmasından rahatsız olduğu için Refik Halit'in eski dostu Yakup Kadri aleyhindeki yayınlarına dikkat çeker.¹⁵ Dolayısıyla Mücella Fetanet imzalı bu tek yazıyı Refik Halit'in yayın çizgisi, Yahya Kemal ayrıntısı ve yazıda geçen "Aferin Yakup Kadri Bey sana!.. Senden de kadınların beklediği buydu. Kadınlardan ne ziyan gördün ki onları *civarımızdan*¹⁶ uzaklaştırmak istiyorsun?"¹⁷ cümlelerinde kendini ele veren erkeklik diliyle beraber dikkate almamız. Genel itibarıyla mizah dergilerinde isimsiz yazma ve müstear ad kullanma geleneği yaygındır. Ancak bu tür dergilerin yazar kadrosunun genel itibarıyla erkeklerden teşekkül etmesi ve yayınlarının eril bir söylem taşıması itibarıyla *Aydede*'nin "gerçek" kadın özneleri, bir anlamda kadın yazarların mizah basınındaki

11 Zeynep, "Kısa Hikâye: Biraz da Kadınlara Bakılsa," *Aydede*, s. 44 (1 Haziran 1922): 3-4.

12 Mücella Fetanet, "Kadınlardan Ne İsterler? Evrak-ı Varide," *Aydede*, s. 42 (25 Mayıs 1922): 4.

13 Yakup Kadri, "Nargile, Çay ve Saz," *İkdam*, s. 9044 (20 Mayıs 1922): 2.

14 Mücella Fetanet, "Kadınlardan Ne İsterler?" 4.

15 Mustafa Apaydın, *Türk Mizahında Bir Dönüm Noktası Aydede*, 115-119.

16 Vurgu bana ait.

17 Mücella Fetanet, "Kadınlardan Ne İsterler?" 4.

azınlık konumunun bir örneğidir. Son dönem Osmanlı mizah basımında kadın yazarlığın çeperdeki konumunun yanı sıra, Güzide Sabri'nin aşağıda ayrıntılı olarak ele alınacak "Tevfik Efendi" adlı hikâyesiyle yukarıda kısaca bahsedilen Fahrünnisa Fahrettin'in "Tuzak" adlı hikâyesinde görüleceği üzere, kadınlar tarafından kaleme alınan feminist mizah türündeki anlatılar da o nispette periferidedir. Bu nedenle kadın hareketini ve kadınlık durumlarını itibarsızlaştıran gülünç pratiklere ve metinlere karşı kadınlar dünyasından gelen yazınsal mizahi karşılıklar, feminist tarih ve edebiyat tarihi yazımında istisnai bir yerde durur.

Edebiyat tarihi yazımına marazi ve santimental aşk romanlarının yazarı olarak geçen Güzide Sabri'nin¹⁸ mizah türüne gösterdiği özel ilgi ve yazarlık yeteneğini çeşitlendirme yönelimi, *Aydede*'de üretimde bulunmasını sağlamış olmalıdır. Daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmada bir imkân alanı olan mizahın, piyasa yazarlığıyla kesişmesinin tesadüfi olmayışı ve *Aydede*'nin İstanbul'da çıkan popüler bir dergi olması, yazarın tür ve dergi seçimini anlamamıza olanak tanır. Derginin dört sayısını kendisine açmasında ise 1900'lerin ilk yarısında yayımlanan kara sevdâ romanlarının getirdiği ünün (metinleri talep edilen bir yazara dönüşmesinin) etkisi düşünülebilir. Güzide Sabri'nin ilk dönem romanları arasına giren uzun aralığın sebebinin yazmasını hoş karşılamayan eşinin müdahalesi olduğunu¹⁹ ve 1920'lerde matbuat âleminin ve okur kamusunun, kadının özne olduğu mizahi üretime pek aşına olmadığını düşündüğümüzde yazarın mizahi üretkenliği daha da özel bir ilgiyi hak eder.

Güzide Sabri'nin 1922'de *Aydede* dergisinde "Kadınlara Dair: Şadan Bey," "Tecdüt," "Kadınlara Dair: Tevfik Efendi" ve "Kısa Hikâye: İtiyat" adlı dört mizahi hikâyesi yayımlanmıştır.²⁰ Bu metinler, yazarın 1934'te hikâyelerini derlediği *Gecenin Esrarı*'nda yer alan "Kamer Hanım," "Maske," "Salih efendinin karısı," "Darülbedayie giderken," "Hikâye" adlı mizahi hikâyelere eklenir.

¹⁸ Yazarın mahalle hayatını ve çalışan kadınları ele alan *Neclâ* romanıyla toplumsal içerikli mizahi hikâyeleri, edebî kişiliğinin bir diğer veçhesini oluşturur. Bkz. Selim İleri, "Güzide Sabri İçin," *Hürriyet Gösteri*, s. 56 (1985): 73; Abide Doğan, *Güzide Sabri Aygün* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1993), 12; Şahika Karaca, "Güzide Sabri Aygün: Hayatı, Sanatı ve Türk Edebiyatındaki Yeri Üzerine Bir İnceleme-Araştırma" (Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2004), 239-240.

¹⁹ Güzide Sabri, *Gecenin Esrarı* (İstanbul: Türkiye Matbaası, 1934), 16.

²⁰ Güzide Sabri, "Kadınlara Dair: Şadan Bey," *Aydede*, s. 19 (6 Mart 1922): 4; Güzide Sabri, "Tecdüt," *Aydede*, s. 21 (13 Mart 1922): 4; Güzide Sabri, "Kadınlara Dair: Tevfik Efendi," *Aydede*, s. 23 (20 Mart 1922): 4; Güzide Sabri, "Kısa Hikâye: İtiyat," *Aydede*, s. 34 (27 Nisan 1922): 4.

Hatta kimi zaman *Aydede*'de yayımlanan hikâyelerden biri olan “Teceddüt”te görüldüğü gibi söz konusu metin, *Gecenin Esrarı*'nda genişletilerek ve bazı küçük değişikliklerle “Hikâye” adıyla yeniden yayımlanarak iç içe geçer.²¹ İlginç olarak kitaptaki beş hikâyenin de ana karakter(ler)i gündelik hayatlarındaki ilişkileri, batıl inançları, kimi zaman züppeleşmeye varan Batılılaşma hevesleri ile ele alınan kadınlardır. Ancak “Teceddüt” dışında *Aydede*'deki üç hikâyenin başkişisi erkektir. Bu hikâyeler, Güzide Sabri'nin anlatı dünyasını içerik ve teknik açıdan çoğaltan metin örnekleri olarak değerlendirilebilir. Hikâyelerde şıklık meraklısı erkeklerin düştüğü komiklikler, sonradan görme zengin erkeklerin yeme içme itiyatları ve birtakım mutaassıp erkeklerin, kadın haklarına ve deneyimlerine yaklaşımları gibi konular ele alınmıştır. Bu metinler, Güzide Sabri'nin dönemin güncel toplumsal sorunlarını eleştirel ve estetik bir tutumla ele almasını ortaya koyarken onun bilinmeyen bir yönüne de ışık tutar. Feminist bir okumaya son derece açık olan “Tevfik Efendi” adlı hikâye, dönemin kadın haklarına gösterilen mahalli tepkileri kurgusallaştırırken erkeklik pratiklerini de etik sorgulamalara açar.

Çalışmanın özetinde “Tevfik Efendi” için kullanılan “pek bilinmeyen” ibaresi, Güzide Sabri'nin biyografisini ve yazınsal yönünü ele alan çalışmalarda ilgili hikâyeye genellikle değinilmediğinden ve hikâyenin feminist mizah içindeki yeri konumlandırılmadığından tercih edilmiştir. Yoksa *Aydede* üzerine yapılan çalışmalarda Güzide Sabri'nin bu hikâyesinin de adı yer almaktadır.²² Hikâye, dergide sık uygulanan bir yöntemle “Kadınlara Dair” adlı sütunda verilmiştir. Güzide Sabri'nin bu hikâyeyi *Gecenin Esrarı*'na almamasında Tevfik Efendi karakterini *Neclâ*'da yeniden yaratma niyetinin etkisi düşünülse de “Kamer Hanım” adlı hikâyenin karakterlerinin de romanda kullanılması bu varsayımı gölgelemektedir. Ancak romanda “Kamer Hanım”ın başkişisinin ve yardımcı-sının karakteristik özellikleri aynı olmakla birlikte anlatılan hikâyenin *Gecenin Esrarı*'na göre farklı oluşu yeniden yazım nedenini açıklayabilir. Oysa “Tevfik

21 Güzide Sabri, *Gecenin Esrarı*, 80-86.

22 Apaydın, yazarın çok iyi bilinmeyen mizah yazarlığına dikkat çekerek *Aydede*'deki dört hikâyeyi içeriksel bilgileriyle belirtmiştir. Bkz. Apaydın, *Türk Mizahında Bir Dönüm Noktası Aydede*, 38. “Tevfik Efendi”nin Latin harflerine aktarıldığı çalışmalar için bkz. Mutlu Yaşkeçeli, “Ay Dede (1-45.Sayılar)-Tahlili Fihrist-İnceleme-Metin” (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2008), 189-190 (not: tezde hatalı okumalar vardır); Serdar Soydan, “Güzide Sabri, Bir Mülakatı ve ‘Kadınlara Dair’ Öyküleri,” *Sanat Kritik*, (8 Haziran 2022). https://sanatkritik.com/eski/kulliyat/guzide-sabri-bir-mulakati-ve-kadinlara-dair-oykuleri/#_ftnref3 (erişim 14 Haziran 2022).

Efendi" hikâyesinin özellikle birinci kısmının çok az değişiklikle romanda kullanılmış oluşu, 1941'de yayımlanan romanın 1934 öncesine uzanan bir yazılma niyetine-sürecine işaret eder. Her ne kadar *Gecenin Esrarı*'nın başında Güzide Sabri, küskün bir dille "romancılık hayatına veda ettiği[ni]"²³ duyurmuş olsa da. Bununla birlikte kendisinin bu eser için "(...) senelerce mensi kalmış olmasına rağmen hepsi de birbir hakikatten alınmış hikâyelerden, nesirlerden ibarettir."²⁴ cümlesi, *Aydede*'ki üç hikâyenin saf dışı kalmasında "gerçek dışılığın" rolünü de düşündürür. Nitekim "İtiyat" adlı hikâye geleneksel halk hikâyelerinde olduğu gibi kıssadan hisse taşıyan kurgusuyla dikkat çekerken "Kadınlara Dair" köşesinin karakterleri olan "Şadan Bey" ile "Tevfik Efendi" riyakâr erkeklikleri karikatürize eden yönüyle ele alınabilir.

Bir İfşanın Hikâyesi Olarak "Tevfik Efendi"

Bir erkeklik hicviyesi olan "Tevfik Efendi" adlı hikâye, iki ana mekânda geçer. Hikâyenin ilk kısmı "gayet mutaassıp, sert çehreli, kadınların keskin, bi-aman bir düşmanı" olarak tanımlanan "Hoca Tevfik Efendi"nin bir kahvehanede "nisa taifesi" (ailesindeki kadınlar ve genel itibarıyla kadınlar) aleyhindeki nutkuna ayrılır.²⁵ İkinci kısım ise eşinin ölümünden sonra evlendiği genç karısıyla dışarıda gezen Tevfik Efendi'nin eski komşusu ve kahvehane arkadaşı Kasım Efendi'yle karşılaşmasını ve kadınlar hakkındaki fikirlerinin/söylemlerinin –güya– dönüşmesini anlatır. Hikâyenin geleneksel erkeklik değerlerinin üretildiği ve erkeklere ait bir mahal olan kahvehaneyle kadın ve erkeğin karşılaşmasına olanak tanıyan bir sokakta/caddede geçişi, dönemin kamusal mekânlarının tüketilme biçimine son derece uygundur. Bir tür "erkek taifesini" hedef alan hikâyenin tip ve mekân seçimleri arasındaki ilişki, kurgusal bir bütünlükle karşımıza çıkar.

Gözlemci anlatıcı tarafından anlatılan hikâye, Hoca Tevfik Efendi'nin kahvehanedeki konumunu ayan kılacak tasvirlerle başlar. Bu şekilde "mahalle kahvesinde kendisine pek çok hürmet ed[ilen]" Tevfik Efendi'nin "felsefelerini[n] bir düstur-ı hikmet olarak telakki ed[ildiği]" öğrenilir.²⁶ Tevfik Efendi'nin kahvehanedeki itibarını ve *Neclâ* adlı romanda mal müdürü olduğunu dikkate aldığımızda, "hoca"lığının, başta kadınlar olmak üzere toplumsal ilişkiler ko-

23 Güzide Sabri, *Gecenin Esrarı*, 5.

24 Güzide Sabri, *Gecenin Esrarı*, 5.

25 Güzide Sabri, "Tevfik Efendi," 4.

26 Güzide Sabri, "Tevfik Efendi," 4.

nusundaki “uzmanlığından” kaynaklandığını varsayabiliriz. Nitekim Tevfik Efendi’nin “yatsıdan sonra” uğradığı kahvehanedeki yerinin kendisine özel olarak ayrılmış oluşu; yani “mahal-i mahsusuna kimse[nin] oturama[ması]” ve yaktığı sigarasına “büyük bir fincan içinde üzeri köpüklü kahve”nin eşlik etmesi,²⁷ kahvehanedeki hegemonik konumunun uzama ve tüketim nesnelere uzanan göstergeleridir. “Belirli bir toplumsal cinsiyet ilişkileri kalıbı dâhilinde egemen konumu işgal eden” hegemonik erkekliğin²⁸ inşasında ve erkekler arası hiyerarşinin şekillenmesinde kahvehane, önemli bir eş toplumsal mekân olarak karşımıza çıkar. Erkekliğin yüceltildiği ve kadınların kötücül klişelerle yansıtıldığı anlatıların yeniden üretilmesine imkân tanıyan kahvehaneler, aynı zamanda eril dedikoduların dolaşım alanlarıdır. Hikâyede, kahvesini yudumlarken kadınlar aleyhindeki “hikmetlerini” dökmeye başlayan Tevfik Efendi’nin kahvehane halkıyla arasındaki diyalog şöyle verilir:

- Efendim, derdi, nisa taifesine yüz vermeye gelmez, ara sıra biraz patlayıvermeli ki akılları başlarına gelsin. Onlar insan değil neüzübillah şeytan... Başımı zorla günaha sokuyorlar.
- Hayrola efendi hazretleri?..
- Canım yine evdekiler ile belaya girdik; bizim bacı ile o habise kız, evlat değil baş belası. Yaz geliyormuş, arkasına bir çarşaf, ayağına sivri ökçeli iskaripin istemiş! Öyle ‘apiko’ kıyafetle çarşı, pazar dolaşmak ha!... Yağma yok, yağma yok, ‘kadın’ denildi mi onların hayattaki vazifeleri tahdit edilmiştir: Yemek pişirmek, çamaşır yıkamak, dikiş dikmek, çocuk büyütme, kocalarına itaat etmek, kendilerini harama göstermemek. Bunların haricinde olanlara aklım ermez. Siz ne dersiniz efendiler?..
- Ekseriyet: “Hakkınız var, hakkınız var!..” diye efendinin sözlerini tasdik ettiler. Tevfik Efendi bu sefer daha kuvvetli bir sesle:

‘Hakk-ı hayat’ diye bir de utanmadan barbar bağırıyorlar be... Allah’ın bahşetmediği imtiyazı bizden istemeye kalkıyorlar. Bilmem daha ne yapalım. Bu sabah bizim karı ne dese beğenirsiniz?.. Bahar gelmiş de daha bir tek yeşil yaprak görmemiş. Ben onu yanıma alıp da Fulya Bahçesi’ne götürmeliymişim komşuda kına gecesi olmuş da ben onu saz dinlemeye göndermemişim. Fesuphanallah kızın da fikrini bozuyor!²⁹

Hikâyenin bu ilk kısmı diyalogdan ziyade monoloğu andırır. Egemen erkeğin mütehakkim sesini ve konumunu canlandıran bu kurgu, ataerkil cinsiyet normlarının bir hülasasını sunar. Fatmagül Bertkay’a göre “ataerkil önkabullerin” başında

27 Güzide Sabri, “Tevfik Efendi,” 4.

28 Raewyn W. Connell, *Erkeklikler*. çev. Nagihan Konukcu (Ankara: Phoenix, 2019), 150.

29 Güzide Sabri, “Tevfik Efendi,” 4.

gelen argümanlardan biri şudur: "Kadınlar ve erkekler, yalnızca biyolojik olarak değil, ihtiyaçları, yetenekleri ve işlevleri bakımından da farklıdır. Ayrıca, kadınlar ile erkekler arasında, nasıl yaratıldıkları ve Tanrı'nın onlara verdiği toplumsal işlevler açısından da fark vardır." Bununla birlikte "Erkekler, rasyonel zihinsel yetenekleriyle dünyayı yorumlarlar ve düzene sokarlar. Kadınlar, çocuk doğurma ve yetiştirme yetenekleri dolayısıyla günlük yaşamın ve türün yeniden üretilmesi işlevini üstlenirler."³⁰ Tevfik Efendi'nin kadınlara "had" bildirirken, kadınlarla erkekler arası "hadleri" belirginleştirirken kadını evin dışına çıkarmayan ve sadece ev işleri ve eşe itaatle sorumlu kılan yaklaşımı, ataerkil iktidarın gündelik pratiklerini örnekler. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin Tanrı'nın belirlediği "imtiyazlar" ve cinsiyet rolleri üzerinden tanınması; kadınların "şeytan"la özdeşleştirilmesi ve erkekleri "günaha sokması;" Tevfik Efendi'nin "neüzübillah", "fesuphanallah" sözleri, dinî argümanların ataerkil söylemlerin meşruiyetinde kullanıldığını gösterirken tektanrılı dinlerin ataerkil yorumlarını da açıklamayı gerektirir. Berktaş'a göre tektanrılı dinlerin ortak özelliği, "ataerkil sistemin doğuşu ve kurumsallaşması ile olan etkileşim sonucunda kadını ve erkeği mutlak ve hiyerarşik bir biçimde ikiye bölen katı toplumsal cinsiyet rollerinin vazedilmesi, erkeğin üstünlüğüne dayanan ataerkil aile ilişkisinin kutsanması ve bu bağlamda kadın bedeni üzerindeki denetimin yasallaştırılıp meşrulaştırılması"dır.³¹ Tevfik Efendi'nin "hocalığı" burada tekrar hatırlatılarak onun mutlak bir emniyet ve iktidar ile aile ilişkilerini denetim altına aldığı söylenebilir. Ailesindeki kadınlardan bahsederken "onlar," "evdekiler," "bizim bacı ile o habise kız," "evlat değil baş belası," "bizim karı," "kız" gibi ifadeleri ise ilk bakışta kahvehaneye sızdırılmayacak aile mahremiyetinin söylemsel muhafazasını gösteriyormuş gibi dursa da, kadınların özel isteklerinin dışa vurulması dolayısıyla, bu tür ibareler aile içi hiyerarşide kadının ötekileştirilmesi ve aşağılanması dolayımında değerlendirilebilir. Tevfik Efendi'nin ataerkil söyleviden sonra kahve cemaatine "Siz ne dersiniz efendiler?.." şeklinde seslenmesi ve "ekseriyet[in]" "Hakkınız var, hakkınız var!.." diyerek hürmetle tasdiki, hegemonik erkekliğin "kültürel etki ve söylemsel ikna etme, rıza ve uyumu teşvik etme yoluyla"³² kurulmasını hatırlatır.

30 Fatmagül Berktaş, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hıristiyanlık'ta ve İslamiyet'te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*, 3. bs. (İstanbul: Metis, 2012), 26-27.

31 Berktaş, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, 26.

32 James W. Messerschmidt, *Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme*, çev. Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisyatifi (İstanbul: Özyeğin Üniversitesi Yayınları, 2019), 200.

Bir yandan kahvehanedeki erkeklik tedrisatıyla diğer erkekler, ideal erkeklik tahay-yüllerini ve davranış pratiklerini şevkle hıfzederken diğer yandan evdeki kadınlar egemen söyleme boyun eğerek “bahşedilmeyen” ayrıcalıklara razı olmayı öğrenir.

Orta sınıfa mensup olan Tevfik Efendi'nin nazarında ailesindeki kadınların “habise” olması, onların sokağa çıkmayı yüksek sesle talep etmesinden ileri gelir. Modernleşen kent ve aile ilişkileri, kadının şehri deneyimleme ve görme arzusunu arttırır. Öte yandan bu talep bir “hayat hakkı”nın da ifadesidir. Tevfik Efendi'nin “‘Hakk-ı hayat’ diye bir de utanmadan barbar bağıriyorlar be...” şeklindeki öfkesi modern ve feminist terakkiye bir tepkidir, aynı zamanda. Burada Cumhuriyet öncesi kadın inkılabını çeşitli dergiler üzerinden okumaya çalışan Aynur Demirdirek'in *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi* adlı kitabının başlığına da ilham olan “hayat hakkı” ifadesini tarihselleştirmek yerinde olacaktır. Demirdirek, dergilerde sıklıkla karşımıza çıkan “terakki” ve “teali” sözcüklerinin çoğu zaman kadının eş ve anne kimliklerinin gelişmesi bağlamında kullanıldığını, oysa “hakk-ı hayat”/“yaşamak hakkı” ibarelerinin hürriyetsizliğe ve kadınlara getirilen sınırlandırmalara vurgu yaptığını belirtir.³³ Anti-feminist cenahın hayat hakkı ibaresine gösterdiği tepkinin gerisinde son dönem Osmanlı toplumunda kadın hareketinin öncelikle eğitim, çalışma, boşanma, miras, içtimai hayata dâhil olma gibi çeşitli alanlarda birincil ve insani haklarını elde etme mücadelesi yatar.

Hikâyenin ikinci yarısı, “feminist bir intikam” olarak değerlendirilebilecek bir kurguya sahiptir. Güzide Sabri, etik göndermeleri olan mizahi hikâyelerinde gülüncü çoğunlukla maskeyi düşürerek sağlar. “Tevfik Efendi”de bu tesadüfi ifşa, eski bir arkadaşın ayna tutmasıyla ironik bir şekilde gerçekleşir. “Kahve müdavimlerinden” Kasım Efendi, Sarıyer’de “saçı sakalı muntazam taranmış” ve “bir senedir semtten uzaklaş[an]” Tevfik Efendi’yi görünce hayretler içinde kalır. Çünkü Tevfik Efendi'nin “yanında şık, zarif kıyafetle tuvaletinin şuhluğu ve ihtişamı içinde sürmeli gözlerini süze süze mütebessimane bir surette görüßen genç bir kadın vardı.”³⁴ Bu kişinin gizemi, Tevfik Efendi'nin, Kasım Efendi’ye seslenmesi ve aralarında başlayan diyalogla çözülür:

33 Aynur Demirdirek, *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi* (Ankara: İmge, 1993), 82.

34 Güzide Sabri, “Tevfik Efendi,” 4.

Tevfik Efendi ruhundan taşan neşe-i aşk içinde güldü:

– Zevcem Mahire Hanım! dedi.

– Zevceniz?.. Zevceniz mi?..

– Evet. İki ay evvel teehhül ettim. Zira bizim zavallı emektar sizlere ömür...

– Ya!.. Vah vah, demek siz şimdi böyle...

– Evet, değiştin diyeceksin değil mi?.. Azizim tamamıyla, fakat fani dünyanın zevkini pek geç anladıktan sonra...

– Demek eski fikriniz başı yemenili, kuşaklı, basma entarili emektar kadınlara mahsus imiş öyle mi?..

Hoca Efendi kahve arkadaşının kulağına doğru uzanarak:

– Dikenli bir kabak çiçeği ile bahar güneşinin yetiştirdiği sümbülün farkını niçin insaf ederek düşünmüyorsunuz?

dedi ve koltuklarını kabarta kabarta yaşlı bir baba hindi gibi mağrur asri zevcesinin kolunda Büyükdere rıhtımına doğru yürüdü, gitti.³⁵

Vefat eden karısından “bizim zavallı emektar” olarak bahseden Tevfik Efendi’nin son sözleri, kadınlık hikmetlerindeki riyakârlığını ortaya koyar. Böylelikle feminist mizahın “değiştirilmesi gereken bir sosyal sistemle alay ederek” ve kadınlara yönelik “baskıyı [ve sömürüyü] kabul etmeyerek”³⁶ buna yol açan “ataerkil yapıyı deşifre etme”³⁷ kabiliyetine tanıklık edilir. Ayrıca geleneksel cinsiyet söylemleri, erkeğin nezdinde “fani dünyanın zevkine” bağlı olarak kaygan bir zemindedir. Bu durumu, “dikenli bir kabak çiçeği ile bahar güneşinin yetiştirdiği sümbül” şeklinde eril rasyonelleştirmeyle açıklayan Tevfik Efendi, cinsel arzularının bir erkek arkadaşı tarafından anlaşılacağından müsterihtir. Oysa arkadaşı, onun kahvehane nutuklarının, menfaatleri ekseninde çürük zemine dayandığına tanık olur olmaz sözünü sakınmaz. Yazarın görüşlerini temsil eden bu kişinin kahvehane halkından bir erkek olması, farklı erkekliklere işaret etmekten ziyade bir yüzleşme sahnesi yaratma endişesinin ve dönemin eş toplumsal ilişkilerinin bir sonucu olarak okunabilir. Hikâye boyunca görüşlerini saklayan anlatıcı, son cümlede Tevfik Efendi’nin yoluna gidişini “koltuklarını kabarta kabarta yaşlı bir baba hindi gibi mağrur” şeklinde istihzayla tasvir ederek muhalif konumunu sezdirir. Mağrurane hâli her ne kadar bir hindiye benzetilerek komikleştirilse de kendi âleminde muzaffer bir

35 Güzide Sabri, “Tevfik Efendi,” 4.

36 Kaufman, “Introduction,” 13.

37 Biray Anıl Birer, “Bir Feminist Mizah İncelemesi: 5harfiler.com” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2017), 80.

erkektir, Tevfik Efendi. Ta ki 1941’de yayımlanan *Neclâ* adlı eserde tahakküm ettiği tüm alanlarla yapı bozumuna uğratılana dek.

Bir Rezaletin Faili Olarak Neclâ’nın Tevfik Efendi’si

Güzide Sabri’nin “Tevfik Efendi” adlı hikâyesi ile *Neclâ* adlı romanı arasındaki farklar, isimlerde ve küçük ayrıntılarda açığa çıkar. Romanda Tevfik Efendi’nin ilk eşinin adı Safiye’dir ve çocuğu yoktur. Daha sonra evlendiği genç kadınsa on altı yaşında İrfan adlı genç bir kızdır. Bu küçük değişimlerle birlikte Tevfik Efendi, aile ve mahalle yaşamıyla daha geniş açıdan ve öznel bir tutumla yansıtılır. Her ne kadar romanın başkişisi, esere adı verilen Neclâ olsa da Üvezade Tevfik Efendi, romanın en önemli yan figürlerinden biridir. Hatta roman, Tevfik Efendi’yle eşi Safiye Hanım’ın öfkeli çekişmesiyle başlar. Safiye Hanım’ın, komşusu mübaşir Kadri’nin kızı İrfan’la konuştuğunu gören Tevfik Efendi yaygarayı kopararak onun; “elin kahpeleri,” “rezil aşifteler,” “şıllık ve sırnaşık karılar”³⁸ olarak adlandırdığı İrfan ve ablası Neclâ ile görüşmesini yasaklar. Karı-kocanın kavgası, Tevfik Efendi’nin evlilikleri boyunca karısına karşı sözlü şiddet, tehditkâr tutum ve zorbalık gibi yollara başvurduğunu ortaya koyar. Tevfik Efendi, ailesi fakir iken bekâr olan Neclâ’nın lüks yaşamını gayriahlakiliğe yorar ve bu algıyı –anlatı boyunca fitneleriyle imlenen– kahvehane halkının yorumuyla birleştirir. Karısına “(...) mübaşirin kızları ile konuşuyormuş diye kahvede bir lâf çıktığı gün sen de kendini yok bil.” diyen Tevfik Efendi komşusu Kamer Hanım için de “Kahvenin önünden geçerken kırıntmasını bir görsen kahkahalarını tutamazsın. Koltukçunun Kâzım, tütüncünün Osman, kâtiplerin Hakkı yok mu? İşte bu çocuklar onunla öyle eğleniyorlar ki... Aval hiç farkında bile değil, o hâlâ kendini beğendiklerini zannediyor.” sözlerini sarf eder.³⁹ *Gecenin Esrarı*’ndaki “Kamer Hanım” adlı hikâyede ellisini geçmiş, zengin koca ümidiyle günlerini hayallerle ve süslenmekle geçiren Kamer Hanım karakteri, hikâyede olduğu gibi burada da satirik bir üslupla nahoş bir şekilde yansıtılır. Aradaki küçük farksa Kamer Hanım’ın roman-da çocuğunun olmaması ve yardımcısının adının Gülsüm değil Hafize olmasıdır.⁴⁰

38 Güzide Sabri, *Neclâ* (İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, [ty.]), 4. (Makaledeki tüm alıntılarda romanın özgün yazımı korunmuştur. Güzide Sabri üzerine çalışmalar, eserin 1941’de yayımlandığı konusunda birleşir. Çalışmada kullanılan 146 sayfalık Semih Lûtfi Kitabevi baskısı, eserin ilk basımı olabilir. Zira romanın “ikinci baskı”nın sayfa sayısı farklıdır).

39 Güzide Sabri, *Neclâ*, 4-5.

40 Nalan Özçelik, “Güzide Sabri’nin Romanlarında Kadın ve Aile” (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2002), 61; Karaca, “Güzide Sabri Aygün,” 208-210.

Neclâ'yı annesinin evine gelirken mahallelinin diline düşüren şıklığının finansörü, birlikte olduğu evli ve zengin bir iş adamıdır. Anlatıcı, Neclâ'yı bu beraberliğe mecbur bırakan ailenin ilgisizliğini ve sevgilinin ihanetini öne çıkaran bir anlatım tutumunu benimser. Şehit babasını görmeden büyüyen küçük Neclâ, üvey babasının kendisini istememesi üzerine bencil bir kadın olarak sunulan annesi Şadiye Hanım tarafından Nazlı Hanım'ın konağına evlatlık olarak verilir. Genç bir kız olan Neclâ, Nazlı Hanım'ın otuzlu yaşlarındaki yeğeni muharrir Kâmi'ye âşık olur. Duygularına karşılık bulup kısa bir süre sonra hamile kalması ve Kâmi'nin olayı saklaması üzerine Bursa'da Kâmi'nin sütannesinin yanına taşınmak zorunda kalır. Evlilik vaadiyle Neclâ'yı oyalayan Kâmi, bir mektupla genç kadını terk eder. Ağır bir hastalık geçiren Neclâ, ölümün kıyısından döner ancak oğlunu kaybeder. Çalıştığı fabrikanın sahibinin kendisine ayrı bir ev açma teklifini kabul edip maddi olanaklarını sokakta kalan ailesiyle paylaşır. Sevgi ve tutunma arayışındaki Neclâ'nın bu çabasıyla ailesi, Tevfik Efendi'nin komşusu olur. Neclâ'nın evlilik dışı birlikteliği tüm mahallede çalkalanır ve ailenin kızları hakkında en ağır sözleri kahvehanede Tevfik Efendi söyler. Anlatıcı öznel bir tutumla Tevfik Efendi'nin kimliğini, ailedeki ve mahalledeki konumuyla şöyle betimler:

Tevfik Efendi, uzun müddet Anadolu kazalarında Malmüdürlüğü etmiş, epeyce bir servet sahibi olmuş, menfaatini canından ziyade seven ve zavıfları, âcizleri ezmekten, evdeki karısına zulmetmekten zevk alırdı. Herkese kin beslemek, dedikodu yapmak onun en hoşlandığı işlerdi. Yıllarca devam eden kavga dünyası içinde yorulmak bilmiyen bu karı kocanın hayatı, etrafındakilere usanç vermiş ve herkesi kendilerinden uzaklaştırmıştı.
(...)

Tevfik Efendinin birkaç bankadaki paraları rahat ve saadetine kâfi iken bir gün olsun bu kadına huzur ve istirahat nasip olmamıştı. Diğer taraftan kocası paralarını canından çok seviyor, banka karnelerini karısından saklıyacak yerler arıyordu. Fazla gelen faizi bile ayrı muamele yaptırarak yine bankaya yatırılıyordu.⁴¹

Tevfik Efendi'nin portresini çizen anlatıcı, onu menfaatperest, zalim, kinci, dedikoducu, hasis vs. kötücül yönleriyle öne çıkarır. Özellikle "faiz" ayrımıyla dinî argümanlar kullanmasının samimiyetini sorgulamaya açar. Ayrıca hikâyede gösterilen kahvehanedeki muteber makamına karşıt muhitinde sevilmediğini sezdirir. Hatta bir süre sonra kahvehanedeki saygın konumuna da bir sınır çeker. Hikâyenin yeniden üretildiği şu satırlara göre Tevfik Efendi'nin kahvedeki hâlleri ve söylemleri şöyledir:

41 Güzide Sabri, *Neclâ*, 46-47.

Kahvede onun martavallarını bir hakikat ve keramet diye dinlemeye alışmış olanlar da vardı. O bir bahis açtığı zaman bu gibiler onu dikkatle dinlemeye başlar, çok defa da kadınların aleyhinde bulunurdu.

Tevfik Efendinin bu mevzua girebilmek için sebep bulması da pek kolaydı. O herhangi bir bahane ile:

– Efendim!.. Nisa taifesine yüz vermiye gelmez... Arasına biraz da pataklamalı ki akılları başlarına gelsin... Kadın denilen acezei mahlûkatın hayattaki vazifeleri mahduttur; yemek pişirmek, çamaşır yıkamak, tahta silmek, dikiş dikmek, kocasına itaat etmek, çocuk büyütmek ve kendilerini harama göstermemek, işte bu kadar!..”

Dediği zaman onu dinliyenler:

– Hakkımız var Tevfik Efendi, hem çok hakkımız var!.. derlerdi.

Tevfik Efendi bu sefer, daha cesaretle ve cür’etle:

– Utanmadan bir de (hakkı hayat!..) diye bağırır ve birtakım hezeyan savururlar... Yahu!.. Allahın onlara vermediği imtiyazı bizden istemiye ne yüzleri var?..

Diye ilâveler yapardı...⁴²

Görüldüğü gibi hikâyenin ilk bölümü çok az değiştirilerek yeniden yazılmıştır; fakat önemli bir farkla. Anlatıcı, Tevfik Efendi’nin sözlerini doğrudan “martaval” olarak nitelendirir ve kahvehanede kendisini hayranlıkla dinleyenleri “bu gibiler” şeklinde bir kısma indirger. Bu alaycı dönüştürüm, roman kişinin egemen konumunu sarsarken anlatıcı temsilinde yazarın öfkesini de belirginleştirir. Güzide Sabri’nin Romantik akımın tesirindeki romanlarında sıklıkla karşılaştığımız tarafgirliği ve öznelliği bu esere de yansır. Zira Tevfik Efendi’yi yazar anlatıcının gadrine uğratan en önemli eylemi, onun ahlaki ikiyüzlülüğünün temsili olan (ve daha önce çirkin sözlerle andığı İrfan’la) ikinci evliliğidir. “Rezalet”⁴³ olarak görülen bu evliliğin imarında altmış yaşlarındaki Tevfik Efendi’nin serveti ayartıcı bir rol oynar. Dul kalan Tevfik Efendi’nin zenginliği, İrfan’ın annesi Şadiye Hanım’ı ve Kamer Hanım’ı cezbeder. Kamer Hanım, bü-yümler yaptıradursun Şadiye Hanım, İrfan’ı çeşitli bahanelerle Tevfik Efendi’nin evine gönderir. Tevfik Efendi’yi kendine âşık eden İrfan, onunla evlenir ve tüm servetin kontrolünü ele geçirir. Öyle ki Tevfik Efendi’nin “İrfancıgım... Malım da senin, canım da... Fakat cenaze parası olmak üzere yüz lira olsun bir tarafa ayır.. diye yalvardığı oluyordu.”⁴⁴ Karısına mahrumiyetle tahakküm eden Tevfik Efendi’nin İrfan’a karşı gönüllü tavizleri maddi imkânlarla sınırlı kalmaz. Zira

42 Güzide Sabri, *Neclâ*, 81-82.

43 Güzide Sabri, *Neclâ*, 88.

44 Güzide Sabri, *Neclâ*, 91.

taşındıkları Ayaspaşa'daki apartmanda poker oynanan gecelerde "Artık namus kaydımı çoktan kafasından çıkararak, bir vakitler Neclâ için en fena sözleri söyleyen, herkesin yanında karısının yalancı iltifatlarını bir nimet gibi kabul eden Tevfik Efendi, şimdi İrfan'ın etrafında dolaşan âşiklarına karşı nihayetsiz bir minnet hissi duymakta idi..."⁴⁵ İrfan'ın sevgilisi ve evinin esas finansörü olan Kâmil'i bildiği hâlde sesini çıkarmayan hatta ona hürmetle muamele eden Tevfik Efendi, İrfan'ı ve annesini kızdırmamak için didinen bir hizmetkâra dönüşür. Tevfik Efendi'nin hâlleri, zaman zaman anlatıcının tutumuna etki ederek "büyüle(n)miş" bir "esir", "zavallı ihtiyar"⁴⁶ ve "âciz adam"⁴⁷ tanımlamalarına yol açar. Anlatıcı, Tevfik Efendi'nin genç kadının sultası altında arzuyla kalarak iktidarını besleyen tüm kaynakları kaybedişini, kendisi lehine olumsuz kaydeder. Burada ilk okumada, ataerkil normları temsil eden anlatıcı tarafından Tevfik Efendi'nin hegemonyasını yitirerek ideal erkeklik kalıplarının dışında kalması eleştiriliyor gibi görünebilir. Ancak metnin perspektifi dolayısıyla onun hilekâr kişilerin eline düşmesinin, yaşının ve kayıplarının büyüklüğünün, merhametli bir tutuma yakışan nitelermeler getirdiğini söylemek daha makul olacaktır. Şadiye ve İrfan tiplerinin erkek egemen klişelerin etrafında kötücül/hilekâr olarak inşası ise mizojen bir klişenin yeniden üretimine katkı sunarak romanı, -bu yönüyle- feminist bir kurgudan beklenenin uzağına düşürür.

Anlatıcının Tevfik Efendi'ye merhameti son derece sınırlı ve züppeleşen/hilekâr kadınlara yaklaşımı tek boyutlu olurken başta "akılsız bir kadın" olarak tanımladığı Kamer Hanım'a ve "şerrinden" korkulan Hafize'ye⁴⁸ karşı tutumunun müşfik ve sevecen bir tavra dönüşmesi önemlidir. Fabrikatör sevgilisinin oğlunun hakaretine uğrayan, ailesi tarafından tekrar terk edilen Neclâ aldığı dikiş makinesiyle⁴⁹ yeni hayatını kişi-

45 Güzide Sabri, *Neclâ*, 93-94.

46 Güzide Sabri, *Neclâ*, 98.

47 Güzide Sabri, *Neclâ*, 125.

48 Güzide Sabri, *Neclâ*, 9.

49 Neclâ'nın ekonomik özerkliğini dikiş makinesiyle kazanmasının, dikiş makinesinin feminist tarihteki yeri açısından önemli bir yönü vardır. Yerli üretimin bir aracı hâline gelen dikiş makinesinin özellikle orta sınıf kadınları iktisadi üretime çekmesinin ve ev içi-ülke içi ekonomideki aktif rolünün Singer markası üzerinden tarihselliğinin incelenmesi hakkında bkz. Ceyda Karamürsel, "Hürriyet' in the Name of the Machine: Singer Sewing Machines in the Late Nineteenth Century Ottoman Empire and the Changing Nature of the Ottoman Household," *MESA Annual Meeting*, 21-24 Kasım 2009, Boston; Ceyda Karamürsel, "Emancipation in the Name of the

sel emeğiyle inşa ettiğinde “bu iki saf yürekli kadın”⁵⁰ yanında bulur. Zengin koca hayalinden vazgeçerek Neclâ’ya destek olan Kamer Hanım ona evini açar. Kamer Hanım ve Hafize, Neclâ’yla birlikte bir apartmana taşınır, işini büyüterek başka işçi kadınları da istihdam eden Neclâ’ya yardımcı olur.⁵¹ Böylelikle yazar, bu üç kadın üzerinden kadın dayanışmasının sosyal ve ekonomik açıdan güçlendirici bir timsalini ortaya koyarak metnin feminist içeriğini güçlendirir. Tevfik Efendi’nin kadınları evde “dikiş dikmekle” vazifelendirmesine karşın bu üç kadının “dikiş makinesi” üzerinden kamusal alana açılarak ekonomik özerklik kazanması, Tevfik Efendi aleyhine önemli bir anlatı stratejisi olur. Ayrıca yazar, hikâyede olduğu gibi burada da Tevfik Efendi’yi eski aşınlarından biriyle karşılaştırarak onun radikal dönüşümündeki menfi algıyı belirginleştirir. Bu kişinin, zeki bir kadın ve Tevfik Efendi’ye en fazla duygusal mesafesi olan Hafize olması, izlenimlerinin genişliğini ve intibalarını aktaracağı kişilerin ehemmiyetini düşündüğümüzde son derece isabetlidir. Bir gün sokaktan dönen Hafize, heyecanla başından geçenleri şöyle aktarır:

- Bilin bakayım... Ben bugün kimi gördüm?.. diye Kamer Hanımla Neclâyâ söylüyordu. İkisi birden hayretle:
- Kimi? Acaba?.. dediler.
- Bizim meşhur komşu Tevfik Efendiyi!.. Aman görmeyin halini... Ne sakal kalmış ne bıyık... O beni tanıdı, yoksa ben onu kat’iyen tanıyamazdım... Ben farkında olmadan yürüyordum, o bana; Hafize Hanım!.. Hafize Hanım!.. diye seslendi... Döndüm baktım, şaşırđım, aman siz de görmeliydiniz... Hemen bana:
- Nasılsınız? Nerelerdesiniz?.. Eski komşunuzu birdenbire tanıyamadınız galiba!.. dedi. Ben kendimi tutamadım, ve:
- Size ne olmuş böyle?.. Nekadar değışmişsiniz?.. dedim.
- Güldü:
- Ne yapalım, monden bir bey olduk... Şimdiki vaziyetimiz öyle icap ediyor... Beraber yürümiye başladık, o, durmadan söylüyordu:
- Evlendiğimi duydunuz değil mi? Mahalle halkile beraber tabî siz de buna hayret etmişsinizdir...

Machine: Sewing Machines, Women, and Labor in the Late Ottoman Empire,” *ASBÜ History Talks*, 18 Nisan 2019, Ankara.

50 Güzide Sabri, *Neclâ*, 106.

51 Karaca, Kamer Hanım ile Hafize’nin gülünçlüklerinin romanda gittikçe silinerek olumlanmasına dikkat çeker ve Tevfik Efendi’nin kadınlar aleyhindeki sözlerini hatırlatarak ona karşı en anlamlı cevabı, bu üç kadının iş hayatındaki başarısıyla verdiğini belirtir. Bkz. Karaca, “Güzide Sabri Aygün,” 190, 100.

- Hayır desem yalan söylemiş olurum. İrfan gibi bir kızla evlenmek size yakışmazdı...
- Adam sen de... Bunlar boş lâflar... Genç ve güzel bir kadının kocası olmak şerefle, bir bahar havası içinde yaşamının zevkını tadıyorum...
- Hayretle yüzüne baktım. Gözlerimin önüne zavallı Safiye Hanım geldi, biçare kadın bu şimdiki suratı ve kıyafeti değişmiş zalim adamdan neler, neler çekmişti...⁵²

Yazar, hikâyede olduğu gibi burada da sakal ayrıtısına yer verir. Kasım Efendi'yle karşılaştığında sakalı düzgün şekilde taranmış olan Tevfik Efendi, artık sakalı ve bıyığı kesmiş "monden" biri olup çıkmıştır. Züppeleşmeyi ima eden bu ayrıntı, ikinci karşılaşmanın evliliğin ilerleyen dönemlerine ait olduğunu imler. Özellikle her iki anlatıda Safiye Hanım için söylenen "emektar kadın" ve "biçare kadın" ifadeleri, mazlum-mağdur kadının kocasıyla ilişkisindeki eşitsizliğe rıza göstermeyen tanıksal söylemler olarak dikkat çeker. İrfan'ın, sevgilisi Kâmil'in arkadaşı olan Kâmi'yi baştan çıkarma planlarıyla devam eden roman, Neclâ'nın tek aşkı Kâmi'ye kavuşmasına sahne olur. Annesiyle birlikte İrfan'ın, kendilerinden yüklü miktarda para isteyip de elde edemeyen babası tarafından öldürülmesiyle de son bulur. Ancak bu katletme sahnesinde Kadri Efendi'nin Tevfik Efendi'ye sözleri, ölümden kurtulmuş olsa da Tevfik Efendi'nin itibarını okuyucu nezdinde lime lime eder. Anlatıcının yer yer ona karşı acıma bildiren ifadeleri bir başka karakter üzerinden de duygu yoğunluğunu kaybeder:

- Ulan bunak ihtiyar!.. Sen de mi bu iki rezile uydun?.. Seni de mi kaz gibi yoldular?.. Yazıklar olsun sana!.. Ak saçlarından utan be herif!..
- Tevfik Efendi korkusundan ne söyleyeceğini bilemiyordu:
- Ben, dedi... gerek refikamın, gerek validesinin bir rezaletini görmediğime yemin ederim... İhtimal siz bir zanna kapılıyorsunuz!..
- Kadri bir kahkaha attı:
- Ulan kodoş!... Yalan söylemiye de nekadar iyi alışmışsın!..⁵³

"Tevfik Efendi" hikâyesinde herkesin hürmet ettiği başkışının "kodoş" a dönüştürülmesi, kadın bir yazarın anti-feminist bir erkek karakterin ikiyüzlülüğünü ifşa etmekle yetinmemesi ve onu "utan[ç]" ve "rezalet" içinde bırakması noktasında kayda değerdir. Karakterine sadece maddi bedel ödetmekle yetinmeyen yazar, onun saygınlığını da un ufak eder. Asri kadınları marjinalleştiren söylemiyle kahvehanedeki muktedir Tevfik Efendi'yle yeni eşi ve eşinin babası karşısında zebun olan Tevfik

52 Güzide Sabri, *Neclâ*, 118-119.

53 Güzide Sabri, *Neclâ*, 145.

Efendi'nin arasını iyice açarak onu hakir bir erkeğe dönüştürür. Neclâ'nın evinin etrafında mahallenin gençlerinin dolaşmasını “rezalet”, “kepazelik”, “ayıp”, “günah” ve “edepsizlik”⁵⁴ olarak nitelendiren Tevfik Efendi'nin karısını başkalarıyla paylaşarak “kodoş”laşması, sadece Safiye Hanım'ın değil Neclâ'nın da intikamının satirik bir kurguyla alındığını gösterir. Neclâ'nın evlilik dışı ilişkilerine rağmen yitmeyen safiyetiyse, Tülin Ural'ın Suat Derviş'in kadın karakterlerini okumasında olduğu gibi, kadın “yaralarına” dokunmaya ve “namus fikrini sorunsallaştır[maya]” imkân tanır.⁵⁵ Sonuçta, Tevfik Efendi temsilinde ceberut erkeklerin elinden/dilinden mağdur olan kadınların sesi/hakkı, kadın bir yazar tarafından hiddetli ve yıkıcı bir anlatı(m) stratejisiyle geri alınırken ahlaki faillik de feminist hicvin ana temasını işgal eder.

Sonuç

Güzide Sabri'yi gerek *Gecenin Esrarı*'ndaki otobiyografisinde çizdiği hasta-hassas kadın imajıyla gerekse romanlarındaki mariz-santimantal tipleriyle tahayyül ederken mizahi metinleri onun farklı bir yönüne tanık olmamızı sağlıyor. Yazar, mizah türüyle edebî üretimini sadece sosyal mevzulara açmıyor aynı zamanda maddi koşullara duyarlı yergisel konumunu da belli ediyor. “Tevfik Efendi” adlı hikâyede görüldüğü gibi 1920'lerde kadınlık-erkeklik rollerini sorgulamaya açarak kadın ve feminizm aleyhindeki ideolojileri, gayriahlaki eril pratikler üzerinden itibarsızlaştıran bir strateji benimsiyor. “Tevfik Efendi”de ve hikâyenin yeniden üretildiği *Neclâ*'da, ataerkil söylevlerin hatibi ve kadın düşmanı kimliğiyle Tevfik Efendi'nin cinsel arzularına kapılarak geçirdiği radikal dönüşümünü, feminist bir okumaya açık kılıyor. Hikâyenin alay ve ironiyle çevrili kurgusunun romanda öfkeli bir satire dönüşmesi ise yazar-karakter arasındaki gerilimli ilişkiye ayna tutuyor. Hikâyede sübjektif tutumunu belirginleştirmeyerek iyice aradan çekilen anlatıcının romanda açık öznelliği, bir yan figür olmasına rağmen sürekli Tevfik Efendi'yi güncel kurguya taşınması, Tevfik Efendi'yi otoriter konumdan önce acziyete ardından rezilliğe indirgeyecek bir senaryoyu geliştiriyor. Anlatıcının merhametini kimi zaman celbeden Tevfik Efendi'yi diğer karakterlerin gözünde müptezel olarak sabitliyor. Hikâyeyi romana dönüştüren kurgusal akışkanlık diğer yandan bir yazarın yarattığı karakterin peşini hınçla bırakmamasının örneği olarak değerlendirilebilir. Özellikle 1922'deki hikâye, Güzide Sabri'yi mizah basınında ‘Osmanlı kadın yazarları tarafından üretilen

54 Güzide Sabri, *Neclâ*, 46, 78.

55 Tülin Ural, “Erken Cumhuriyet Dönemi Romanında Feminist Söz,” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Feminizm*, ed. Feryal Saygılıgil ve Nacide Berber (İstanbul: İletişim, 2020), 723-725.

feminist mizahın nadir temsillerinden birinin üreticisi' kıldığı için önemlidir. Daha ziyade erkek yayıncılar, erkek yazarlar, hedef kitlenin erkek olduğu okuyucularla çevrelenen mizah dünyasının içinden erkeklik eleştirisi yapan yazarın, hikâyesini genişlettiği romanında da feminist bilincin izleri seçilir. Sadece yazarın mizojen söylemin failine ve cinsiyetçiliğe karşı eleştirel tutumu değil; Neclâ, Kamer ve Hafize'nin bir hemşire dayanışması örneği sergileyerek müstahsil (üretici) sınıfına geçmesi de feminist bir eksende okunabilir. Ayrıca Şadiye ve İrfan tipleri her ne kadar hilekâr kadın anlatılarında olduğu gibi hain ve meşum olarak sunulsa da kadın bir yazarın elinden öldürülmesiyle metaforik bir okumaya açık hâle gelir. Yazarın bu şekilde köklü bir imajı, hileyle tufeyli geçinen kadınlıkları hikâye(nin) dışı(nda) bıraktığı izlenir.

Kurgu ve içeriğe dair bu tespitlerden hareket ederek, Güzide Sabri'yi feminist bir yazar olarak tanımlayıp tanımlayamayacağımız önemli bir sorunsal olarak karşımızda durur. Eğer edebî metinlerden yola çıkarak Güzide Sabri'yi feminist olarak konumlandırıcaksak tüm üretimini gözden geçirmek zorundayız. Güzide Sabri, kadın duygularını ve özneliğini merkeze alan kurgusuyla kadın edebiyatı tarihinde öncü bir mevkiye olsa da geleneksel kültürel normları güçlü bir şekilde yeniden üreten bir yazardır. Geniş bir yazının konusu olabilecek bu olguyu bir açıdan açım-larsak Güzide Sabri, genellikle, haksızlıklarla/imbânsızlıklarla sertçe yüzleştiği hâlde kalbî aidiyetini tek bir erkeğe vakfeden fakat duygusallığını iradeli ve vazifeli bir ilkeyle dengeleyen mütehammil ve mutedil kadın karakterler yaratır (Neclâ gibi). Onları masum, sadık, sabırlı, iffetli, kanaatkâr, makul, uyumlu, özgecil, şikâyetsiz aynı zamanda güzel ve naif kurgulayarak eril iştiyakların keşşebileceği zeminde ideal aşk nesnelere olarak inşa eder. Erkeğe, kadın öznenin aşk deneyimi üzerinden biriciklik duygusu tattıran bu metinler, Güzide Sabri'nin okur kitlesinin niçin geniş bir yelpazeyi içerdiğini de sezdirebilir. Ancak bu tür kurgusal stratejiler, metinlerin feminist doğasını tartışmalı kılarken yazarın ideolojisini kesin bir biçimde ortaya koymaz. Örneğin, romanlarında ataerkil kültürel kodları pekiştirebilecek tipler ve içerikler üretmekle birlikte Nezihe Muhittin döneminin etkin feministlerinden biriydi. Bu durumda kurguyu aşır biyografiye uzandığımızda Güzide Sabri'yi döneminin örgütlü kadın mücadelelerinde göremediğimizi ve "Güzide Sabri" adıyla yayımlanmış feminist bir fikir yazısıyla karşılaşmadığımızı belirtmeliyiz. Her hâlükârda Güzide Sabri'nin mevcut eserlerinin feminist olan/olmayan cephelerini ve odaklandığımız feminist perspektifin dönüştürücü okumalarını dikkate aldığımızda onu mutlak şekilde "feminist bir yazardır ya da değildir" şeklinde kategorize edemeyeceğimizi kabul etmek gerekir. Emin olabileceğimiz husus ise kadını genel

itibarıyla anti-feminist söylemle ele alan Osmanlı mizah basınında Güzide Sabri'nin "Tevfik Efendi" ile muhalif bir duruş sergilediği ve "Tevfik Efendi"nin Türkçe feminist mizahın nitelikli ve erken örneklerinden biri olduğudur.

Kaynaklar

- Ahmet Hikmet. *Kadın Oyuncak Değildir*. İstanbul: Diken, 1919.
- Apaydın, Mustafa. *Türk Mizahında Bir Dönüm Noktası Aydede*. Adana: Karahan, 2007.
- Berktaş, Fatmağül. *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hıristiyanlık'ta ve İslamiyet'te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*. 4. bs. İstanbul: Metis, 2012.
- Birer, Biray Anıl. "Bir Feminist Mizah İncelemesi: 5harfililer.com." Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, 2017.
- Brummett, Palmira. "Dressing for Revolution: Mother, Nation, Citizen, and Subversive in the Ottoman Satirical Press, 1908-1911." *Deconstructing Images of the Turkish Woman*, edited by Zehra F. Arat, 37-63. New York: St. Martin's Press, 1998.
- _____. "Gender and Empire in Late Ottoman Istanbul: Caricature, Models of Empire, and the Case for Ottoman Exceptionalism." *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 27, no. 2 (2007): 281-300.
- Connell, Raewyn W. *Erkeklikler*. Çeviren Nagihan Konukcu. Ankara: Phoenix, 2019.
- Çakır, Serpil. *Osmanlı Kadın Hareketi*. 5.bs. İstanbul: Metis, 2016.
- Çetinkaya, Ülkü. "Divan Edebiyatında Kadına Genel Bakış." *Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 3, s. 4 (2008): 279-334.
- Demirdirek, Aynur. *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışının Bir Hikâyesi*. Ankara: İmge, 1993.
- Derman, Hakan. "Mizah Dergileri ve Karikatür." *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler (1849-1984)*, 71-84. İstanbul: Gelişim, 1984.
- Doğan, Abide. *Güzide Sabri Aygün*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1993.
- Fahrünnisa Fahrettin. "Kısa Hikâye: Tuzak!" *Aydede*, s. 25 (27 Mart 1922): 4.
- _____. "İki İnkisar-ı Hayal." *Akbaba*, s. 67 (26 Temmuz 1923): 4.
- Georgeon, François. "Women's Representations in Ottoman Cartoons and the Satirical Press on the Eve of the Kemalist Reforms (1919-1924)." *A Social History of Late Ottoman Women: New Perspectives*, edited by Duygu Köksal and Anastasia Falierou, 249-277. Leiden-Boston: Brill Publishers, 2013.
- Günaydın, Ayşegül Utku. *Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme*. İstanbul: Metis, 2017.
- Güzide Sabri. "Kadınlara Dair: Şadan Bey." *Aydede*, s. 19 (6 Mart 1922): 4.
- _____. "Teceddü." *Aydede*, s. 21 (13 Mart 1922): 4.
- _____. "Kadınlara Dair: Tevfik Efendi." *Aydede*, s. 23 (20 Mart 1922): 4.
- _____. "Kısa Hikâye: İtiyat." *Aydede*, s. 34 (27 Nisan 1922): 4.
- _____. *Gecenin Esrarı*. İstanbul: Türkiye Matbaası, 1934.
- _____. *Neclâ*. İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, ty.
- [Hüner] Cora, N. İpek. "'The Story Has It': Prose, Gender, and Space in the Early Modern Ottoman World." Doktora Tezi, Chicago Üniversitesi, 2018.

- Hüner Cora, N. İpek. "Serial Murder and Honor: Rereading the Story of an Ottoman Murderess." *International Journal of Middle East Studies* 54, s. 1 (2022): 135-140. Doi Number: <https://doi.org/10.1017/S0020743822000046>.
- İleri, Selim. "Güzide Sabri İçin." *Hürriyet Gösteri*, s. 56 (1985): 72-73.
- Karaca, Şahika. "Güzide Sabri Aygün: Hayatı, Sanatı ve Türk Edebiyatındaki Yeri Üzerine Bir İnceleme-Araştırma." Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi, 2004.
- Karakışla, Yavuz Selim. "Osmanlı Mizahında Bir Kadın Sedası (1914): Leylâk Dergisi." *Toplumsal Tarih*, s. 151 (2006): 44-51.
- Karamürsel, Ceyda. "'Hürriyet' in the Name of the Machine: Singer Sewing Machines in the Late Nineteenth Century Ottoman Empire and the Changing Nature of the Ottoman Household." *MESA Annual Meeting*, 21-24 Kasım 2009, Boston.
- _____. "Emancipation in the Name of the Machine: Sewing Machines, Women, and Labor in the Late Ottoman Empire." *ASBÜ History Talks*, 18 Nisan 2019, Ankara.
- Kaufman, Gloria. "Introduction." *Pulling Our Own Strings: Feminist Humor & Satire*, edited by Gloria Kaufman and Mary Kay Blakely, 13-16. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- Koloğlu, Orhan. "Karikatürümüze Kadının Girişi." *Toplumsal Tarih*, s. 122 (2004): 78-83.
- Messerschmidt, James W. *Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme*. Çeviren Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnişiyatifi. İstanbul: Özyeğin Üniversitesi Yayınları, 2019.
- Mücella Fetanet. "Kadınlardan Ne İsterler? Evrak-ı Varide." *Aydede*, s. 42 (25 Mayıs 1922): 4.
- Özçelik, Nalan. "Güzide Sabri'nin Romanlarında Kadın ve Aile." Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, 2002.
- Özlük, Nuran. *Kadın Yazarlarımızdan Fahrünnisa Fahrettin'in Hikâyeleri*. İstanbul: Yedigecekitapları, 2019.
- Sayers, David Selim. "The Wiles of Women in Ottoman and Azeri Texts." Doktora Tezi. Princeton Üniversitesi, 2014.
- Schick, İrvin Cemil. "Min Nevâdiri'l-Kütüb-8/Misojen Edebiyatın Klasiklerinden: Kırk Vezir Hikâyeleri." *K24*, (1 Eylül 2020). <https://t24.com.tr/k24/yazi/min-nevadiri-l-kutub-8-misojen-edebiyatin-klasiklerinden-kirk-vezir-hikayeleri,2826> (erişim 6 Mayıs 2022).
- Soydan, Serdar. "Güzide Sabri, Bir Mülakatı ve 'Kadınlara Dair' Öyküleri." *Sanat Kritik*, (8 Haziran 2022). https://sanatkritik.com/eski/kulliyat/guzide-sabri-bir-mulakati-ve-kadın-lara-dair-oykuleri/#_ftnref3 (erişim 14 Haziran 2022).
- Suat Derviş. *Behire'nin Talipleri*. Hazırlayan Pınar Uçarlar. İstanbul: İthaki, 2016.
- Şeni, Nora. "Fashion and Women's Clothing in the Satirical Press of Istanbul at the End of the 19th Century." *Women in Modern Turkish Society: A Reader*, edited by Şirin Tekeli, 25-45. London-New Jersey: Zed Books, 1995.
- Ural, Tülin. "Erken Cumhuriyet Dönemi Romanında Feminist Söz." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Feminizm*, Editör Feryal Saygılıgil ve Nacide Berber, 715-730. İstanbul: İletişim, 2020.
- Yakup Kadri. "Nargile, Çay ve Saz." *İkdam*, s. 9044 (20 Mayıs 1922): 2.
- Yaşkeçeli, Mutlu. "Ay Dede (1-45.Sayılar)-Tahlilî Fihrist-İnceleme-Metin." Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi, 2008.
- Zeynep. "Kısa Hikâye: Biraz da Kadınlara Bakılsa." *Aydede*, s. 44 (1 Haziran 1922): 3-4.

Lexicalism at Interfaces

Biçimbilim-Sözdizim Arayüzünde Sözlükselcilik

TACETTİN TURGAY

Kırklareli Üniversitesi

(tacettinturgay@gmail.com), ORCID: 0000-0002-2587-6928.

Geliş Tarihi: 25.04.2022. Kabul Tarihi: 09.12.2022.

“ ” Turgay, Tacettin. “Lexicalism at Interfaces.” *Zemin*, s. 4 (2022): 182-215.

Abstract: Lexical Integrity Hypothesis has been assumed in a number of morpho-syntactic frameworks as a genuine principle of human language and is taken to rule out some unwanted derivations. However, research over the past few decades has gathered a body of data that call for a rethinking of it. This work discusses Lexical Integrity Hypothesis with reference to a sample of this data, highlights areas where it fails, and considers one particular account which, if correct, requires non-trivial changes in attribute composition.

Keywords: Lexicalism, Lexical Integrity Hypothesis, No Phrase Constraint, bracketing paradoxes, word, modification, concept.

Özet: Sözlüksel Bütünlük Varsayımı, biçimbilim çalışmalarında insan dilinin asli bir ilkesi olarak kabul görmüş ve pek çok istenmedik türetimi önlediği varsayılagelmiştir. Ancak son birkaç on yılda yapılan araştırmalarla derlenen veriler ve varılan sonuçlar, Sözlüksel Bütünlük Varsayımının yeniden gözden geçirilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu çalışmada Sözlüksel Bütünlük Varsayımı, toplanan bu veri kümesine atıfla yeniden değerlendirmeye tâbi tutulacak, başarısız olduğu noktalar açıklığa kavuşturulacak ve mevcut nitelik birleşimi anlayışımızda önemli bir değişikliğe gidilmesini gerekli kılacak bir kuram tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sözlükselcilik, Sözlüksel Bütünlük Varsayımı, Öbek Kısıtlaması, parantez paradoksu, sözcük, niteleme, kavram.

Since Chomsky's¹ pioneering work on nominalizations, Lexical Integrity Hypothesis (LIH), the embodying principle of lexicalism, has been assumed in a number of morpho-syntactic frameworks as a genuine principle of grammar and is believed to block a great deal of undesired derivations. Given that LIH regulates the interaction at the morpho-syntactic interface, it has significant theoretical repercussions for the modular structure of Grammar, which puts it in the center of linguistic theorizing.

The humble purpose of this work is to provide the reader with a background on LIH. Relevant issues discussed include what LIH is, what literature it has behind it, where it fits in the overall architecture of the grammar, why it was proposed in the first place, and what data is adduced in favor of and against it. In doing so, I will evaluate its predictions against a sample of data from Turkish without offering ways of overcoming its shortcomings. This work is thus intended to highlight areas that require further research on lexicalism.

Why is the reading in (1b) not available?

- (1) güzel dans-çı
 beautiful dance-r
 a. 'a beautiful person who dances'
 b. *'a person who dances beautifully'

The intended reading of (1b) requires the adjective to modify a sub-lexical constituent, i.e., the nominal base of a derived word. What principle of grammar, if any, rules out this interpretation? The answer comes from LIH, which states that, as far as their interaction with syntax is concerned, words are atomic, unanalyzable units.² This prohibits syntax from either "seeing" the internal structure of morphological objects or "manipulating" parts of them.³

1 Noam Chomsky, "Remarks on Nominalization," in *Readings in English Transformational Grammar*, ed. Roderick Jacobs and Peter Rosenbaum (Waltham: Ginn, 1970).

2 Chomsky, "Remarks on Nominalization"; Anna Maria Di Sciullo, and Edwin Williams, *On the Definition of Word* (Cambridge, MA: MIT Press, 1987); John Bresnan and Sam A. Mchombo, "The Lexical Integrity Principle: Evidence from Bantu," *Natural Language & Linguistic Theory* 13, no. 2 (1995).

3 Stephen Anderson, *A-Morphous Morphology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 84.

For the case at hand, this means that though *dans-çı* 'dancer' is morphologically complex, syntax must treat it as a simplex X^0 category.

Now, consider (2).

- (2) **sahne-de* *dans-çı*
 stage-LOC dance-r
 Int.: 'a person who dances on the stage (only)'

Here, we have the opposite problem: A syntactic phrase (NP) is being used as a base for morphological derivation. This kind of derivation is disallowed by No Phrase Constraint (NPC), which prevents lexical rules from "apply[ing] to syntactic phrases to form morphologically complex words".⁴

Both LIH and NPC seem intuitive at first and account for vast amounts of data. However, they are they are a bit too tight as constraints, as we will see. In what follows, I discuss data that pose strong challenges to both LIH and NPC. But before moving on, I would like to clarify a potential source of misunderstanding. The reading in (1) should not be confused with the semantic issue of subjective adjectival modification in (3), brought to my attention by an anonymous reviewer.

- (3) *iyi* *dansçı*
 good dancer
 a. ??'a good person who dances'
 b. 'a person who dances well'

Since Kamp and Partee,⁵ adjectives have been classified minimally into two groups based on the interpretation to which they give rise.⁶

⁴ Rudolf Botha, *Morphological Mechanisms: Lexicalist Analyses of Synthetic Compounding* (Oxford: Pergamon Press, 1984), 137.

⁵ Hans Kamp and Barbara Partee, "Prototype theory and compositionality," *Cognition* 57, no. 2 (1995): 137-38.

⁶ We also have non-subjective adjectives like *former*, which are associated with the meaning postulate $\llbracket [A\ N] \rrbracket \not\subseteq \llbracket [A] \rrbracket$ & $\llbracket [A\ N] \rrbracket \not\subseteq \llbracket [N] \rrbracket$ (c.f. John is a former president), and privative adjectives like *fake* with the meaning postulate $\llbracket [A\ N] \rrbracket \cap \llbracket [N] \rrbracket = \emptyset$ (c.f. This is a fake gun = This is not a gun).

(4) Adjective Semantics

	Adjective type	Interpretation	Example
a.	intersective	$[[A\ N]] = [[A]] \cap [[N]]$	John is a rich doctor. = John is rich and a doctor.
b.	subsective	$[[A\ N]] = [[A]] \subseteq [[N]]$	John is a skillful doctor. = John is skillful for/as a doctor.

As we can see, different modes of interpretation are at work in the presence of intersective vs subsective modifiers.⁷ A similar process is involved in the interpretation of (3): *iyi* ‘good’ modifies *dansçı* ‘dancer’ subsectively, giving rise to the reading *good as/for a dancer* rather than *good person as well as a dancer*. In (1), on the other hand, the adjective behaves as predicted: It modifies the person-denoting noun and is restricted from applying to the root of the derived noun. In general, cases of LIH violation are rather different from subsective modification, as the former lacks an interpretation parallel to the latter.⁸

- (5) a. good physicist = good for a physicist (subsective modification)
 b. nuclear physicist \neq nuclear for a physicist (LIH violation)
 = a person studying nuclear physics

The reviewer also asks if it were possible to relegate the issues to semantics/pragmatics and keep LIH intact. That, however, comes at the expense of complicating interpretive mechanisms, which should ideally only interpret the syntactic derivation, i.e., the properties of the lexical elements and their specific composition, as dictated by the principle of compositionality. Given the lexicalism is proposed to regulate the morpho-syntactic interface, the general tendency in the literature is to deal with issues at the morpho-syntax interface. Indeed, a semantic account has also been proposed in Beard,⁹ which I discuss in Section 5.

⁷ Muffy A Siegel, “Capturing the Adjective” (PhD diss., University of Massachusetts Amherst, 1976); James Pustejovsky, “The generative lexicon,” *Computational Linguistics* (1991); Barbara Partee, “Lexical semantics and compositionality,” in *An Invitation to Cognitive Science (Second Edition). Volume 1: Language*, eds. Lila Gleitman and Mark Liberman (Cambridge: MIT Press, 1995); Kamp and Partee, “Prototype Theory,”

⁸ See Giegerich (2009) for details.

⁹ Robert E. Beard, “Decompositional Composition: The Semantics of Scope Ambiguities and ‘Bracketing Paradoxes,’” *Natural Language & Linguistic Theory* 9 (1991).

The paper is organized as follows: Section 1 gives a brief overview of the discussion, and Section 2 brings in some problematic data that require a rethinking of LIH and/or NPC. In Section 3, I present some previous proposals that specifically address these problematic cases, some totally rejecting LIH and/or NPC and others proposing explanations with varying degrees of success. Finally, Section 4 elaborates on a possible line of analysis that was originally proposed by Beard.¹⁰ Section 5 concludes the paper.

1. LIH and NPC

Lexicalism, which dates back to Chomsky's¹¹ pioneering work on nominalization, is typically given flesh by LIH, which has varying formulations in the literature. Spencer's¹² strong position that even inflection falls into the domain of LIH is rejected by Anderson,¹³ who argues that inflection is a reflex of syntactic features and hence is not subject to LIH. The general consensus seems to be that LIH only concerns derivation and compounding, not inflection.

Both phrases and complex words are products of the combinatorial systems of Grammar. The novelty LIH brings is the proposal that morphology has its own combinatorial system with a different set of principles of combination than that of syntax. The theoretical question, then, is whether this task can be assigned to just one component. Another issue is where LIH comes from. Three lines of argument can be distinguished: (i) LIH is a true principle of grammar, i.e., it exists on its own;¹⁴ (ii) LIH is architectural, i.e., it does not exist but arises due to the structure of grammar;¹⁵ and (iii) LIH is epiphenomenal, i.e., it results from other factors.¹⁶

¹⁰ Beard, "Decompositional Composition."

¹¹ Chomsky, "Remarks on Nominalization."

¹² Andrew Spencer, *Morphological Theory: An Introduction to Word Structure in Generative Grammar* (New York: Wiley, 1991).

¹³ Anderson, *A-Morphous Morphology*.

¹⁴ Steven Lapointe, "A Theory of Grammatical Agreement" (PhD diss., University of Massachusetts, Amherst, 1980).

¹⁵ Di Sciullo and Williams, *Definition of Word*.

¹⁶ David Embick and Morris Halle, "On the Status of 'Stems' in Morphological Theory," in *Romance Languages and Linguistic Theory 2003*, ed. Twan Geerts, Ivo van Ginneken and Haïke Jacobs (Amsterdam: John Benjamins, 2005); David Embick and Rolf Noyer, "Distributed Morphology and the Syntax/Morphology Interface," in *The Oxford Handbook of Linguistic Interfaces*, ed. Gillian Ramchand and Charles Reiss (Oxford: Oxford University Press, 2007).

The LIH-as-a-principle camp argues that theory-independently, the fact that word structure is invisible to syntax (see examples (1) and (2)) is left unexplained without LIH. As for the LIH-as-architectural camp, Di Sciullo and Williams¹⁷ argue that since word formation rules are ordered with respect to syntax, and since syntax operates on the output of morphology, LIH follows from the architecture of Grammar. In the LIH-as-an-epiphenomenon camp, Distributed Morphology (DM), which derives words syntactically, argues that words constitute phases and Spellout prevents syntax from accessing their internal structure.

It should be noted at this point that Lexicalism is a two-edged sword, with one side being LIH and the other NPC. As the edge facing syntax, LIH prevents syntactic operations like movement (6), pronominalization (7), ellipsis (8), and modification (9) from applying to parts of a morphological object.

- (6) Movement
- a. The police arrested some Trump protestors.
 - b. *Who did the police arrest some ___ protestors?
 - c. *Who did the police arrest some Trump ___?
- (7) Pronominalization
- a. The photograph is popular but the photograph-er is not.
 - b. *The photograph_i is popular but it_i-er is not.
- (8) Ellipsis
- a. Mark met a flutist and a pianist.
 - b. *Mark met a flut-___ and a pian-ist. (Head)
 - c. The president rewarded the successful business-men and sports-men.
 - d. *The president rewarded the successful business-___ and sports-men. (Non-Head)
- (9) Modification¹⁸
- a. Here are the old [bike-rs].
 - b. *Here are the [old bike]-rs.

¹⁷ Di Sciullo and Williams, *Definition of Word*, 49-54.

¹⁸ A reviewer points to the possibility that most of the data in (6)-(9) may receive independent explanations. One could, for instance, argue that (6) is due to a general ban on extraction from adjunction sites, (7) may be because *-er* attaches to nouns but not pronouns, or that (8) maybe because only some functional projections can license ellipsis. In fact, most of these possible lines of analyses have been explored to some extent. It is nevertheless possible to trace all these restrictions back to the lexicalist ban on syntax from manipulating lexical structure.

In (6), attempts to extract part of a compound, itself assumed to be a pre-syntactic lexical/morphological process, fail. In other words, the syntactic operations are successfully prohibited, per LIH, from applying to parts of pre-syntactic constituents. In (7), the pronoun is prevented from taking a sublexical constituent (the nominal root *photograph*) as its antecedent. Given that binding is a syntactic phenomenon and that the internal structure of words is invisible to syntax, the ungrammaticality is in line with LIH. (8) obeys LIH in that the syntactic process of ellipsis is ruled out from applying to morphologically derived words, whose constituents are by definition invisible to syntax. And finally, in (9), *old* can only apply to the word *bikers* denoting persons wholesale, not to the *bike* on which *bikers* is apparently derived. This too is predicted, given that syntax must treat morphologically complex words as simplex X^0 constituents.

NPC, the side facing morphology, also helps block some ungrammatical derivations. These include coordination (10), phrasal compounds (11), and phrasal derivations (12).

- (10) Coordination as non-head
 - a. *[black and white] board
 - b. *[press and release]-ing the button¹⁹
- (11) Phrasal non-heads in compounds
 - a. *[unbearable life] changing event
 - b. *[cars] park
- (12) Phrasal non-heads in derivations
 - a. *[delete from the board]-able marker
 - b. *[Continental European]-ization of the immigrants

The basic argument of NPC is that morphological processes cannot “borrow” syntactic phrases as bases. In (10), a syntactic coordination is fed into the morphological process of compounding, in violation of NPC. (11) involves an attempt to put an adjectivally modified and pluralized NPs (themselves products of syntax) into the non-head position of compounds, leading to ungrammaticality. In (12a), a syntactically derived phrase seems to act as the base for

¹⁹ A reviewer notes that, although these seem to be in line with NPC, alternative accounts like a general ban on VP compounding can be formulated to rule these out. Once again, it is possible to argue that such bans are in fact incarnations of NPC.

morphological derivation, while in (12b) an adjectivally modified NP is doing so, both yielding ungrammaticality as NPC predicts.

Thus, LIH and NPC have received much credit for ruling out these ungrammatical derivations and secured a robust place in linguistic theorizing. Nevertheless, there is massive data that run in clear violation of both LIH and/or NPC. In the next section, I bring in some (primarily Turkish) data which calls for a rethinking of these principles, if not total rejection.

2. Problematic Data

2.1. Phrasal Compounds and Derivations

The first piece of problematic data comes from phrasal compounds. Assuming, with Göksel and Kerslake,²⁰ that compounding is a morphological process in Turkish and that plurality is syntactically represented by Number Phrase,²¹ the following data is a mystery for NPC:

- (13) a. öğretmen-ler oda-sı
 teacher-PL room-COMP
 ‘teachers room’
- b. avcı-lar lokal-i
 hunter-PL tavern-COMP
 ‘hunters tavern’

Plurality is normally banned from occurring in the non-head position of compounds, but such violations abound. Two interesting things emerge here: (i) when these compounds are themselves pluralized in Turkish, the PL non-head leads to grammatical degradation (14), and (ii) PL non-heads are largely restricted to animate NPs (15).

²⁰ Ashl Göksel and Celia Kerslake, *Turkish: A Comprehensive Grammar* (London: Routledge, 2005), 51.

²¹ Elisabeth Ritter, “Cross-Linguistic Evidence for Number Phrase,” *Canadian Journal of Linguistics* 37 (1992).

- (14) a. ??öğretmen-ler oda-lar-ı
 teacher-PL room-PL-COMP
 'teachers room'
 c.f. öğretmen oda-lar-ı
 b. ??avcı-lar lokal-ler-i
 hunter-PL tavern-PL-COMP
 'hunters tavern'
 c.f. avcı lokal-ler-i
- (15) a. *araba-lar garaj-ı²²
 car-PL garage-COMP
 'cars park'
 b. *eşya-lar depo-su²³
 thing-PL store-COMP
 'things store (warehouse)'

It is surely not the case that every animate non-head NP can receive the PL marker; but the ones that do are almost exclusively animate. Exactly how animacy affects such processes is, to the best of my knowledge, a mystery.

Further, it is often the case that the non-head of a compound/word can be a syntactic phrase, even a sentence.

22 But see *yayınlar listesi* 'publications list', which is grammatical despite involving an inanimate non-head.

23 Compounds involving a plural non-head should not be confused with near string-identical measuring expressions like (i).

- (i) a. kamyon-lar dolu-su b. üç kamyon dolu-su (kitap) c. *üç eşya depo-su
 truck-PL full-COMP three truck full-COMP three thing store-COMP
 'full of trucks' 'three truck-fuls (of books)' 'a store for three things'

Despite surface similarity to (15), measuring expressions differ rather significantly from compounds syntactically and semantically. For a minimum, they allow a numeral (i.b) to modify the first noun, which is not possible with compounds (i.c).

- (16) a. [what the hell are you doing] attitude
 b. [I don't care]-ism
 c. [ben-i ilgilendir-me-z] anlayış-ı (Turkish)
 I-ACC interest-NEG-AOR mentality-COMP
 '[it doesn't interest me] mentality'
 d. [kral-dan çok kral-cı]-lık
 king-ABL more king-pro-ism
 '[more royalist than the king]-ism'

Research has concluded that such examples are quite common cross-linguistically. Given that NPC was intended to rule out such cases, we either have to reject NPC part of Lexicalism altogether, which Lieber and Scalise²⁴ propose, or modify it to accommodate this set of data.

2.2. Movement

Recall that, per LIH, syntax is banned from moving parts of compounds/derived words. This is perhaps the most robust prediction of Lexicalism. However, Bruening²⁵ discusses cases where nominalizations include raising, concluding that syntactically derived constituents feed morphology, contra Chomsky.²⁶

- (17) a. Sadly a species' name affects its likelihood [~~likely~~ to survive]. (Raising to Subject)
 b. . . . what you are telling us is no proof of [~~prove~~ them to be hackers]. (Raising to Object)²⁷

The following Turkish example is a similar case in point, if the derivation proceeds as represented:

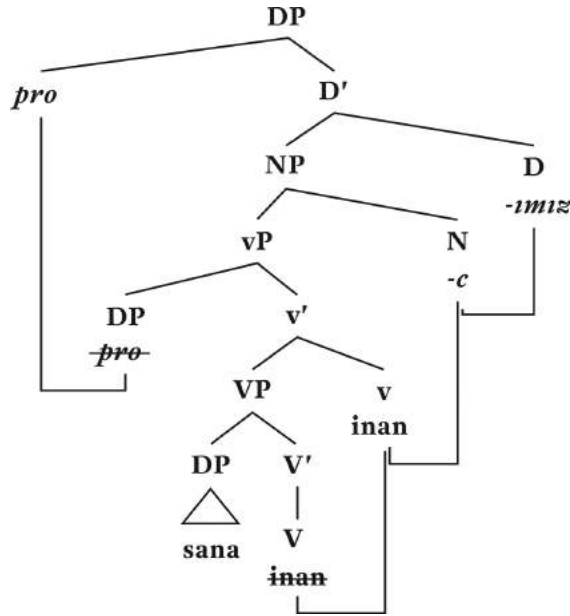
²⁴ Rochelle Lieber and Sergio Scalise, "The Lexical Integrity Hypothesis in a New Theoretical Universe," *Lingue e Linguaggio* 5, no. 1 (2006).

²⁵ Benjamin Bruening, "The Lexicalist Hypothesis: Both Wrong and Superfluous," *Language* 94, no. 1 (2018); Benjamin Bruening, "Word Formation is Syntactic: Raising in Nominalizations," *Glossa: A Journal of General Linguistics* 3, no. 1 (2018).

²⁶ Chomsky, "Remarks on Nominalization."

²⁷ Bruening, "Raising in Nominalizations," 3-4.

- (18) [_{DP} [_{NP} [_{VP} San-a inan]-c]-imiz] tam.²⁸
 you-DAT believe-NOML-IPL.POSS complete
 ‘Our belief in you is complete. = We fully believe in you.’



Bruening²⁹ also mentions Adjectival Passives in which the negative prefix *un-* attaches to a syntactically derived phrase.

²⁸ Note that this analysis may be on the wrong track. Balkız Öztürk (p.c.) notes that comparable constructions like (i.a) involving accusative case (as opposed to the inherent dative) are ungrammatical.

- (i) a. [_{DP} [_{NP} [_{VP} *Sen-i/ San-a sev]-gi]-imiz] sonsuz.
 you-ACC you-DAT love-NOML-IPL.POSS endless
 ‘Our love for you is eternal.’
 b. Çocuk-lar-in deney-i gözlem-i çok yararlı ol-du.
 Child-PL-GEN experiment-ACC observation-3PL very useful be-PST
 ‘The children’s observation of the experiment proved very useful.’

Nevertheless, the grammaticality of (i.b) shows that deriving de-verbal nouns out of an ACC-involving derivation is not ruled out in principle.

²⁹ Benjamin Bruening, “Word Formation is Syntactic: Adjectival Passives in English,” *Natural Language & Linguist Theory* 32, no. 2 (2014).

that (at least certain) prefixes are treated as phonological words³⁴ while suffixes are not, such a contrast can potentially be explained by appealing to phonological processes.

In any case, morphosyntactic distinction is blurred, and even the weakest interpretation of the above data requires a revision of LIH.

2.3. Coordination and Ellipsis

NPC prohibits morphology from taking coordination as input, while LIH prohibits syntax from eliding parts of morphological objects. Both are violated in a number of cases. Consider coordination first.

- (22) a. [Şoför-ler ve Otomobilci-ler] Federasyon-u
 driver-PL and motorist-PL federation-COMP
 'Federation of Drivers and Motorists'
- b. [ya sev ya terket]-çi-lik
 either love or leave-ist-ness
 '[love or leave]-ism'

Clearly, coordination can apply to the non-head of both compounds (22a) and derivations (22b).

Next, consider cases of ellipsis.

- (23) a. [süt ve [süt ürün-ler-i]
 milk and milk product-PL-COMP
 'milk and dairy products'
- b. iki boynuz-~~lu~~ ve bir kuyruk-lu
 two horn and a tail-with
 'with [two horns and a tail]'

In (23a), part of the second conjunct is elided under identity with the first conjunct. This example is particularly telling since it shows that syntax can access and delete part of a compound, contra LIH. In (23b), part of a derived word is elided, again in violation of LIH. The fact that *iki boynuz* and *bir kuyruklu* can be coordinated establishes that both must be APs, ruling out the possibility that the first conjunct is an NP. If so, the first conjunct must be *iki boynuzlu* 'with

³⁴ Spencer (*Morphological Theory*) actually calls such prefixes "prefixoids", referring to their "word-like" character.

two horns', with the suffix undergoing ellipsis, conclusively proving that ellipsis can target part of a morphological object.³⁵

2.4. Binding and Co-reference

In rare cases, a sub-lexical component can function as an antecedent for a pronoun, in violation of LIH.

- (24) a. ?Putin_i-ci-ler bile artık on-a_i / kendisin-e_i inan-ma-makta-dir.³⁶
 Putin-pro-PL even anymore he-DAT self-DAT believe-NEG-PROG-COP
 'Even Putin_i-ists do not believe him_i anymore.'
- b. Ben-siz git-me-yin.
 I-without go-NEG-2PL.IMP
 'Do not go without me.'

In (24a), the pronoun *kendisine* 'him' references the root of a derived word while in (24b), the pronoun *ben* 'I' is used as a base. Bresnan and Mchombo³⁷ argue that such pronouns must lack referential power, but *ben* 'I' in (24b) does indeed refer to

³⁵ Whether these are outputs of Suspended Affixation is not clear. Even so, LIH loses ground if derivational affixation can "wait".

³⁶ Note that, idiolectally, the base of the antecedent must be a proper noun; common nouns can never do so.

- (i) *Rektör_i-cü-ler on-u_i / kendisin-i_i çok defa uyar-dı
 rector-pro-PL he-ACC self-ACC multiple time warn-PST
 'The rector_i-ists warned him_i multiple times.'

One potential explanation is that proper nouns are DP objects in morphology while this is not possible with common names since they assume referential power after N-to-D raising. But this, too, is a problem for NPC given that DP is a functional projection introduced in syntax.

A reviewer raises the possibility that (24) and (i) above involve not binding but coreference with a discourse-salient entity, *Putin* and *the rector* respectively. Indeed, a proposal along these lines have already been made in Fábregas ("Lexical Integrity Effects," 11) regarding [*Reagan*]_iites no longer agree with him_i, arguing, with Montermini ("word-internal anaphora") that this sort of coreference is motivated pragmatically. Nevertheless, given that these are out-of-the-blue sentences without a context, the discourse-salience of *Putin* or *the rector* is dubious. At best, then, they must have been made salient by the derived words themselves. This time, however, we have the problem of why the structurally identical (i) idiolectally contrasts in grammaticality with (24). The contrast seems to be best captured by arguing that only the bases of derived words involving proper nouns can participate in this sort of binding.

³⁷ Bresnan and Mchombo, "Lexical Integrity Principle," 194.

the speaker, undermining their argument. The conclusion, then, is that binding into and co-reference with part of morphological objects are not excluded in principle.

2.5. Bracketing Paradoxes

Perhaps the most commonly studied set of data against LIH and/or NPC comes from bracketing paradoxes, where conflicting demands are put on the derivation.

- (25) a. unhappier
b. transformational grammarian

In (25a), morphological constraints require that the comparative *-er* attaches to *happy* first (*-er* can only attach to maximally two-syllable words) while semantics dictates that *un-* attaches to *happy* before *-er* (*unhappier* means “more unhappy” not “not more happy”). Similarly, stress placement requires that *-ian* attaches to *grammar* before *transformational* while the expression as a whole means “someone studying *transformational grammar*”, not “a transformational person who studies grammar”.³⁸

- | | | |
|------|-----------------------------------|--------------------------------|
| (26) | Morphology | Semantics |
| | a. un-[happi-er] | [un-happi]-er ³⁹ |
| | b. transformational [grammar-ian] | [transformational grammar]-ian |

Of particular interest is (26b), in which, by semantics, the modifier *transformational* is targeting the sub-lexical component *grammar* of the derived word *grammarian*. Counter-examples abound in Turkish.

- | | | |
|------|---|-----------------|
| (27) | a. Yeni | Türkiye-ci |
| | new | Turkey-pro |
| | ‘pro-New Turkey / *new pro-Turkey’ | |
| | b. altı | parmak-lı çocuk |
| | six | finger-with boy |
| | ‘a boy with six fingers / ??six boys with fingers’ | |
| | c. görsel | program-çı |
| | visual | program-er |
| | ‘a visual programmer / *a programmer who is visual’ | |

³⁸ Beard, “Decompositional Composition”; Andrew Carstairs-McCarthy, *Current Morphology* (London: Routledge, 1992), 93.

³⁹ Carstairs-McCarthy, *Current Morphology*, 136

In these examples, the first word semantically targets a sub-lexical constituent, in violation of LIH. In (27a) for example, *Türkiyeci* denotes a person, but *yeni* does not modify the person but rather the base *Türkiye* ‘Turkey’. Similarly, in (27b), we are not talking about six boys with fingers, but a boy with six fingers.

As they stand, these examples constitute a challenge to LIH and/or NPC.

2.6. Root Modification

One last piece of evidence challenging LIH/NPC that has not been noticed in the relevant literature comes from cases where a syntactic constituent modifies the root of the verb.⁴⁰ Consider (28).

- (28) a. Mert ayakkabı-lar-ın-ı sıkı bağla-dı.
 Mert shoe-PL-3SG.POSS-ACC tight tie-PST
 ‘Mert tied his shoes tight.’
- b. Cam-ı on dakika aç-abilir mi-yim?
 window-ACC ten minute open-ABIL QUES-1SG
 ‘Can I open the window for ten minutes?’

The first thing to note is that (28a) is not a resultative, as the entailment contrast below shows.

- (29) a. Mert masa-yı ter-temiz sil-di. (resultative)
 Mert table-ACC RED-clean wipe-PST
 ‘Mert wiped the table clean’
 ⇒ The table became clean as a result.
- b. Mert ayakkabı-lar-ın-ı sıkı bağla-dı. (non-resultative)
 Mert shoe-PL-3SG.POSS-ACC tight tie-PST
 ‘Mert tied his shoes tight.’
 ⇏ Mert’s shoes became tight as a result.⁴¹

The only interpretation of (28a) is that *tight ties*, but crucially not *tight shoes*, were created as a result of the event. In other words, *sıkı* ‘tight’ modifies *bağ* ‘tie’. But interestingly, *bağ* does not exist in the syntax for modification. Levinson⁴²

⁴⁰ Tacettin Turgay, “Resultative Constructions in Turkish” (MA Thesis, Boğaziçi University, Istanbul, 2013).

⁴¹ Turgay, “Resultative Constructions in Turkish.”

⁴² Lisa Levinson, “Arguments for Pseudo-Resultative Predicates,” *Natural Language & Linguistic Theory* 28, no. 1 (2010), 156.

calls these "Root Modification Constructions" in which the verbal root $\sqrt{\text{BAĞ}}$ is targeted by a syntactic modifier.

Similarly, in (28b), the temporal modifier *on dakika* '(for) ten minutes' does not modify the event of opening, but rather the resultant state of being 'open'. Thus, it is equivalent to "*Can I keep the window [open for ten minutes]?*" Again, since the stative adjective *açık* 'open' is not available in syntax, the inevitable conclusion is that the root $\sqrt{\text{AÇ}}$ is being modified, constituting a very strong challenge for LIH and/or NPC.

We have seen cases which pose some sort of a challenge for LIH and/or NPC. Before closing off this section, I would like to point out that, for some cases, whether the data violates LIH or NPC *per se* is a matter of one's assumption concerning the direction of derivation. Let me illustrate this.

Take bracketing paradoxes, illustrated in (30).

- | | | |
|------|------------------------|-----------------------------|
| (30) | görsel | programcı |
| | visual | programmer |
| | a. [görsel program]-cı | (semantically-motivated) |
| | b. görsel [program-cı] | (morphologically-motivated) |

Here, we can theoretically assume two distinct derivational routes: (i) semantically-motivated phrasal derivation, and (ii) morphologically-motivated sub-lexical modification, exemplified by (30a) and (30b) respectively. Recall, further, that LIH prohibits syntax from accessing word-internal structure while NPC prohibits morphology from borrowing syntactic phrases. Thus, if we assume (30a) as the derivation, the data ends up violating NPC since a syntactic phrase feeds morphological derivation. On the other hand, if we go for (30b), the data ends up violating LIH since the modifier will have operated on a sub-lexical constituent.

The same reasoning also applies to some of the other data.

- | | | | |
|------|------------------------------|----------------|--------------|
| (31) | eş- | ve | art-zaman-lı |
| | syn | and | dia-chron-ic |
| | 'synchronic and diachronic' | | |
| | a. [eş- ve art-] zamanlı | (coordination) | |
| | b. eş-zamanlı ve art-zamanlı | (ellipsis) | |

Here, it is not entirely clear whether we have a coordination or ellipsis, not to mention whether all coordination constructions involve some sort of ellipsis. Nevertheless, we have the same problem in hand: if (31) involves coordination, NPC is violated; and if it involves ellipsis, LIH is violated, undermining the lexicalist argument.

Root modification cases can also be argued to involve the same “directionality-of-derivation” issue. But the problem is, to a large extent, irrelevant for the present discussion because either way, the morpho-syntactic firewall is breached. This is because both coordination and ellipsis are syntactic processes, and they seem to “have access to” morphological structure. Nevertheless, to the extent that LIH and NPC can be reduced to a single principle, leaving us with only LIH or only NPC, such a discussion may be worth undertaking.

3. Previous Accounts

Faced with the challenging data presented in the previous section, a number of proposals have been advanced. Some have proposed to abandon LIH and NPC entirely,⁴³ while others have proposed modifications or attempted to account for the problematic data through other means.

The most influential argument for total rejection of LIH and NPC come from DM. Halle and Marantz⁴⁴ assume a post-syntactic morphology and propose that word formation takes place in syntax. Since word formation is syntactic, there is no need to build a barrier between syntax and morphology. In DM, lexical roots lack categorial features and meaning; and functional projections, like nP, take roots as complements. Once this is done, the resulting structure, i.e. nP, is assigned a category and meaning. At that point, the nP becomes inert for further operations and undergoes Spellout. In other words, “words” in the traditional sense are considered syntactic phases, giving the

43 Morris Halle and Alec Marantz, “Distributed Morphology and Pieces of Inflection,” in *The View from Building 20: Essays in Linguistics in Honor of Sylvain Bromberger*, ed. Ken Hale and Samuel Jay Keyser (Cambridge, MA: MIT Press, 1993); Embick and Halle, “Status of ‘Stems’;” Embick and Noyer, “Distributed Morphology;” Heinz J. Giegerich, “Compounding and Lexicalism,” in *The Oxford Handbook of Compounding*, ed. Rochelle Lieber and Pavol Štekauer (Oxford: Oxford University Press, 2009); Bruening, “The Lexicalist Hypothesis.”

44 Halle and Marantz, “Distributed Morphology.”

illusion of Lexical Integrity Effect. Thus, followers of DM deny the relevance of LIH and NPC for grammar. Fábregas,⁴⁵ however, presents various pieces of evidence indicating that the words-as-phases hypothesis is problematic and cannot substitute for LIH.

Another account totally rejecting LIH/NPC comes from Bruening.⁴⁶ Addressing the ungrammaticality of constructions like [*how complete*]-ness, Bruening⁴⁷ argues that this follows from two independently established factors: (i) that *how* cannot modify nouns, ruling out [how [completeness]], and (ii) that *how* must modify phrases, not heads, ruling out [[*how complete*]-ness]. Thus, Bruening⁴⁸ attempts to dispense with LIH and/or NPC. For reasons of space, I will not go into details here.

Several linguists including Ackema and Neeleman,⁴⁹ Booij,⁵⁰ Bosque,⁵¹ Fábregas,⁵² and Lieber and Scalise⁵³ have noticed the problematic data and concluded that LIH must be revised, though they did not propose an exact mechanism as to how this should be done. Others have proposed mechanisms to account for the data. In the rest of this section, I will discuss some of these proposals.

45 Antonio Fábregas, "On Why Word Phases Cannot Account for Lexical Integrity Effects," *Lingue e Linguaggio* 10, no. 1 (2011).

46 Bruening, "The Lexicalist Hypothesis."

47 Bruening, "The Lexicalist Hypothesis," 32.

48 Bruening, "The Lexicalist Hypothesis."

49 Peter Ackema and Ad Neeleman, "Syntactic Atomicity," *Journal of Comparative Germanic Syntax* 6, no. 2 (2002).

50 Geert Booij, "Lexical Integrity as a Formal Universal: A Constructionist View," in *Universals of Language Today*, ed. Sergio Scalise, Antonietta Bisetto and Elisabetta Magni (Dordrecht: Springer, 2009).

51 Ignacio Bosque, "On the Lexical Integrity Hypothesis and Its (In)accurate Predictions," *Iberia: An International Journal of Theoretical Linguistics* 4, no. 1 (2012).

52 Fábregas, "Lexical Integrity Effects."

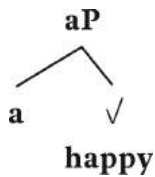
53 Lieber and Scalise, "Lexical Integrity Hypothesis."

3.1. Newell⁵⁴

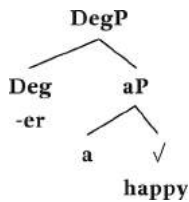
Newell specifically addressed bracketing paradoxes and verbs whose particle can be extracted away from the verb. Assuming a DM-style word derivation, Newell proposes that Late Adjunction also applies in Narrow Syntax to X^0 categories. More specifically, Newell proposes that there are morphological adjuncts on a par with syntactic adjuncts⁵⁵ which can be adjoined late and that all apparent bracketing paradoxes contain morphological adjuncts. In this system, the *unhappier* paradox is resolved as follows:

(32) Derivation of *unhappier*

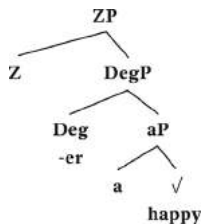
a. Merge \checkmark HAPPY with aP and Spellout \checkmark HAPPY Output: *happy*



b. Merge DegP (DegP is not a phase)



c. Merge ZP⁵⁶ and Spell out DegP Output: *happier*

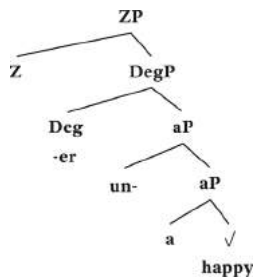


⁵⁴ Heather Newell, "Bracketing Paradoxes and Particle Verbs: A Late Adjunction Analysis," in *Proceedings of ConSOLE XIII*, ed. Sylvia Blaho, Luis Vicente and Erik Schoorlemmer (Leiden: Leiden University Press, 2005).

⁵⁵ This is not a problem given that there is no generative word formation component in DM.

⁵⁶ Newell proposes that ZP can be VoiceP.

d. Tuck-in the adjunct *un-* above aP and Spell out DegP Output: *unhappier*



Thus, Newell introduces two syntactic notions to word formation: (i) late adjunction, which was originally proposed to account for some argument-adjunct asymmetries in *wh*-movement, and (ii) tucking-in, which was proposed by Rudin⁵⁷ to account for superiority effects in multiple *wh*-fronting languages. Nevertheless, unless properly restricted, Newell's account raises more issues than it attempts to resolve.

3.2. Hulst and Putten⁵⁸

Dealing with bracketing paradoxes, Hulst and Putten observe that they are not restricted to the morphological domain. We can also find them in syntactic phrases.

(33) John's coming

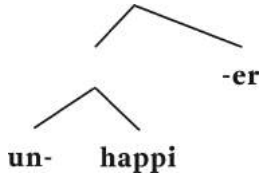
In (33), 's forms a syntactic constituent with *coming* but a phonological constituent with *John*. In fact, we are dealing with two modules of grammar with their own manipulative power: syntax and phonology. Though the way syntax sees constituency largely parallels that of phonology, it need not be; and when it is not, we have apparent bracketing paradoxes.

In Hulst and Putten's model, the *unhappier* paradox is resolved as follows:

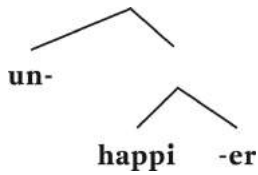
⁵⁷ Catherine Rudin, "On Multiple Questions and Multiple Wh-Fronting," *Natural Language & Linguistic Theory* 6 (1988).

⁵⁸ Harry van der Hulst and Frans van der Putten, "Bracketing Paradoxes do not Exist," in *Arguments and Structure: Studies on the Architecture of the Sentence*, ed. Teun Hoekstra (Berlin: de Gruyter, 2004).

- (34) Derivation of *unhappier*
 a. Morpho-syntactic module



- b. Phonological module



At this point, it is not clear how this mechanism can be constrained in order not to over-generate, though.

3.3. Den Dikken⁵⁹

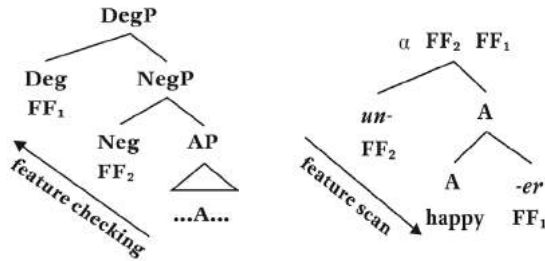
Den Dikken, too, specifically addresses bracketing paradoxes and argues that the syntactic approach to word formation can actually be reconciled with Strong Lexicalism by proposing to extend yet another syntactic process to word formation: checking. In this system, words are built in the lexicon and come into syntax with potentially uninterpretable features that need to be checked against matching functional projections, like inflectional features. As in the case of inflection, the features are “scanned” and turned into a linear sequence of feature bundles, per Baker’s⁶⁰ Mirror Principle. The features are typically scanned “inside out” and sequenced accordingly; but theoretically, the scan can also be “outside in”, giving rise to a Reverse Mirror. Den Dikken argues that this is precisely what happens in bracketing paradoxes.

In den Dikken’s account, the *unhappier* paradox is resolved as follows:

⁵⁹ Marcel den Dikken, “Lexical Integrity, Checking, and the Mirror: A Checking Approach to Syntactic Word Formation,” *Journal of Comparative Germanic Linguistics* 6, no. 2 (2002).

⁶⁰ Mark Baker, “The Mirror Principle and Morphosyntactic Explanation,” *Linguistic Inquiry* 16 (1985).

- (35) Derivation of *unhappier*
 a. Morpho-syntactic module



Here, *un-* and *-er* have uninterpretable Neg and Deg features, respectively. These features are scanned outside in, yielding the sequence [Neg, Deg]. However, syntax checks them in reverse order since DegP c-commands NegP. If phonology is read off the lexical item, i.e., the lower part of the representation, and semantics is read off the syntactic structure, the Reverse Mirror gives the apparent bracketing paradox. Once again, den Dikken's account seems to lack motivation and runs the risk of over-generating unless highly restricted to cases of bracketing paradoxes.

3.4. Bresnan and Mchombo⁶¹

Bresnan and Mchombo address phrasal compounds and phrasal derivations, arguing that the non-head in these constructions is lexicalized and thus available for morphological processes.

- (36) [transformational grammar]ian

(36) is possible because *transformation grammar* is lexicalized, being treated like a “word” rather than a true “syntactic phrase”. Besides, they argue that *I in I told you so attitude* lacks the capacity to refer, further strengthening their lexicalization argument. Bresnan and Mchombo also assume that such lexicalization can be innovative and context dependent.

This analysis is partially correct in that at least certain syntactic phrases appearing in compounds/derivations must refer to X⁰ categories.

⁶¹ Bresnan and Mchombo, “Lexical Integrity Principle.”

- (37) a. [I don't care] attitude
 c.f. *[I didn't care] / *[I won't care] / *[I should have cared more than I did] attitude
 b. [I don't care]-ism
 c.f. *[I didn't care] / *[I won't care] / *[I should have cared more than I did]-ism

In (37) for instance, the phrasal non-head actually refers to the concept of “*indifference*”, as evidenced by its resistance to temporal/modal modification. This is because, in order for something to have conceptual salience at all, it must have some sort of permanence. This may be why such phrases almost always appear in Present Tense (or aorist in Turkish). Thus, (37) is semantically equivalent to (38).

- (38) a. indifferent attitude
 b. indifferent-ism = indifference

If this reasoning is on the right track, this means that (simple and complex) concepts can be expressed in words as well as phrases and sentences, further blurring the distinction between morphology and syntax. Further research is needed to see where this analysis leads to.

Details aside, we have seen in Section 2, however, that sub-lexical components can, under restricted circumstances, function as antecedents for pronouns and that even pronouns themselves can be used as bases for morphological derivation. In the face of such data, Bresnan and Mchombo's argument that all non-head phrases in derivation/compounding must be lexicalized is problematic. Further, Bresnan and Mchombo's assumption that lexicalization can be innovative and context dependent is rather controversial. This is tantamount to saying that any syntactically created phrase can be lexicalized on the fly and used in morphological processes. This essentially means that morphology does not really precede syntax in a sensible way, not to mention that this theory makes no prediction as to what can be lexicalized. If lexicalization requires some sort of conceptual salience, not everything should be lexicalizable; otherwise, there would be no point in giving lexicalization a privileged status.

In this regard, consider the following conversation:

- (39) A: Mert iyi bir sürücü ol-duğ-un-u iddia ed-iyor.
 Mert good a driver be-NOML-3SG.POSS-ACC claim-IMPF
 'Mert claims that he is a good driver.'
- B: O iyi bir sürücü değil; iyi bir [[düz yol]-cu].
 he good a driver not good a flat road-ist
 'He is not a good driver; he is a good [[flat road]-ist]'

This is not an isolated case. A Google search returns many such examples.

- (40) a. [Erkek arkadaş-ım]-süz yap-a-ın-ıyör-um.
 boy friend-1SG.POSS-without do-ABIL-NEG-IMPF-1SG
 'I cannot do [my boyfriend]-less.'
- b. [[Sen]-süz]-lik can-ım-a tak et-ti.
 you-without-ness life-1SG.POSS-DAT hit-PST
 'I am hit by [[[you]less]ness.'

Obviously, it is not the case that *düz yol* 'flat road' has some conceptual salience to be lexicalized. Even more telling is the pronoun in (40b) functioning as a derivational base while retaining its referential index. If so, these phrases must have been created on the dot and subsequently used in derivation. Such phrases, as well as the data presented in Section 2, require LIH and NPC to be reformulated so as to allow for some degree of inter-modular interaction.

4. Concept Modification

In this section, I discuss several pieces of data that, while seemingly at odds with LIH and/or NPC, can receive an easy explanation under the semantic account of Beard.⁶²

- (41) a. dikkatsiz {sür-ücü / şoför}
 careless drive-r driver
 'careless driver'
- b. özgür {düşün-ür / mütefekkir}
 free think-er thinker
 'free thinker'

⁶² Beard, "Decompositional Composition."

c. faşist	{yönet-im /	idare}
fascist	administer-ation	administration
	'fascist administration'	
d. öğrenci	merkezli {öğret-men /	hoca}
student	centered teach-er	teacher
	'student-centered teacher'	

- (42) a. orta öğretmen
secondary teacher
'secondary teacher'
- b. yüksek mühendis
certified engineer
'certificated engineer'
- c. diyalektik materyalist
dialectic materialist
'dialectic materialist'
- d. teknik ressam
technical drawer
'draftsman'

For a starter, consider the phrases in (41). In these examples, the adjective seems to modify the root of the first (morphologically derived) word in curly braces. But this word can also be replaced with an unanalyzable synonym. Here is the paradox: if the adjective modifies the root of the derived word, what does it modify in its non-derived synonym? Consider, for instance, (41a). The adjective *dikkatsiz* 'careless' semantically modifies the root *sür-* 'drive' rather than *sür-ücü* 'drive-r'. After all, we are talking about "a person who drives carelessly", not about "a careless person who drives". Thus, we have either an LIH violation, if we represent the construction as [dikkatsiz [sür-ücü]] or an NPC violation if we represent it as [[dikkatsiz sür]ücü].

What happens when we replace *sürücü* with its morphologically simplex (near) synonym *şoför*? Surely, we cannot talk about an NPC violation since there is no way for *dikkatsiz* to combine with the drive-related "root" of *şoför*; there simply is no root. On the other hand, we cannot talk about an LIH violation, as there is no morphological "root" that syntax can modify. But clearly, both *dikkatsiz sür-ücü* and *dikkatiz şoför* have identical semantics.

Next, consider (42). In these examples, what does the adjective modify? It is clear in (42b) that *yüksek* 'certificated' modifies not *mühendis* 'engineer' but *mühendislik* 'engineering'. Yet, there simply is no such "word/base" in the construction. Bresnan and Mchombo's⁶³ analysis does not help either because the allegedly lexicalized phrase for, say, (42a) would presumably be *orta öğretim* 'secondary education', which is also missing.

Beard⁶⁴ proposes an insightful analysis. He argues that in these constructions, the adjective actually modifies a salient semantic component, i.e., a feature, that is available in the lexical semantic representation of the head-word. This analysis, Beard⁶⁵ argues, explains a number of wide and narrow scope readings of modifiers in bracketing paradoxes. Depending on the feature that gets modified, we have wide or narrow readings, giving rise to apparent paradoxes.

Beard⁶⁶ bases his analysis on Jackendoff's⁶⁷ work on lexical semantics. According to Jackendoff,⁶⁸ semantic categories are conceptual categories represented in language as lexical features. Certain features are "obligatory" in the sense that the word cannot be defined without reference to them. In Beard's account, the problem of bracketing paradoxes reduces to which of these semantic features is targeted by the modifier. Details aside, the word *physicist* (meaning a person who studies physics), for instance, is featurally represented in this model as in (43).

(43) [ACTOR_x STUDY(XY) PHYSICS_y]

With that in place, we can account for the bracketing paradox involved in "nuclear physicist" as follows: *nuclear* modifies the feature/concept *physics* that is semantically salient in the definition of *physicist*. Note crucially that we do not need to refer to LIH or NPC to account for such data. All we need is, Beard argues, "a more refined notion of attribute composition".⁶⁹

63 Bresnan and Mchombo, "Lexical Integrity Principle."

64 Beard, "Decompositional Composition."

65 Beard, "Decompositional Composition."

66 Beard, "Decompositional Composition."

67 Ray Jackendoff, *Semantics and Cognition* (Cambridge, MA: MIT Press, 1983); Ray Jackendoff, "The Status of Thematic Relations in Linguistic Theory," *Linguistic Inquiry* 18, no. 3 (1987).

68 Jackendoff, *Semantics and Cognition*; Jackendoff, "Thematic Relations."

69 Beard, "Decompositional Composition," 205.

Turning to the Turkish data, it must have been clear by now how the interpretation of (42a) is derived. Since the lexical item *öğretmen* ‘teacher’ necessarily involves the concept of *öğretim* ‘teaching’ in its conceptual structure (a teacher is “a person who does/engages in teaching”), the adjective *orta* ‘secondary’ can compose with this lexical feature, yielding the correct interpretation. In Beard’s⁷⁰ model, (42a) would have the semantic representation in (44).

- (44) *orta öğretmen*
 orta = [SECONDARY{Z}]
 öğretmen = [ACTOR_x TEACH(XY)]
 orta öğretmen = [ACTOR_x SECONDARY{TEACH}]
 = a person who teaches at secondary school

As for the sentences in (41), we need to recall that, as far as (41a) goes, *sür-ücü* and *şoför* have identical lexical semantics, represented as [ACTOR_x DRIVE(XY) VEHICLE_y]. The attributive adjective composes with DRIVE, as schematically represented below.

- (45) *dikkatsiz sür-ücü/şoför*
 dikkatsiz = [CARELESS{Z}]
 sürücü/şoför = [ACTOR_x DRIVE(XY) VEHICLE_y]
 dikkatsiz sürücü/şoför = [ACTOR_x CARELESS{DRIVE(XY)} VEHICLE_y]

The nature of Beard’s⁷¹ model is such that, unless blocked by some other mechanism, it can give rise to multiply ambiguous constructions, like (46).

- (46) Mert’-in eski araba-sı
 Mert-GEN old car-2SG.POSS
 i. ‘the car that Mert owned previously’
 ii. ‘the old car that Mert owns’

The interpretation in (46) is impossible to derive using traditional mechanisms of modification (unless an intensional semantics is assumed), but it follows naturally from Beard’s⁷² Decompositional Composition if we assume the lexical representations *-in* = [POSSESS(XY)], *eski* = [OLD{Z}], and *araba* = [THING_y].

⁷⁰ Beard, “Decompositional Composition.”

⁷¹ Beard, “Decompositional Composition.”

⁷² Beard, “Decompositional Composition.”

- (47) a. the car that Mert owned previously
 [THING_y MERT_x OLD{POSSESS(XY)}]
 b. the old car that Mert owns
 [OLD{THING_y} MERT_x POSSESS(XY)]

Beard⁷³ also introduces mechanisms like the Abstractness Criterion to prevent his model from overgeneration, which I do not discuss here for reasons of space.

Beard's⁷⁴ account, to the best of my knowledge, is the only proposal to handle cases in which a morphologically non-existent constituent is being modified. As such, Levinson's⁷⁵ Root Modification cases can potentially be subsumed under the Beard's⁷⁶ Decompositional Composition. This is particularly relevant since Root Modification (and restitutive readings associated with some stative verbs) is typically taken to support DM-style syntax-precedes-morphology theories. Beard's⁷⁷ model does not require the rejection of LIH based on bracketing paradoxes and the observation that syntax can modify sub-lexical constituents. This is because syntax is not actually modifying "word-parts" but "semantic features". Nevertheless, it does not help with cases of NPC violation, since the analysis cannot be extended to them. Thus, Decompositional Composition clearly demonstrates that the syntax-precedes-morphology assumption is unnecessary, if not undesired. But on the flip side of the coin, Beard's⁷⁸ model means that "semantic compositionality cannot be defined as a mapping preserving syntactic operations in semantics" because "the semantic primitives on which they operate are not represented in syntax in any way". It thus requires a great deal of dissociation between syntactic structure and semantic interpretation, calling for a syntax-independent nonconfigurational attribute semantics.

73 Beard, "Decompositional Composition."

74 Beard, "Decompositional Composition."

75 Levinson, Pseudo-Resultative Predicates."

76 Beard, "Decompositional Composition."

77 Beard, "Decompositional Composition."

78 Beard, "Decompositional Composition."

Conclusion

The main purpose of this work was to brief the interested reader on lexicalism in general and two of its embodying constraints, the Lexical Integrity Hypothesis and the No Phrase Constraint, in particular as well as to test their predictions against a body of Turkish data. We saw in Section 3 that, over the past few decades, the relevant literature has collected a vast body of data that apparently runs in violation of LIH and NPC. Section 4 discussed some of the proposals designed primarily to account for bracketing paradoxes while keeping lexicalism intact. We saw that these proposals come at the expense of introducing unwarranted operations, which, when not properly constrained, runs the risk of unnecessarily complicating the combinatorial systems of language. In particular, Bresnan and Mchombo's⁷⁹ position, based on higher order constituents that lexicalization can be innovative and context dependent, is particularly hard to constrain so as not to over-generate.

I thus take it safe to conclude that, given abundant contradictory data, LIH and NPC cannot easily be maintained in their current formulations and that as such, revision is needed for them to have some hope. Note in particular that, given that NPC is intended to rule out cases where the non-head of a compound is phrasal, the constraint is violated by its very name (c.f. [[No Phrase] Constraint]). I also discussed in Section 5 a possible extension of Beard's⁸⁰ semantically motivated Decompositional Composition account to (some of) the problematic data and demonstrated how it might help account for a specific set of data that is left unaccounted for under any other mechanism, providing partial support for LIH. I highlighted, however, that this analysis requires non-trivial revisions (which Beard himself is aware of) in our current assumptions regarding syntax-semantics interface in general and attribute composition in specific.

⁷⁹ Bresnan and Mchombo, "Lexical Integrity Principle."

⁸⁰ Beard, "Decompositional Composition."

References

- Ackema, Peter, and Ad Neeleman. "Syntactic Atomicity." *Journal of Comparative Germanic Syntax* 6, no. 2 (2002): 93-128.
- Anderson, Stephen. *A-Morphous Morphology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Baker, Mark. "The Mirror Principle and Morphosyntactic Explanation." *Linguistic Inquiry* 16 (1985): 373-415.
- Beard, Robert E. "Decompositional Composition: The Semantics of Scope Ambiguities and 'Bracketing Paradoxes'." *Natural Language & Linguistic Theory* 9 (1991): 195-229.
- Booij, Geert. "Lexical Integrity as a Formal Universal: A Constructionist View." In *Universals of Language Today*, edited by Sergio Scalise, Antonietta Bisetto and Elisabetta Magni. 83-100, Dordrecht: Springer, 2009.
- Bosque, Ignacio. "On the Lexical Integrity Hypothesis and Its (In)accurate Predictions." *Iberia: An International Journal of Theoretical Linguistics* 4, no. 1 (2012): 140-73.
- Botha, Rudolf. *Morphological Mechanisms: Lexicalist Analyses of Synthetic Compounding*. Oxford: Pergamon Press, 1984.
- Bresnan, John and Sam A. Mchombo. "The Lexical Integrity Principle: Evidence from Bantu." *Natural Language & Linguistic Theory* 13, no. 2 (1995): 181-254.
- Bruening, Benjamin. "Word Formation is Syntactic: Adjectival Passives in English." *Natural Language & Linguistic Theory* 32, no. 2 (2014): 363-422.
- _____. "The Lexicalist Hypothesis: Both Wrong and Superfluous." *Language* 94, no. 1 (2018): 1-42.
- _____. "Word Formation is Syntactic: Raising in Nominalizations." *Glossa: A Journal of General Linguistics* 3, no. 1 (2018): 1-25.
- Carstairs-McCarthy, Andrew. *Current Morphology*. London: Routledge, 1992.
- Chomsky, Noam. "Remarks on Nominalization." In *Readings in English Transformational Grammar*, edited by Roderick Jacobs and Peter Rosenbaum, 184-221. Waltham: Ginn, 1970.
- Dai, John Xiang-Ling. "Syntactic, Phonological, and Morphological Words in Chinese." In *New Approaches to Chinese Word Formation: Morphology, Phonology and the Lexicon in Modern and Ancient Chinese*, edited by Jarome L. Packard, 103-34. Berlin: de Gruyter, 1998.
- Di Sciullo, Anna Maria and Edwin Williams. *On the Definition of Word*. Cambridge, MA: MIT Press, 1987.
- Dikken, Marcel den. "Lexical Integrity, Checking, and the Mirror: A Checking Approach to Syntactic Word Formation." *Journal of Comparative Germanic Linguistics* 6, no. 2 (2002): 169-225.

- Embick, David and Morris Halle. "On the Status of 'Stems' in Morphological Theory." In *Romance Languages and Linguistic Theory 2003*, edited by Twan Geerts, Ivo van Ginneken and Haike Jacobs, 37-62. Amsterdam: John Benjamins, 2005.
- ____ and Rolf Noyer. "Distributed Morphology and the Syntax/Morphology Interface." In *The Oxford Handbook of Linguistic Interfaces*, edited by Gillian Ramchand and Charles Reiss, 289-324. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Fábregas, Antonio. "On Why Word Phases Cannot Account for Lexical Integrity Effects." *Lingue e Linguaggio* 10, no. 1 (2011): 3-28.
- Giegerich, Heinz J. "Compounding and Lexicalism." In *The Oxford Handbook of Compounding*, edited by Rochelle Lieber and Pavol Štekauer. 178-200, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Göksel, Asli and Celia Kerslake. *Turkish: A Comprehensive Grammar*. London: Routledge, 2005.
- Halle, Morris and Alec Marantz. "Distributed Morphology and Pieces of Inflection." In *The View from Building 20: Essays in Linguistics in Honor of Sylvain Bromberger*, edited by Ken Hale and Samuel Jay Keyser. 111-76, Cambridge, MA: MIT Press, 1993.
- Hulst, Harry van der and Frans van der Putten. "Bracketing Paradoxes do not Exist." In *Arguments and Structure: Studies on the Architecture of the Sentence*, edited by Teun Hoekstra. 219-40, Berlin: de Gruyter, 2004.
- Jackendoff, Ray. *Semantics and Cognition*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.
- ____. "The Status of Thematic Relations in Linguistic Theory." *Linguistic Inquiry* 18, no. 3 (1987): 369-411.
- ____. *The Architecture of the Language Faculty*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997.
- Kamp, Hans and Barbara Partee. "Prototype Theory and Compositionality." *Cognition* 57, no. 2 (1995): 121-191.
- Lapointe, Steven. "A Theory of Grammatical Agreement." PhD diss., University of Massachusetts, Amherst, 1980.
- Levinson, Lisa. "Arguments for Pseudo-Resultative Predicates." *Natural Language & Linguistic Theory* 28, no. 1 (2010): 135-82.
- Lieber, Rochelle and Sergio Scalise. "The Lexical Integrity Hypothesis in a New Theoretical Universe." *Lingue e Linguaggio* 5, no. 1 (2006): 7-32.
- Montermini, Fabio. "A New Look on Word-Internal Anaphora on the Basis of Italian Data." *Lingue e Linguaggio* 5, no. 1 (2006): 127-148.
- Newell, Heather. "Bracketing Paradoxes and Particle Verbs: A Late Adjunction Analysis." In *Proceedings of ConSOLE XIII*, edited by Sylvia Blaho, Luis Vicente and Erik Schoorlemmer. 249-72, Leiden: Leiden University Press, 2005.
- Öztürk, Balkız. *Case, Referentiality and Phrase Structure*. Amsterdam: John Benjamins, 2005.

- Partee, Barbara. "Lexical Semantics and Compositionality." In *An Invitation to Cognitive Science (Second Edition). Volume 1: Language*, edited by Lila Gleitman and Mark Liberman. 311-60, Cambridge: MIT Press, 1995.
- Pustejovsky, James. "The Generative Lexicon." *Computational Linguistics* (1991):409–441.
- Ritter, Elisabeth. "Cross-Linguistic Evidence for Number Phrase." *Canadian Journal of Linguistics* 37 (1992): 197-218.
- Rudin, Catherine. "On Multiple Questions and Multiple Wh-Fronting." *Natural Language & Linguistic Theory* 6 (1988): 445–501.
- Siegel, Muffy A. "Capturing the Adjective." PhD diss., University of Massachusetts Amherst, 1976.
- Spencer, Andrew. *Morphological Theory: An Introduction to Word Structure in Generative Grammar*. New York: Wiley, 1991.
- Turgay, Tacettin. "Resultative Constructions in Turkish." MA Thesis. Boğaziçi University, Istanbul, 2013.

Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinde Nostalji

Nostalgia in Ziya Osman Saba's Poems

FERDA ZAMBAK

Aydın Adnan Menderes Üniversitesi

(ferda.zambak@adu.edu.tr), ORCID: 0000-0003-1699-5017.

Geliş Tarihi: 15.04.2022. Kabul Tarihi: 22.09.2022.

“ ” Zambak, Ferda. “Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinde Nostalji.” *Zemin*, s. 4 (2022): 216-239.

Özet: Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin önemli şairlerinden biri olan Ziya Osman Saba'nın şiirlerinde ev, aile, çocukluk dönemlerine özlem belirgin bir şekilde okurun karşısına çıkar. Bu durum Saba'nın şiirlerinin sürekli geçmişte salınmasına yol açmasa dahi onun şiirlerinin kurucu öznesinin nostalji olduğunu belirtmek gerekir. Şair nostaljik bakışıyla şiirlerinde şimdiyi ve geleceği gerek söylem/anlatma gerekse düşünsel zamanda kurmayı başarır. Bu yüzden onun şiirlerine hakim olan nostalji, geçmişini durmaksızın sayıklayarak şimdiyi ve geleceği körelten, kişiyi karamsarlığa sürükleyen melankolik bir bakışa dönüşmez. Oysa geçmişteki görüntüleri idealleştirerek kişiyi yanılsamalarla dolu bir hatırlama eğilimine sürükleme potansiyeline sahip nostalji, çok çabuk melankoliye dönüşebilme riskini barındıran bir kavramdır. Çalışmada Ziya Osman Saba şiirlerine hakim olan nostaljik bakış, gerek kavrama ait özellikler gerekse şiirlerdeki şimdi ve gelecek algısı etrafında incelenecektir. Nitekim onun şiirlerinde nostalji, kimi kez kavramsal özelliklerinin dışına taşarak şiire has kurucu özneliğiyle okurun karşısına çıkar. Şiirle okurunu da kendi nostaljik serüvenine çıkmaya davet eden Saba, nostaljiyi geleceğe taşımayı ihmal etmez. Ayrıca Saba'nın şiirlerinde geçmişin bütüncül görüntülerinin yanında şimdiye dair hissedilen yalnızlık ve hüznün, bir kabul edişe ve Tanrı'ya sığınmaya da dönüşür.

Anahtar Kelimeler: Ziya Osman Saba, şiir, nostalji.

Abstract: In the poems of Ziya Osman Saba, one of the important poets of Turkish poetry of the Republican period, readers observe longing for home, family, and childhood. Even if this situation does not cause Saba's poems to constantly wander in the past, it should be noted that the founding subject of his poems is nostalgia. With his nostalgic view, the poet establishes the present and the future in both discourse/telling and intellectual time in his poems. Therefore, the nostalgia that dominates his poems does not turn into a melancholic view that dulls the present and the future by endlessly talking about the past and that drags the person into pessimism. However, nostalgia is a concept that carries the risk of turning into melancholy very quickly because it has the potential to lead people into a tendency to remember images full of illusions by idealizing the past images. This study examines the nostalgic view that dominates Ziya Osman Saba's poems in both the conceptual features and the perception of the present and future in the poems. In his poems, nostalgia sometimes goes beyond its conceptual features and confronts the reader with its feature of being the founding subject, unique to poetry. Saba, who invites his readers to join his nostalgic adventure with poetry, does not neglect to carry nostalgia into the future. In addition to the holistic images of the past in Saba's poems, the loneliness and sadness felt about the present turn into acceptance and taking refuge in God.

Keywords: Ziya Osman Saba, poem, nostalgia.

Ziya Osman Saba, Yedi Meşale grubu içerisinde faaliyetlerine başlamış ve sonrasında da şiiirlerinde daha çok yalnızlığı, ev, aile ve çocukluk özelemlerini, ölümü, kaderi bir başka deyişle insanın iç dünyasındaki çeşitli hâllerini “şimdi”nin ve geçmişin görüntüleri aralığından yansıtmıştır. Onun şiiiri Mustafa Miyasoğlu’nun belirttiği üzere başlangıçta Servet-i Fünûn edebiyatının etkisi ile süslü ve tasvire ağırlık veren bir karamsarlıkta ortaya çıkar. Konularını ev ve aile ilişkilerinden seçmesi ile Fikret’i andırırsa da, ondan farklı bir tavır sahibidir. Sonra da Cahit Sıtkı ve Orhan Veli gibi sade ve konuşulan dilden şiiir üslûbunu oluşturmaya çalışmasıyla, Servet-i Fünûn anlayışından tamamen uzaklaşır.¹

Ziya Osman Saba’nın şiiirlerinde gündelik hayata dair bakış daha çok sevgi, özlem ve yalnızlık duyguları etrafında şekillenirken hayatı bütünlüklü olarak kavrama ve kabul ediş önemli bir özellik olarak ortaya çıkar. Bu bakımdan onun şiiirlerinde tek başına kötümserliğin, yalnızlığın ya da özlemin bataklıklarına saplanıp kalma ve geleceğe dair bir körleşme söz konusu değildir. Gökay Durmuş’un belirttiği üzere “Kırk yedi yıllık ömrünün büyük bölümünü, sevdiklerini kaybetme acısı ve korkusuyla geçiren şair yaşadığı her şeye müteşekkirdir. Bu, onun dünyasının bir kabuller toplamı olması ile özdeş bir tutumdur. Şair, şiiirini, acıyı ve sevinci; umudu ve hayal kırıklığını aynı anda kabulüne anıt olsun diye kurar.”² Şiiirlerinde geçmişte kalan çocukluk/gençlik dönemlerini hatırlamak ve o dönemin sevgi dolu görünümüne sarılmak yoğun bir şekilde okurun karşısına çıkar. Bu yüzden çocukluk zamanlarını hatırlatan ev, mekân olarak onun şiiirlerinin önemli bir unsurudur. Mehmet Narlı’ya göre ise Ziya Osman Saba’yı çocukluğa ve çocukluk evlerine çeken en güçlü etki, evin en güvenli hayat alanı olmasıdır. Ayrıca çocukluğa dönüş, onu anneli babalı ve çocuklu bir ev kurma düşüne yönlendirir. Evsizlik, sadece bir barınaktan yoksun olmak anlamına gelmez. Evsizlik, dönüp gelinecek bir yurdun olmamasıdır.³ Geçmişe/eve hasret duymak, yalnızlığı ve değişen zamanı daha fazla duyumsamaya başlamak onun şiiirlerinin nostaljiyle beslenmesine hatta nostaljinin şiiirlerinin kurucu bir öznesi hâline gelmesine neden olur. Kavrama yakından bakıldığında

1 Mustafa Miyasoğlu, *Ziya Osman Saba*, 2. bs. (Ankara: Akçağ, 1999), 8.

2 Gökay Durmuş, “Ziya Osman Saba’nın Şiiirini Biyografik Eleştiri Yöntemiyle Okumak,” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7, s. 33 (2014): 118.

3 Mehmet Narlı, *Şiiir ve Mekân*, 2. bs. (Ankara: Akçağ, 2014), 122-123.

ise Svetlana Boym nostaljinin nostos (eve dönüş) ve algia (özlem), nostaljinin artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlem olduğunu belirtir. Ayrıca nostaljinin bir yitirme ve yer değiştirme duygusuyla ilgili olduğu kadar insanın kendi fantezisiyle arasındaki aşk ilişkisi olduğunu ifade eder. On yedinci yüzyılda nostaljinin tıpkı soğuk algınlığı gibi tedavi edilebilir bir hastalık olarak düşünüldüğünü, yirmi birinci yüzyılda ise bu geçici hastalığın çaresi olmayan modern bir hâle dönüştüğünü belirtir.⁴ Nostalji, kişiyi âdeta özlem duyulan eve ya da zamana kuvvetle geri dönme arzusunun imkânsızlığı duygusuyla karşılaştırarak gerçek ile geçmişe dair görülen rüya arasındaki parçalanmayı arttırır. Boym'a göre ise "algia (özlem) paylaştığımız şey, nostos (eve dönüş) de bizi bölen şeydir. Günümüzde birçok güçlü ideolojinin özünü oluşturan, bizi duygusal bağlılık uğruna eleştirel düşüncüyü bırakmaya ayartan ideal evi yeniden inşa etme vaadidir."⁵ Gerçek ile idealin sınırlarının birbirine karıştığı nostaljide yitirileni geri getirememenin çaresizliğiyle özlemi duyulan şeyin gerçekliğinden uzaklaşılır. Bu yüzden nostalji özlenenin gerçek görüntü ve içeriğinden bilinçsiz de olsa uzaklaşmanın bir başka yoludur. Ayrıca o, asıl olanı zihinde ve duyguda maskeleyerek geçmişteki eve/şeylere dair bağlılıklar geliştirmek ve kendine âdeta kurgusal bir evren oluşturmak demektir. Nitekim zihin, kurgusal ve idealleştirmelere yatkın evreninde kendisine gelecek vaatleri oluşturabilecek yanılsamalara açıktır. Boym, nostalji sözcüğünün Yunanca iki kökten geliyor olsa da antik Yunanistan'da ortaya çıkmadığını da belirtir: *Nostalji* ancak sahte-Yunanca ya da nostaljik anlamda Yunancadır. Bu sözcüğü ilk olarak İsviçreli doktor Johannes Hofer 1688'de yazdığı tıp tezinde kullanmıştır. Hofer 'nostalji sesinin gücünden hareketle kişinin kendi memleketine geri dönme arzusunun kaynaklanan üzgün ruh halini tanımlama'nın mümkün olduğuna inanıyordu. Sezgilerimizin aksine, nostalji, şiir ya da siyasetten değil, tıp alanından gelmiştir. Modern nostalji ise mitik geri dönüşün olanaksızlığı için, açık sınırları ve değerleri olan büyülü bir dünyanın yitirilmesi için tutulan yastır; bu nostalji manevi bir özlemin seküler ifadesi, bir mutlaklığa, hem fiziksel hem de manevi bir eve, tarihe girmeden önceki cennete özgü zaman ve mekân birliğine duyulan bir nostalji olabilir.⁶ Nostalji, ister geçmiş için tutulan yas ister yitirilen

4 Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Metis, 2009), 14.

5 Boym, *Nostaljinin Geleceği*, 16-17.

6 Boym, *Nostaljinin Geleceği*, 25-26, 33.

eve ya da vatana yeniden kavuşabilme vaadi olarak görülsün bir yandan şimdiye ve geleceğe aralık penceresi diğer yandan melankoliye dönüşebilme riskiyle geçmiş-i çeşitli biçimlerde hatırlamayı sürdürebilmek eylemidir. Ziya Osman Saba şiirlerinde ise mekân olarak bellek kurucu bir işleve sahip olan eve sık sık yer verilmesi ve bu evin doğulan ev olması, şairi çocukluk zamanlarına doğru bir yolculuğa çıkarır. Fakat onun şiirlerinde evin sadece şiiri kuran bir mekân olarak yer almasından ziyade ev ile şairin nostaljik bakışı arasındaki ilişki, şiirlere geçmiş-şimdi ve gelecek zaman arasında genişleyen çağrışım alanları kazandırır. Bu durum nostaljik bakışı sadece geçmişle ve evle sınırlandıran bir duyumsama alanının dışına çıkarır. Onun şiirlerinde bugünü ve geleceği de kurabilme yeti ve istenci hem düşsel hem şiirsel olarak nostaljik bakış ile sağlanmıştır.

1. Geçmişe Sadakat: Birakıldığı Gibi Bulma ve En İyi “Fotoğraf”ı Oluşturma İstenci

Ziya Osman Saba'nın şiirlerine bakıldığında onun geçmişle kurduğu ilişkinin belirginliği, kimi kez oradan feyz alarak gelecek söylemini oluşturması hatta tüm yitirilmişliğine rağmen eve/çocukluğa yeniden kavuşabilme umudu ile bu umudun imkânsızlığının belirtileri dikkat çekicidir. Bu durum onun şiirlerini nostalji kavramının kendine has özellikleri etrafında okumaya elverişli hâle getirirken diğer yandan nostaljik bakışı oluşturan etkilerin yaşam öyküsünden kaynaklı olduğunu da belirtmek gerekir. Bu çalışma şairin biyografisini merkeze alarak nostaljinin izlerini sürmeyi amaçlamasa dahi Mehmet Narlı'nın belirttiği üzere Ziya Osman üzerine yazı yazan birçok kişi onun şiirlerindeki ev, çocukluk ve aile merkezli unsurlara yer verilme gerekçelerini başta annesinin ölümü olmak üzere, ölümlerle erken tanışmasına, çocukluk yaşantısının sıkıntı ve yalnızlıklarla geçmesine bağlar.⁷ Ayrıca Abdülhak Şinasi Hisar'ın ifadesiyle o “bir çocukluk zamanı şairidir. Şiirleri çocukluk hatıralarına bağlı ve bunun için şiirlerinin çoğu çocuksu hislerle kalıyor. Ekserisi de birer his ve hatıra itirafları sayılabilir. Kendisi için çocukluk bir arz-ı mev'uddur. O, her saniyesinde, bir çocukluk mazisi duyar.”⁸ Nitekim “Geçen Zaman” adlı şiirinde şairin çocukluğuna dair anılarına açılan ilk pencere ‘zaman ve ev’ merkezlidir:

7 Narlı, *Şiir ve Mekân*, 119-120.

8 Abdülhak Şinasi Hisar, *Geçmiş Zaman Edipleri*, haz. Necmettin Turinay (İstanbul: YKY, 2013), 225.

Hiç olmazsa unutmamak isterdim!
 Eski geceler, sevdiklerimle dolu odalar...
 Yalnız bırakmayın beni hâtıralar!
 Az yanımda kal, çocukluğum,
 Temiz yürekli, uysal çocukluğum...
 Ah, ümit dolu gençliğim,
 İlk şiirim, ilk arkadaşım, ilk sevgim...⁹

Şairin "Hiç olmazsa unutmamak isterdim!"¹⁰ ifadesine rağmen, aslında çocukluğunu unutamaması ve oraya dair anılarla şimdide yaşamak arzusu göz ardı edilmemelidir. Yolu yalnızlık ve sevgisizlikle kesişmeyen geçmiş zaman görüntüleri, sevginin ve umudun en saf hâlleri olarak hatırlanır. Bu yüzden "ilk şiir, ilk arkadaş ve ilk sevgi" nostaljik zamanın en katıksız kurucuları olarak şiire yerleşir. Ayrıca şair bu hatıraların kendisini yalnız bırakmamasını ister ve anlatma zamanında işaret edilen yalnızlık, geçmiş yaşam örüntüleriyle doldurulmaya çalışılır. Görüldüğü üzere nostalji, anlatma zamanındaki memnuniyetsizlikten doğarak geçmiş yaşantılara kök salmaya çalışan bir hâl olarak okurun karşısına çıkar. Bu yüzden Salim Çonoğlu'nun belirttiği üzere Ziya Osman şiirinin temel taşlarından birisi olan ev, özellikle geçmişle aklı getirisiyle bir mutluluk mekânı olarak yer alır. Kendisini, şimdinin içerisinde sürgün hayatı yaşayan birisi olarak konumlayan Ziya Osman'ın şiirlerinde ev ve evle ilgili temalar, çocuklukta yaşanmış ve bitmiş bir hayatın sembolü olarak kendisini gösterir.¹¹ Şairin doğduğu ev ile başlayan hatırlama alanları, kapıların sesine dikkat kesilen bir arayışla devam eder. Eve ait bir kapının sesini duyabilmek geçmişin görüntüleri arasında daha fazla gezinebilmeyi, sesin oluşturduğu çağrışım alanıyla birlikte geçmişle daha fazla hatırlayabilmeyi ve orada daha çok oylanabilmeyi sağlar:

– Doğduğum ev! Rahatlayacak içim, duysam
 Bir tek kapının sesini.
 Arıyorum aklımda bir ninni bestesini...
 Böyle uzaklaşmayın benden, yaşadığım günler!
 Güneş! getir bir bayram sabahını.

⁹ Ziya Osman Saba, "Geçen Zaman," *Bütün Şiirleri: Geçen Zaman, Nefes Almak* (İstanbul: Varlık, 1991), 15.

¹⁰ Saba, "Geçen Zaman," 15.

¹¹ Salim Çonoğlu, "Ziya Osman Saba'nın Yurdu: Ev," *Turkish Studies*, s. 4 (2009): 494.

Açılın, açılın tekrar
 Çocuk dizlerimdeki yaralar.
 Hepiniz benimsiniz:
 Mektebim, sınıflarım, oturduğum sıralar...
 Yalnız hatırlamak, hatırlamak istiyorum.
 Nerde kaldı sevgilim, seni ilk öptüğüm gün,
 Rengine doymadığım o sema,
 Ahengine kanmadığım ırmak.
 Bırakıp her şeyi nereye gidiyorum?
 Neler geçmişti aklımdan nedendi ağladığın, neydi güldüğün?
 Ah, nasıldı yaşamak?¹²

Şairin daha fazla hatırlamak istediği çocukluk dönemleri, çocukluğunu yeniden yaşamak istediği bir hâle dönüşür. Çünkü şaire göre çocukluğu, duyguları en saf halleri ile yaşadığını düşündüğü bir zaman dilimidir. Şair seslerin, renklerin, acının, dokunuşun, aşkın, ağlayışın, gülüşün ilk ve en saf hâllerini çocukluğa ait olarak gördüğü için daima oraya dönmek hatta bir nevi anlatma zamanında çocukluğunu yaşamaya çalışmak ister ve şiirini bir nostalji sarmalı içinde bırakır. “Ah nasıldı yaşamak?”¹³ sorusuyla da okur âdeta yaşamayı unutmuş ve bunu yeniden çocukluğu ile öğrenmeye çalışan bir zihin ile karşılaşır. Görüldüğü üzere yaşama becerisine ait bütün hazine âdeta çocuklukta saklıdır. Şair oranın artık yitirilen, geri dönüşü olmayan bir yer ve zaman olduğunun farkındadır. Fakat bu fark ediş onu nostalji sarmalından kurtarmaya yeterli gelmeyeceği gibi nostaljik gezintiyi daha köklü, derinlikli bir hâle getirir. Nitekim bu arayış kendisine manevi bir muhatap aradığı için kişi bir müddet sonra geri dönüşün imkânsızlığı ile yüzleşmek zorunda kalır. Saba’nın “Çocukluğum” şiirindeki geçmiş zaman görüntülerinin şairden yavaş yavaş uzaklaşmaya başlaması ve en sonunda “bir çekmecede unutulmuş, senelerle rengi solmuş bir tek resim çocukluğum”¹⁴ olarak ifade edilmesi karamsarlığa, yitirileni kabul edememenin huzursuzluğuna dönüşür. Çocukluk ise bütün imkânsızlığına rağmen durmaksızın “Çocukluğum, çocukluğum...”¹⁵ şeklinde sayıklanan bir hâl, bir zaman aralığı olarak şiirdeki yerini alır:

12 Saba, “Geçen Zaman,” 15.

13 Saba, “Geçen Zaman,” 15.

14 Saba, “Çocukluğum,” 23.

15 Saba, “Çocukluğum,” 23.

Çocukluğum, çocukluğum...
Habersiz ölen kardeşim,
Mezarı bilinmez eşim,
Her bir şeyim çocukluğum.¹⁶

Ziya Osman Saba'nın şiirlerinde nostalji, kimi zaman âdeta yas süreci içerisinden yaşanıyor muş gibi görünse de bu durum şairin şiirlerine hakim olan melankolik bir bakışa dönüşmez. Geçmiş zaman görüntüleri arasında gezinen şiirleri kimi zaman nostaljik bir sayıklamayı hatırlatsa da onun geleceğe dair beklenti ufku hiçbir zaman kararmayacaktır. Saba, geçmişini diriltmeyeceğini bildiği hâlde orayı hatırlamaktan vazgeçmez fakat hatırlayışları kimi zaman hem hasret hem de geleceği umutla kucaklayabileceği bir beklentiye dönüşür. Nitekim Boym'a göre insan yalnız geçmişe nostalji duymaz; nostalji geriye dönük olabileceği gibi ileriye dönük de olabilir. Bugünün ihtiyaçlarıncı belirlenen geçmişe dair fanteziler, geleceğin gerçeklikleri üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir. Geleceği düşünmek, nostaljik hikâyelerimizin sorumluluğunu almamızı sağlar.¹⁷ Bu durum okurun karşısına şairin gelecek zamanı da nostaljik bakışla kurabilme çabası olarak çıkar. "Artık Yaşamak İçin" başlıklı şiiri bu durumun görüldüğü örneklerden biridir:

Düşünceli yürürken, bir yol dönemecinde
Çıkacak önümüze beyaz dallarla bahar.
Hatırlatacak bize şen çocukluğumuzu,
Erguvanlı bir bahçe, mor salkımlı bir duvar.

Tekrar yaşayacağız ümitli sabahları,
Bulacağız dünyanın o en güzel yerini,
Ebedî bir sahilde yeniden tadacağız
Kol kola sükûn dolu akşam gezmelerini...¹⁸

Şiirde görüldüğü üzere geleceğe umutla bakabilmenin tek çaresi, neşeli geçirildiğine inanılan çocukluk günlerini hatırlamaktan geçmektedir. Çocukluk günlerine dair hatırlamalar o kadar bütüncül bir görüntü içerisinden idealize edilir ki saadetler ve güzellikler âdeta yalnız orada mevcuttur. Oraya ait en ufak bir üzüntü, çaresizlik ya da yalnızlık duygusu söz konusu değildir. Şairin ço-

¹⁶ Saba, "Çocukluğum," 23.

¹⁷ Boym, *Nostaljinin Geleceği*, 17.

¹⁸ Saba, "Artık Yaşamak İçin..." 19.

cukluğunu neşe ve huzur içerisinde idealize ederek alımlaması, aynı duyguları gelecekte “Ebedi bir sahilde yeniden” tatmayı beklemesinden anlaşılır. Nostaljinin geçmişle olduğu kadar gelecekle de kurduğu ilişki, kişiyi âdeta zamana ve hemen yanı başında düşünülmesi gereken mekâna dair bir yolculuğa çıkarma potansiyeline sahiptir. Barbara Cassin’e göre nostalji geçmişte kalmış bir gelecekte yazılır ve bu hiç kuşkusuz –belki de tekrar kurulmadan başka bir şey olmayan– tüm kuruluşların zamanıdır.¹⁹ Anlatma zamanı düzeyinde bakıldığında nostaljinin kuşkusuz gelecek zamanda kurulduğu belli olsa dahi o, geçmişi gelecekle birlikte kurabilme potansiyelini de barındıran bir kavramdır. Nitekim şair geçmişini nasıl yüceltiyorsa gelecekte de geçmişini anımsayarak aynı duygulardan örülü bir hayat inşa edebilmeyi umar. Bu durum geçmişe/çocukluğa dair duyguların şimdide olduğu gibi gelecekte de aynı şekilde hatırlanacağına dair kuvvetli bir beklentinin tezahürüdür. Oysa geçmişe dair hatırlamaların her zaman aynı duygular, çağrışımlar etrafında oluşma zorunluluğu yoktur. Huzur dolu anların yanında sıkıntı verici durumların çağrışımlarıyla da geçmiş hatırlanabilir. Bu durum her şeye rağmen geçmişin bugünden daha iyi yaşam örüntüleri barındırdığı anlamına gelmemekle birlikte nostaljik bakışın geçmişi daima idealize ederek canlandırdığı bir zihne işaret eder. Nitekim nostaljinin birey ekseninde bir hastalık olarak ele alınmasının başlıca sebeplerinden biri de bu durumdur.

Şairin “Bir Ölünün Arkasından” adlı şiirinde, ölen kişinin biraz daha ömür sürebilmesini dileyen şair, kişiyi yaşamaktan memnun bir hâl içerisinde anlatır. Ölünün yaşamına dair hatırlayışlarda hiçbir şekilde kedere ya da karamsarlığa yer verilmez. Öleni daima biraz daha ömür sürseydi duygusu içerisinde anlatmak, Saba’da nostaljinin sadece çocukluk günleriyle sınırlı kalmadığının da göstergesidir. O, kaybettiği kişileri yaşamlarına dolayısıyla kendi yaşantısına da geri döndürmek isteyerek geçmişi diriltmeyi ve oradaki yaşanmışlıkları bugüne ve geleceğe taşımayı arzu eder:

Az daha ömür sürsen.
Gözlerimin önünde hep boyun bosun,
Nasıl girerdin şu kapıdan, memnun,
Şu iskemleye otururdun.
Avuçlarımda, ılık, el sıkışın,

¹⁹ Barbara Cassin, *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir?*, çev. Seçil Kıvrak, 2. bs. (İstanbul: Kolektif Kitap, 2020), 52.

Bana bakışın...
 Nasıl uzatırdın bana şu sürahiye?
 Seyrederdik uçan bulutları, geçen gemileri.
 Nasıl son defa konuştun, son defa güldün?
 Nasıl öldün?..
 Nasıl öldü, Yarabbim, nasıl öleceğiz?
 Hangi sonsuz geceler, iklimler geçeceğiz,
 Bundan sonra da bir gün aynı sofrada
 Oturacak mıyız bir daha!..²⁰

"İmkânsız Tesadüfler" adlı şiirde ise şair hem geçmişten hem de geleceğe dair düşlerinden bahseder. Geçmiş, mektebe gitmek için çıkılan yolda karşılaşılan arkadaş ve babanın tok sesiyle hatırlanır. Bu hatırlayışlar, şairi geçmişteki duygularına yeniden götürür. Şiirde nostalji, geçmiş yaşantılardan ziyade bu yaşantıların ortaya çıkardığı sevgi, neşe gibi olumlu duyguları şimdi'de yeniden hissedebilmek için vardır. Geçmişe aralanan kapıdan şair geleceği de sevinç ve umut içerisinde hayal eder. Fakat burada dikkat çeken durum, nostaljik bakışın alanı içerisindeki yaşantı ve duygular nasıl idealize ediliyorsa geleceğe dair kurulan hayalin de benzer şekilde idealleştiriliyor olmasıdır:

Ve girecek koluma bir melek gibi karım.
 Saracak etrafımı doğmamış çocuklarım...²¹

Nostaljik kişinin geçmişi çoğunlukla idealize edilmiş bir bütünlük içerisinde hatırlaması ve bu yüzden oraya özlem duyarak yaşaması, geleceğe olan bakışın geçmişin görüntüleriyle şekillenmesini sağlar. Bu bakımdan şairin geleceğe umutla bakışı ancak geçmişin sevgi ve neşe dolu görüntülerini hatırlama esnasında gerçekleşir. Ayrıca nostaljik bakış, şiirde çoğu kez geçmiş hatırlamanın ötesinde şimdide ve gelecekte hüküm süren bir eylem olarak okurun karşısına çıkar. Nostalji Saba'nın şiirlerinde, geleceğe iyimser bakabilmenin bir yolu iken şair şimdi'yi âdeta üzerinde taşıdığı bir yük olarak görür. "Bir Oda, Bir Saat Sesi" şiirinde yine mekân ve ses vasıtasıyla geçmişe yönelen şair, bu hâli "Hayatın sırtımdan giden pençesi"²² şeklinde ifade eder. Boym'a göre nostaljik bireyler manevi bir muhatap ararlar. Sessizlikle karşılaşınca unutulmaz işaretler arar ve

20 Saba, "Bir Ölünün Arkasından," 24.

21 Saba, "İmkânsız Tesadüfler," 26.

22 Saba, "Bir Oda, Bir Saat Sesi," 27.

çaresizlik içinde bunları yanlış okurlar.²³ Şiirde nostalji, şimdi'nin bunaltısının dışavurumu olarak ortaya çıkar ve geçmiş, oraya dair görüntülerle hatırlanır. Yitirilmiş olarak alımlanan her şey nostaljik kişinin zihnindeki biçim ve yerleriyle hatırlanır. Şairin nostaljiden uzaklaşmamasının en önemli nedeni bu hatırlama biçimidir. Kaybedilmiş olarak düşünülen nesnelere renkleri, biçimleri ve yerleriyle hatırlanarak yaşanmışlıklar âdeta yeniden bulunur. Fakat bu hatırlama, yeniden kavuşma istenci ekseninde gerçekleştiğinden gerek nesnelere/mekânlar gerekse onlar vasıtasıyla hatırlanan yaşanmışlıklar mutlak hakikati yansıtmaktan uzak olacaktır. Nitekim konsol, ayna, köşe minderleri, seccade, tesbih, namaz başörtüsü, ortancalar, bahçe ve bahçedeki çiçekler geçmiş değil âdeta şimdiye ait nesnelere olarak düşünülmesinin nedeni şairin çocukluğuna yeniden kavuşma arzusunu, oraya dair özlemi ortaya çıkaracak hatırlama biçiminin dolayısıyla bir nevi yanlış okuma istencinin sürekliliğinden kaynaklanır:

Bir oda, içinde bir saat sesi.
 Hayatın sırtından giden pençesi,
 Ve beni maziye götüren bir el,
 Eski günlerimiz, sessiz ve güzel...
 Bulduğum kayıplar, her günkü yerin,
 İşte konsol, ayna, köşe minderin,
 Seccaden, tesbihin, namaz başörtün.
 Bir şey değişmemiş, sanki daha dün.
 Yine ortancalar altı camının,
 Dışarda sükûnu yaz akşamının,
 Bahçemiz sulanmış, ıslak her çiçek.
 – Kapı çalınacak, babam gelecek...²⁴

Ziya Osman Saba “Ne Oldu?” başlıklı şiirinde ise mekân ve eşyalar aracılığıyla hatırladığı geçmiş zamanın yitip gitmesine bu kez sitem eder. Geçmişte olmak ve orayı defalarca yaşamak isteği o kadar yoğundur ki şairin zihni konuşulanların kaybolmasına tahammül edemez ve onları satır satır yazabilmiş olmayı arzu eder. Şimdideki mutsuzluk geçmişe geri dönmek arzusu etrafında belirginleşirken şair “Ne ettik ömrümüzü!”²⁵ ifadesiyle ömrü harcanmış ve kıymeti bilinmemiş bir yer olarak görür. Bu durum şiiri hem nostaljinin hem de şimdiye dair bakışın gerilimi arasında bırakır:

23 Boym, *Nostaljinin Geleceği*, 33.

24 Saba, “Bir Oda, Bir Saat Sesi,” 27.

25 Saba, “Ne Oldu?” 28.

Niçin yazmadık bir yere satır satır,
 Duvarlar! ne oldu konuşuklarımız?
 Yüzünün pembeliği, saçlarının örgüsü.
 Ben diyeyim: Kış şarkısı; sen de: Yaz türküsü.
 Ne ettik ömrümüzü!..²⁶

"Nasıl Anmazsın" şiiri, şairin tekrar çocukluk günlerine dönerek anne babayla birlikte geçirilen zamanın görüntülerine yer verilen bir şiirdir. Onun şiirlerinde çoğu kez hasretini duyduğu çocukluk zamanları, burada yine anneye babaya kavuşabilmek ihtiyacı etrafında ortaya çıkar. Şiire hakim olan nostaljik bakış, şimdiye hakim olan duygusal parçalanmışlığın etkisiyle daima geçmişe yönelir ve oradaki görüntüler parçalı olsa dahi kendisine tüm olumlu duyguları içeren bütüncül bir fotoğraf oluşturmayı başarır. Gabriel McIntire, nostaljiyi anımsatıcı bir fotoğraf biçimi olarak düşünebileceğimizi, geçmişini sabitlemek, düzeltmek ve onu daha sonraki somutlaştırmalar için kullanmanın mümkün olduğunu belirtir.²⁷ Nitekim nostalji geride bırakılan ya da kaybedilen şeylerin gerçek görüntü ve anlamlarına tamamen sadık bir hatırlama eylemi anlamına gelmez. Ancak şimdideki huzursuzluk ya da yalnızlık, zihni geçmişteki görüntülerin arasında dolaşarak kendisine âdeta en mutlu fotoğraf albümleri yaratmaya sevk eder. Nostalji bu bağlamda Ziya Osman Saba şiirlerinde yaşanan zamanın tesellisini, yaşamaya dair umudun süreğenliğini oluşturmaya çalışan bir bakışa dönüşür. Örneğin "Nasıl Anmazsın" şiirinde şair "Artık istemiyorum yaşamayı" dese de Saba'nın şiirlerinin bütünündeki nostaljik bakış sadece geçmişe saplanıp kalarak şimdi'yi eylemsiz bırakmaz:

Nasıl anmazsın o çocukluk günlerini!
 Dalda bülbülü vardı, gökte beyaz bulutu.
 Annem vardı, babam vardı.
 Bahçemizde, ılık, uzayan günlerdi yaz,
 Bir beyaz âlemde kış.
 Başkaydı güneşi, böyle değildi ayı.
 Artık istemiyorum yaşamayı!
 Bir gün ver bana Tanrım,
 Ta çocukluğumdan kalmış...²⁸

²⁶ Saba, "Ne Oldu?" 28.

²⁷ Gabrielle McIntire, "You Can't Go Home Again: Ambivalent Nostalgia in T.S. Eliot's Poetry," *Modernism And Nostalgia: Bodies, Locations and Aesthetics*, ed. Tammy Clewell (London: Palgrave Macmillan, 2013), 59.

²⁸ Saba, "Nasıl Anmazsın," 30.

2. Hatırlamanın Kurgusallığında Melankolinin Dışında Bir Teselli Durağı

“Bir Sokakta Giderken” adlı şiirde, nostaljik bakış melankoliye dönüşmediği gibi tadılmamış bütün sevgileri duyumsamış bir sevinç içerisinde geçmişe yeniden kavuşabilmek arzusu belirir. Bu durum geçmişle avunmaya çalışan bilincin her seferinde geçmişini aynı görüntü ve hislerle hatırlayabilme istencini ifade eder. Bu yüzden oraya doğru daima içinden koşarak yol alabilmeyi isteyen şair için nostalji, bu şiirde dönüp dolaşıp aynı sevgi ve heyecanla sarılmak istediği bir yer, bir zaman dilimi olarak okurun karşısına çıkar. Nostalji istencinin şiirde bir sevgi ve coşku içerisinde yaşanması, hatırlanan her şeyin eskisi gibi olduğu yanılsamasıyla ilgilidir. Şair bu sevincin devamlılığı için âdeta ona bir avuntu, teselli yolculuğu yaşatan nostaljik bakışın süreğenliğini diler:

Kalbe aşına burda bütün rastladıklarım,
Her şey eskisi gibi, herkes bahtiyar, iyi!
Bana büyük babamı hatırlatan ihtiyar,
Çocukluk arkadaşım sarı benekli kedi.

Bütün günahlarımı affetmiş sanki Tanrım,
Duyuyorum kalbinde tadılmamış sevgiyi.
Ah, sade koşmak, koşmak istiyorum içimden:
Aradığım diyara bu yol çıkacak gibi.²⁹

Saba'nın “Yağmurlu Bir Günde” ve “Bir Kapı” adlı şiirlerinde de çocukluk günlerine dönme arzusu yeniden göze çarpar ve özlemin daha çok anne etrafında yoğunlaştığı görülür. Şaire göre anneyi yitirmek demek çocukluğu ve oraya ait olan bütün olumlu duyguları yitirmek anlamlarına gelir. Şimdiye dair hissedilen karamsarlığın nedeninin bir kısmının geride kalanlarla vedalaşamayan bakışla ilgili olduğunu belirtmek gerekir. Bakışı doğduğu ev ve çocukluk günlerinde asılı kalan şair, orayı ömrünün en nadide ve en güzel yeri olarak süsleyerek duyduğu özlemi diri tutmaya çalışır. Nitekim Bachelard'a göre “İnsan, doğduğu evin düşünüyü kurduğunda düşlemenin en derin yerinde o ilk sıcaklığa geri döner, maddi cennetin o ılık maddesinin ilk sıcaklığının bir parçası olur. (...) Kuşkusuz ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur; hele de ev biraz karmaşık, mahzeni ve tavan arası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımız da niteliği gittikçe belirginleşen sığınaklar edinir. Ömrümüz

²⁹ Saba, “Bir Sokakta Giderken,” 22.

boyunca kurduğumuz düşlerde dönüp dönüp geliriz buralara.”³⁰ Bu yüzden mekânın, özellikle çocukluk anılarını barındıran evin kişiye sağladığı düşsel derinlik ve sıcaklık, kişinin oraya daha fazla özlem duymasını sağlar dolayısıyla nostaljiyi de besler. Doğulan ev böylece, kişinin her fırsatta sığındığı düşsel bir yer hâline gelir. Boym’a göre “Nostaljik kişiler tarihi silmek ve özel ya da kolektif bir mitolojiye dönüştürmek, zamanı mekân gibi yeniden ziyaret etmek isterler, insanlığın başına bela olan zamanın geri çevrilemezliğine boyun eğmeyi reddederler.”³¹ Bu durum Saba şiirinde geçmiş ve şimdiki belirgin farklılıklar üzerinden algılamaya neden olur ve şimdiki dair duyulan ızdırabı artırır. Geçmişin geri getirilemezliğine rağmen şair evler, nesnelere, sesler arasındaki yaşanmışlıklarda, her şeyin bütünlük ve sevincini henüz yitirmediği o zamanların kucağında kendini avutmaya devam eder. Nitekim Bachelard’ın ifade ettiği üzere yalnız anılarımız değil, unuttuklarımız ve bilinçdışımız da bir yere yerleşmiştir. Ruhumuz bir konuttur ve evleri, odaları, hatırlayarak kendi içimizde konaklamayı öğreniriz. Biz evlerin içinde olduğumuz kadar onlar da bizim içimizdedir.³² Bu yüzden evler, odalar nostaljik bakışa zemin hazırlayan bellek kurucu mekânlar olarak karşımıza çıkar. Geçmiş zaman içinde avunmaya çalışmak ise ilerleyen zamana bir nevi meydan okuma eylemi olarak yorumlanmalıdır. Örneğin “Yağmurlu Bir Günde” adlı şiirde şair bir anne dizinde, yanlısamların kucağında bir uykuya dalarak kendini avutmak ister:

Dünler, evvelki günler, geçen aylar ve yıllar
Beni götürseydiler doğduğum eve kadar.
O evin taşlığında sevinçten ağlasaydım...

Son günümde olsaydım ufak, o kadar ufak
Ki yavaşça en tatlı bir masala dalarak,
Ve bir anne dizinde büsbütün uyusaydım.³³

“Sizleri Görüyorum” adlı şiirde çocukluk günleri uzak bir geçmiş olarak hatırlanır. “Çocukluğun merkezde durduğu bu şiirde, akıp giden zaman şaire kaybolup giden evi, evin içerisinde geçirdiği mutlu çocukluk günlerini bir rüya hali içerisinde hatırlatır. Rüya geçmişin kapılarını aralayarak şaire ayna tutar. Bir

30 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: İthaki, 2021), 38.

31 Boym, *Nostaljinin Geleceği*, 16.

32 Bachelard, *Mekânın Poetikası*, 30.

33 Saba, “Yağmurlu Bir Günde,” 61.

anlamda rüya, şairin içerisindeki niyeti ortaya koymak için harekete geçirici bir unsur olarak kullanılmıştır.”³⁴ Fakat oraya dair her şeyin gerçekliği sorgulanır. Geçmişin bir yandan uzakta kalmışlığı diğer yandan idealleştirilerek hatırlanması, şairi geçmişin bir rüya olup olmadığı yanılsamasına da düşürür. Nostaljik bakıştaki geçmişe dair bu belirsizliklerin nedeni Boym’a göre, nostaljik kişilerin zaman ve mekânın geleneksel sınırları içinde boğulduklarını hissetmeleridir. Çağdaş bir Rus deyişine göre, geçmiş gelecekte çok daha tahmin edilemez hale gelmiştir. Nostaljinin temelinde bu tuhaf tahmin edilemezlik yatar. Nitekim dünyanın dört bir yanındaki nostaljikler tam olarak neyi özledikleri sorulsa, söylemekte zorlanırlar.³⁵ Nostaljinin zihinsel yanılsamalarla dolu hâli, neyin özlediğine dair belirsizlikler içermesi, zihnin âdeta özne veya nesne odaklarının silikleştiğinin bir ifadesidir. Bu yüzden hasreti çekilen şey/ev, hatırlama ve anlatma zamanı içinde bölünmüş ve belirsizleşmiştir:

Ah, bütün sevdiğim, bütün kaybettiklerim!
Neyi arayım, yerde kurt, göklerde yıldız mı?
Babam, annem, evimiz, bahçem, çitlenbiklerim,
Sizler rüya mıydınız, sizler yaşadınız mı?³⁶

“Hayat! Ömrüm Boyunca” şiirinde ise diğer şiirlerinden farklı olarak çocukluk günleri sadece neşe ve huzur dolu zamanlar olarak hatırlanmaz. Şair kederin ona mektep karyolasında sessiz ağlayan çocuktan, çocukluğundan miras kaldığını anlatır:

Hayat! Ömrüm boyunca bana sunduğun keder.
Mektep karyolasında sessiz ağlayan çocuk,
Biteviye yağmurlu geçip giden o günler,
Akşamlarla içimi dolduran o mahzunluk.³⁷

Bu şiirde şairin nostaljik bakışının kökeninin, yatılı mektep yıllarından başladığı görülür. Evden, aileden uzakta olmanın etkisiyle o yıllarda oluşan özlem, geçmiş daha uzak bir hâle geldikçe giderek artar ve geleceğin nostaljisini kurar.

Ev/aile odaklı çocukluk günlerini ve ilk defa tutulan sevgili elini yaşanan zamandan sayarak geriye kalan ömrü geçip giden olarak nitelendirmek, nostal-

34 Çonoğlu, “Ziya Osman Saba’nın Yurdu,” 496.

35 Boym, *Nostaljinin Geleceği*, 14.

36 Saba, “Sizleri Görüyorum,” 68.

37 Saba, “Hayat! Ömrüm Boyunca,” 72.

jinin geleceğe yaslanan ve oraya geçmiş vasıtasıyla da olsa umut dolu bakabilen algısını yerinden eder. Bu yüzden şair nostaljiyi kuran hafızasından ve şiirden medet umar. "Yaşamak Bundan Sonra" çocukluğun geri getirilemeyen kaybına zaman zaman isyan eden bir bilincin tezahürü olarak okurun karşısına çıkar:

Yaşamak bundan sonra, katlanılmaz eziyet!
Bir şey istemiyorum artık ne zevk, ne para,
Kaybolmuş baharıma beni götür hâtırâ,
Hâfızam avut beni, beni kurtar ey şiir!³⁸

Yitirilmiş olanı anımsamak, geri getirememek ya da ara ara isyan etmek şairin şiirlerini her ne kadar melankoliye yaklaştırmış gözükse de kavramsal olarak melankoliye yakından bakmak, Saba'nın şiirlerinin melankoliye teslim olmadığını gösterir. Freud'a göre melankoli ruhsal olarak derin bir acı veren keyifsizlik ve dış dünyaya ilginin ortadan kalkışı yoluyla, tüm etkinliklerin engellenişi ve öz saygının kendini öz-kınamalarda, öz suçlamalarda anlatan ve sanrısız bir ceza beklentisinde doruğa ulaşan bir indirgeniş yoluyla göze çarpar. Melankoli sevilen bir nesnenin yitirilmesine tepki olabilir. Nesne belki de gerçekten ölmüş değildir, ama bir sevgi nesnesi olarak yitirilmiştir fakat neyin yitirildiği açıkça anlaşılmaz. Kişi bazen kimi yitirdiğini bilmesine karşın onda neyi yitirdiğini bilmemektedir. Bu yüzden melankolide yas durumundan ayrı olarak herhangi bir yolda bilinçten çekilen bir nesne-yitiminin olduğu söylenebilir.³⁹ Nitekim Saba'nın şiirlerinde nostalji, kaybın özleminde boğulan, kendini suçlamalar ve kınamalarla ifade ederek bir nevi sanrısız olarak cezalandırılmak istenen bir bilincin karanlığında okurun karşısına çıkmaz. Şairin geçmişe bakışı, yitirilenlerin özlemiyle kendisine âdeta bir öz yıkım yaşatmaya çalışan bir şekilde değildir. O şimdi'yi ve geleceği bir nevi geçmişe olan inancıyla oraya duyduğu sevgiyle çoğu kez aydınlatmaya çalışan bir duygu ve düşünce hareketliliği içerisindedir. Bu yüzden onun kimi kez isyana ve karamsarlığa dönüşebilen söylemleri ya da geçmişini duyumsamak konusundaki ısrarı, melankolik bir tavra dönüşmez.

Saba'nın "Rabbim, Nihayet Sana" şiirindeki "Rabbim, nihayet sana itaat edeceğiz... / Artık ne kin, ne haset, ne de yaşamak hırsı, / Belki her sabah vakti, belki gece yarısı, / Artık nefes almayı bırakıp gideceğiz..."⁴⁰ şeklindeki dizeleri,

38 Saba, "Yaşamak Bundan Sonra," 74.

39 Sigmund Freud, *Yas ve Melankoli: Haz İlkesinin Ötesinde Metapsikoloji 3*, çev. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınevi, 2011), 15-17.

40 Saba, "Rabbim, Nihayet Sana," 34.

Allah'a kendini şükürle ve huzurla teslim edebilen, yaşanmış ve yaşanacak olanları da iyimserlikle kabul edebilen bir bilincin izleridir. Nitekim Yaşar Nabi Nayır'ın şu ifadeleri onun kötümserliğe, melankoliye gark olmayan nostaljik bakışının nedenlerinin de anlaşılmasını sağlar: "Ziya'nın şiirlerini okumuş olanlar onu dini bütün bir insan olarak tanımışlardır. Oysaki değildi. Öyle olmak isterdi. Olduğunu değil, olmak istediğini anlatmıştı şiirlerinde. Gerçi bir Yaradan Tanrıya inanıyordu. Ama bu Tanrı din kitaplarının anlattığından başka bir şeydi. Her türlü taassuba, hurafelere hatta din kitaplarına geçenlerine bile düşmandı. Yarattığı kişileri gece gündüz kendine şükrettiren, iradelerini zayıf yarattığı halde gösterdikleri en küçük zaafı en ağır cezalara çarptıran bir Tanrı anlayışı onun yalnız sevgiler ve iyiliklerle dolu kalbinin anlayacağı şey değildi. O yüzden ancak içinde yaşattığı şefkati sonsuz Tanrıya kul oluyor, nefes almak denilen büyük mutluluğu kendisine tattırdığı için onu seviyordu. Büsbütün inançsız olması zaten nasıl mümkün olabilirdi? Kendini o kadar küçük hissediyor, dayanacak, umacak bir vasînin ihtiyacını bütün benliğiyle duyuyordu."⁴¹

"Bütün Saadetler Mümkündür"deki "Mümkündür bütün mucizeler... / Ana, baba, evlât, bütün kaybolanlar... / Ebedi bir sabahta buluşmamız bir daha."⁴² dizeleri ise nostaljinin anlam alanını melankoliden uzaklaştırmak isteyen bir diğer iyimser bakışın yansımaları olarak okunmalıdır. Ayrıca şairin "Doğacak Çocuklardan", "Bu Sakin Öğle Vakti" ve "Yokuş" adlı şiirlerin de geleceğe dair bakışın körleşmediğini ve nostaljinin kimi kez yalnızlıkla/hüzünle yan yana duran bakışına umut aşıladığını belirtmek gerekir. Bu yüzden nostalji onun şiirlerinde kendini geçmişin cazibesıyla yeniden anlamlandırmaya ve geleceği kurmaya çalışan bir hâl olarak yer alır.

3. Yeniden Kavuşmak Vaadi: Geleceğin Nostaljisi

"Yaşadım Artık Bitti" şiirinde gelecekler içinden duyulan sesler yine çocukluk günlerine aittir. Onu hep kucağına alan büyükbaba, karyola başında masal söyleyen dadı, ilk defa eli tutulan sevgili yitirilmiştir. Zamanın akışkanlığı içerisinde varoluşunu yitiren dolayısıyla zamana ve mekâna yenik düşen her şeyi bir kayıp, kendinden bir kopma olarak algılayan şair, nostaljik zamanın dışındaki zamanı

41 Yaşar Nabi Nayır, "Aramızda Bir Ermiş Yaşadı," Ziya Osman Saba, *Bütün Şiirleri: Geçen Zaman, Nefes Almak* (İstanbul: Varlık, 1991), 10.

42 Saba, "Bütün Saadetler Mümkündür," 39.

bu dünyaya ve diğer insanlara ait olarak görür. Kendine sesler, kokular ve görüntülerden oluşan bir ev, bir sokak oluşturarak hayatın tüm sevinç ve huzurunu orada muhafaza etmeye çalışır. Geçmişini hatırladıkça mutlu olan fakat şimdiye dair mesafe ve ızdırabı da artan şair, gözleri kapanınca nereyi göreceğini merak etmekten de kendini alıkoyamaz. Bu merakın dile gelmesi, ölümden sonra da nostaljinin devam etmesini arzu eden bilincin dışavurumu gibidir:

Yarabbim! O günleri yaşamak istiyorum,
Bak içirim kanıyor o günleri anınca.
Tamamladım ömrümü dünyanızda, insanlar!
Nereyi göreceğim gözlerim kapanınca?⁴³

"İyi İnsanlar" da ise nostaljik zaman iyimser bir bakışla okura sunulur. Hür gemiciler, deniz, yollar, şen şarkıcılar, masal şehzadeleri ve tarihteki kahramanlar ile şair nostaljik zamanın sınırlarını okuduğu anlatılarla genişletme yoluna gider:

Sizleri göreceğim geldi iyi insanlar!
Hür gemiciler, deniz... Yollar, şen şarkıcılar...
Masal şehzadeleri, tarihte kahramanlar...
Toprak altındakiler: Nur yüzlü büyükbabam,
Bir genç zâbitti babam; annem, ihtiyar hocam.⁴⁴

Toprak altındaki nur yüzlü büyükbaba, genç zâbit baba, anne, hoca, sınıf arkadaşları geçmişteki iyi insanlar olarak hatırlandığı gibi anlatma zamanına âdeta geçmişin iyimserliğini, neşesini taşırlar. Fakat Kaplan'ın ifadesiyle "hayatı ve insanları iyi duyma hissi, yalnız halihazıra inhisar etmiyor; her anı, her şeyi, yaşamış ve yaşayacak bütün insanları kavlıyor."⁴⁵ Örneğin "Sevgiler" adlı şiirde de şair insanların hepsini seven, kucaklayan bir tavırla okurun karşısına çıkar. Ölüleri ve o dünyayı aralarında anne babası olduğu için özleyen ve günler geçiyor diye içi sızlayan şairin şimdiye bakışı umut ve iyimserlik doludur. Zamanın hızla akıp geçmesi nostaljik zihni rahatsız eden bir durum olsa da hüznün, geçmişin neşesine karışarak yol almaya devam eder. Bu yüzden kötümserlik şairin her daim saplanıp kaldığı bir yer hâline gelmez:

43 Saba, "Yaşadım, Artık Bitti," 99.

44 Saba, "İyi İnsanlar," 92.

45 Mehmet Kaplan, *Edebiyatımızın İçinden* (İstanbul: Dergâh, 2018), 246.

Günler geçiyor diye bir yandan içim sızlar,
 Hayat! Hayat! Seviyorum seni.
 Yemyeşil çayırarda bembeyaz gezen kızlar!
 Aramızda sevgilim var.⁴⁶

“İstanbul” adlı şiirde şairin İstanbul’a bakışı onu çocukluk ve ilk gençlik yıllarının İstanbul’una doğru bir yolculuğa çıkarır. İstanbul’un sokaklarında başlayan gezinti yavaş yavaş doğduğu kıyıları olan Beşiktaş’a, gittiği mektebe, askerlik yaptığı kışlaya, evlendirme dairesine, babasının yattığı Eyüpsultan’a doğru genişleyerek aileyle, sevilen insanlarla birlik içerisinde olduğu zamanlara doğru yayılır. Bütün bunlar ona âdetâ “İstanbul yadigârı”⁴⁷ olarak bırakılmıştır. Nayır’ın ifadesiyle o, “Galatasaraylıydı ama daha önce İstanbulluydu. Ana tarafından da baba tarafından da kimbilir kaç kuşaklık ataları İstanbul’da doğup büyümüş, İstanbul topraklarına gömülmüş kişilerdi. Tabiatıyla, insanlarıyla, her şeyiyle seviyordu doğduğu şehri. Ama asıl sevgisi eski İstanbul’a, çocukluğunun İstanbul’unaydı. Çocukluğunun İstanbul’unu ise, kenar köşe semtlerde bile artık kolay kolay bulamıyordu. İstanbul, hızla değişen, obur bir dev gibi yedikçe büyüyüp gelişen arsız bir güzel oluvermişti. Eski tevazuu, çelebi ve kalender hali kalmamıştı. Koca koca çimento yığınları o güzelim mermer çeşmeleri, kurşun kubbeli camileri boğmuş, caddeleri dolduran çeşitli vasıtalar ve aceleci bir kalabalık sevgili şehrinin âvare gezintilerini imkânsız hale getirmişti. ‘Değişen İstanbul’ düşüncesine onun için zihni takılmış, çocukluğunun kaybolmuş İstanbul’u peşinde hatıralarında bir yolculuğa çıkmak ihtiyacını daha çok bu yüzden duymuştu.”⁴⁸ Nitekim “Toprağım” şiirinde geçen “Eski bir evde olmak, orda, Eyüpsultan’da;”⁴⁹ dizesini Cahit Sıtkı Tarancı, Saba’ya yazdığı mektupların birinde Saba’nın yazdığı en derin, en mükemmel dizelerden biri olarak belirtir. Ayrıca *Nostalgie de Paris* adında kitabını yeni okuduğu Francis Carco’nun Türkçe bilseydi bu dizeye muhakkak bayılacağını ve günün birinde İstanbul’a hasret diye bir kitap yazacak adama şimdiden bu eşsiz dizeyi salık verdiğini ifade eder.⁵⁰ Bu durum Saba’nın İstanbul nostaljisinin Cahit Sıtkı tarafından işaret edildiğini gösterir.

46 Saba, “Sevgiler,” 95.

47 Saba, “İstanbul,” 109.

48 Nayır, “Aramızda Bir Ermiş Yaşadı,” 6-7.

49 Saba, “Toprağım,” 36.

50 Cahit Sıtkı Tarancı, *Ziya’ya Mektuplar* (İstanbul: Can, 2019), 124-125.

Nostalji, Saba'nın şiirlerinin kurucu ve devam ettirici bir ögesi olarak okurun karşısına çıkar. Örneğin "İstanbul" şiirindeki "Gün olur, Beyoğlu'nu özler içim / Koklamak isterim tünelin kokusunu"⁵¹ dizeleri, şairin oraya duyduğu özlemin yoğunluğunu anlatabilmekten öte gelecekte kendisine âdeta nostaljik bir bakış sağlayabilecek bir an, bir görüntü oluşturmaya çalışma isteğini gösterir. Boym'un ifade ettiği üzere nostaljik kişilerin duyumları, tatları, sesleri, kokuları ve kayıp cennetin gurbet nedir bilmeyenler tarafından asla fark edilmeyen küçük ayrıntıları ve entipüften şeylerini hatırlamak konusunda şaşırtıcı bir yeteneğe sahiplerdir.⁵² Bu yüzden şairin mekânlara, kokulara ve seslere olan hassasiyeti kendisine geleceğin nostaljik bakışlarını oluşturabilmenin kapılarını aralar. Şairin öpüp başına koymak istediği İstanbul, bu sefer çoğalmış hasretlerle hatırlanma imkânını yakalar:

Bir daha görüyorum seni dünya gözüyle,
Göğün hep üstümde, havan ciğerlerimdedir,
Ey doğup yaşadığım, yerde her taşını
Öpüp başıma koymak istediğim şehir!⁵³

Şaire göre yaşanmışlıkları, o mutlu günleri unutmak âdeta içsel bir kurumayla baş başa kalmak gibidir. "Misakımilli Sokağı No. 37" adlı şiirde şair mesut zamanlar geçirdiği evini, sokağını hatırlar ve eski görüntüsünü koruyamadığı için komşulardan kaldırımlarına kadar anımsanan sokaktan geçmek istemez:

Ne zaman o sokağa yolum düşse şimdi,
Ayaklarım geri geri gider.
Evler cansızdır elbet, insanlar vefasız,
Komşumuz başkalarına komşuluk eder.

Yabancı perdeler asılmış penceresi,
Bir vakitler içinde çocuğumun oturduğu.
–Yeni kiracılar evlâtsiz besbelli–
Şimdi birkaç saksımın durduğu.⁵⁴

51 Saba, "İstanbul," 109.

52 Boym, *Nostaljinin Geleceği*, 27.

53 Saba, "İstanbul," 109.

54 Saba, "Misakımilli Sokağı No.37," 118.

Şiirdeki nostaljik bakış, geçmişteki her şeyi bıraktığı gibi bulmak isterken duyguları da hatırladığı şekilde yeniden yaşamayı arzu eder. Fakat Saba için geriye dönüp her şeye yeniden kavuşmak bir hayal kırıklığı olur. Dylan Trigg'e göre eğer geçmiş tanıdık olmayan, kopuk ve gerçek dışı hale gelebiliyorsa bu, içinde tanıdık olanın sabitlendiği bir geçmiş imgesinin zaten kurulmuş olduğunu varsayar. Eski mekânlarla karşılaşma girişimlerimiz yabancılık ve boşluk hissi ile karşılaştığı zaman, sabit olanın tanıdıklığı çürütülmüş olur. Evlerimizden çıktığımızda o gidişle birlikte hafızamız da yok olur. Yokluğumuzda meydana gelen düşüşü ve büyümeyi yalnızca hayal gücü yeniden yapılandırır. Ancak hayal gücü, belirsiz bir şimdiyi yeniden inşa etmek için zaten yaşanmış bir geçmişe başvurduğunda bu her durumda sarsılır. Geri döndüğümüzde geçmiş ile şimdinin çarpışması hafızada bir belirsizliğe yol açar.⁵⁵ Şiirde zamanın her şeyi değiştiren hatta yerinden eden yanına meydan okumak istercesine nostaljik mekâna doğru yola çıkmak, dönüşte bir daha oraya gitmek istememeyle sonuçlanır. Bu durum asıl hasreti duyulan şeyin mekân ya da kişiler değil, o mekân ve kişilerle yaşananlar esnasında hissedilen duygular olduğunu gözler önüne serer. Nostalji bu bakımdan kaybedilen duyguların bir nevi peşine düşme yolculuğu olarak yaşanır. Bu yolculuğun sonu ise kaçınılmaz olarak hayal kırıklıklarıyla dolu olur.

“Gün Gelir” şiirinde ise Saba, nostaljiden kurtulmak ister. Çünkü özlemi duyulan yere geri dönüşün imkânsızlığını bilmek, hatırlamayı acı verici bir eylem hâline getirir. Nitekim o şiirlerinin melankoliye teslim olmasını da istemez:

Gün gelir, hatırlamak bile bir acı olur.
Gençlik aşkı, sevinci, daha dünkü ümidi...
Yumruklanmış göğsünü bir boş yankı duyulur.⁵⁶

“Eski Resimler” şiirinde çocukluk günlerini, aileyle birlikte geçirilen zamanlarını anımsayan şair, “Sizler İçin” şiirinde okurlarına seslenerek yazdıklarının umutlu, umutsuz, kara haber, müjde ya da inilti, çığlık olarak görülmesinde bir sakınca olmadığını ifade eder:

⁵⁵ Dylan Trigg, *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia and the Absence of Reason* (New York: Peter Lang Publishing, 2009), 55.

⁵⁶ Saba, “Gün Gelir,” 131.

Gülecek benim gibi, benim gibi ağlayacaklar,
 Benden sonra da yaşayacaklar!
 Sizler için her şeye sırt çevirmem,
 Şu evim, işim, şu fakirliğim,
 Yok bileklerimde altın bileziğim,
 Ben para kazanmasını bilmem,
 Yalnız parmaklarımda bir kalem,
 Umutlu, umutsuz, kara haber, müjde,
 İnilti, çığlık, ne dersen de,
 Yavaş yavaş, azar azar
 Gücümün yettiği, dilimin döndüğü kadar,
 Sizler için, ettiğim bütün laflar...⁵⁷

Beatriz Sarlo *Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma* adlı kitabında hatırlama hakkı ile hatırlananın hakikatini doğrulamanın eşanlamlı olmadığını ve 'hatırlama görevi'nin de böyle bir eşitliği kabul etmeyi zorunlu tutmadığını⁵⁸ belirtir. Bu yüzden belleğin geçmişle kurduğu ilişki, hatırlamayı ve nostaljiyi daima çoğul okumalara açık hâle getirir. Şairin "Sizler İçin" şiiri de bir nevî yazma amacını gösterdiği gibi okurlarını da kendi nostaljik yolculuklarına şiirle birlikte çıkarma istencini taşır.

Sonuç

Ziya Osman Saba için şiir ve nostalji, bir yandan anlamı yerinden edilmiş olan yaşantıları, kaybedildiği düşünülen duyguları geri getirebilmeyi diğer yandan geleceğe doğru yol alabilmenin bir çabası olarak okurun karşısına çıkar. Onun şiirlerinde geçmişe/eve hasret duymak, yalnızlığı ve değişen zamanları daha fazla duyumsamaya başlamakla ilgili olduğu kadar doğduğu ve çocukluk zamanlarını geçirdiği ev, nostaljinin oluşmasına zemin hazırlayan köklü ve düşsel bir mekân olarak yer alır. Nitekim çocukluk anılarını barındıran evin şaire sağladığı güven ve sıcaklık duygusu, her seferinde oraya daha fazla özlem duyulmasını sağlamış ve doğulan evi belleğin düşsel bir uğrağı, sığınağı hâline getirmiştir. Fakat Saba şiirlerinin en önemli özelliği, çocukluk-gençlik dönemlerine dair anımsamaların gelecekte de aynı şekillerde hatırlanması beklentisini taşımasıdır. O, geçmişteki

⁵⁷ Saba, "Sizler İçin," 158.

⁵⁸ Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma* çev. Peral Bayaz Charum ve Deniz Ekinci (İstanbul: Metis, 2012), 38.

bütün mekânları, nesnelere, kokuları ya da sesleri bıraktığı gibi bulmak isterken duyguları da hatırladığı şekilde yeniden yaşamayı arzu eder. Nitekim hatırlamayı sağlayan bütün unsurlar aslında o duygulara dönme isteğinin araçlarıdır. Bu durum nostaljik bakışı sadece geçmişle ve evle sınırlandıran bir duyumsama alanının dışına çıkardığı gibi bugünü ve geleceği de nostaljiyle hem düşsel hem de şiirsel olarak kurabilme imkânını sağlar.

Saba şiirlerinde geriye dönüp her şeye yeniden kavuşmak isteğinin kimi zaman yoğun bir hayal kırıklığıyla sonuçlandığını da belirtmek gerekir. Yokluğunda değişen mekânların onda uyandırdığı yabancılaşma hissinden kurtulamayan şair, hayal gücünün imkânları ile o düşsel evi ya da sokağı yeniden inşa etmekte zorlanır. Fakat bu yabancılaşma/boşluk hissi, nostaljiyi daha fazla besler ve onu kaybedilen duyguların peşine düşme yolculuğuna çıkarır. Renklerin, kokuların, şekillerin ya da seslerin oluşturduğu çağrışım alanı, nostaljiyi kaybetmemek istenci etrafında her seferinde genişler. Şiirlerindeki ev/aile merkezli tasvir ve anlatımlar, kimi kez sokaklara, denizlere ve masallara kadar uzanır. Çocukluğunu ömrünün en nadide yeri olarak dile getiren şair, âdeta oraya ait hasretini diri tutmak adına gerçekliğin yanıltıcı duyumsamalarından en güzel fotoğrafları oluşturmaya çalışır. Geçmişin kimi kez can yakıcı hatıralarla okurun karşısına çıkması ise oraya ait her şeyin tamlığını zedelemesine rağmen nostaljik bakışın inandırıcılığını artırır.

Nostalji onun şiirlerinde çoğu kez vazgeçilmeyen bir teselli durağı hâline gelmiş olsa da bu durum şimdiye ve geleceğe bakışı körleştiren bir tavra dönüşmez. Nostalji onda ilerleyen zamana bir nevî meydan okuma eylemi gibidir ve geçmişini güzel hatırlamanın gelecekte de devam etmesi umudu üzerinden kurulur. Bunda Saba'nın yaşamı barındırdığı tüm duygularla bir bütün olarak kabul etmesinin payı büyüktür. Ayrıca o şiirleri ile nostaljiyi okurlarına da bulaştırabilmeyi arzu eder ve onları bu yolculuğa davet etmeyi ihmal etmez.

Kaynaklar

- Bachelard, Gaston. *Mekânın Poetikası*. Çeviren Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki, 2021.
- Boym, Svetlana. *Nostaljinin Geleceği*. Çeviren Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis, 2009.
- Cassin, Barbara. *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt*. Çeviren Seçil Kıvrak. 2. bs. İstanbul: Kolektif Kitap, 2020.
- Çonoğlu, Salim. "Ziya Osman Saba'nın Yurdu: Ev." *Turkish Studies*, s. 4 (2009): 492-511.
- Durmuş, Gökay. "Ziya Osman Saba'nın Şiirini Biyografik Eleştiri Yöntemiyle Okumak." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7, s. 33 (2014): 110-119.

- Freud, Sigmund. *Yas ve Melankoli: Haz İlkesinin Ötesinde Metapsikoloji 3*. Çeviren Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2011.
- Hisar, Abdülhak Şinasi. *Geçmiş Zaman Edipleri*. Hazırlayan Necmettin Turinay. İstanbul: YKY, 2013.
- Kaplan, Mehmet. *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh, 2018.
- McIntire, Gabrielle. "You Can't Go Home Again: Ambivalent Nostalgia in T.S. Eliot's Poetry." *Modernism And Nostalgia: Bodies, Locations and Aesthetics*, edited by Tammy Clewell, 54-70. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Miyasoğlu, Mustafa. *Ziya Osman Saba*. 2. bs. Ankara: Akçağ, 1999.
- Narlı, Mehmet. *Şiir ve Mekân*. 2. bs. Ankara: Akçağ, 2014.
- Nayır, Yaşar Nabi. "Aramızda Bir Ermiş Yaşadı." *Ziya Osman Saba. Bütün Şiirleri: Geçen Zaman, Nefes Almak*. İstanbul: Varlık, 1991.
- Saba, Ziya Osman. *Bütün Şiirleri: Geçen Zaman, Nefes Almak*. İstanbul: Varlık, 1991.
- Sarlo, Beatriz. *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*. Çeviren Peral Bayaz Charum ve Deniz Ekinci. İstanbul: Metis, 2012.
- Tarancı, Cahit Sıtkı. *Ziya'ya Mektuplar*. İstanbul: Can, 2019.
- Trigg, Dylan. *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia and the Absence of Reason*. New York: Peter Lang Publishing, 2009.

Araştırma Notları

Yazıcıoğlu Muhammed Efendi'nin Şimdiye Kadar Bilinmeyen Eseri: *Bahru'l-Beyân*

MEHMET ARIKAN

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

(mehmet.arikan@medeniyet.edu.tr), ORCID: 0000-0003-3944-4963.

“ ” Arıkan, Mehmet. “Yazıcıoğlu Muhammed Efendi'nin Şimdiye Kadar Bilinmeyen Eseri: *Bahru'l-Beyân*.” *Zemin*, s. 4 (2022): 242-254.

*Sühan-gûyân tanzîr idemez bir misra‘-ı nutkım
Güzîde şâ‘ir-i mu‘ciz-beyândır Yazıcı-zâde
Şeref Hanım¹*

Yazıcıoğlu Muhammed Efendi² (ö. 860/1456’da sağ) ve kardeşi Ahmed-i Bîcân³ (ö. 870/1466’dan sonra), kaleme aldıkları eserlerle ve bilhassa *Muhammediyye* ve *Envâru’l-âşıkîn* adlı kitapları ile geniş Osmanlı coğrafyasında Türkçe bilen her kesimden insanı asırlar boyunca etkilemiş iki isimdir.

Yazıcıoğlu kardeşlerden biri olan Muhammed Efendi’nin hayatı hakkında malumatımız sınırlıdır. Kendi eserlerinden bilebildiğimiz kadarıyla Zeynü’l-arab ve Haydar-ı Hâfî⁴ (ö. 830/1426) adlı iki ismin aralarında bulunduğu hocalardan tahsil görmüş, bütün kitaplarında ihtiramla andığı ve cihanın kutbu olarak vasıflandırdığı Hacı Bayram-ı Velî’ye (ö. 833/1430) intisap etmiş, Gelibolu’da münzevî bir yaşam sürmüş ve orada vefat etmiştir. Eserlerinde kullandığı kaynaklar ve meseleleri ele alış tarzı ilmî kudret ve vukufiyetini göstermektedir.⁵

Bu araştırma notunda Yazıcıoğlu Muhammed Efendi’nin bugüne kadar bilinmeyen bir eseri genel hatlarıyla tanıtılacaktır. Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi, Veliyüddin Efendi Koleksiyonu 2742 numarada kayıtlı *Bahru’l-beyân* isimindeki bu eser *Telhîsu’l-miftâh*’ın açıklamalarla nazma çekilmiş hâlidir. Fakat ne *Telhîs* üzerine gelişen literatüre dair bibliyografya kaynaklarında⁶ ne de müellifin eserlerinin sıralandığı çalışmalarda bu eser yer almaktadır. Ayrıca Veliyüddin Efendi

1 Şeref Hanım, *Şeref Hanım Dîvânı*, haz. Mehmet Arslan (İstanbul: Kitabevi, 2002), 119.

2 Yazıcıoğlu Muhammed Efendi’nin hayatı, eserleri ve yakın çevresi için bkz. Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, haz. Amil Çelebioğlu (İstanbul: Dergâh, 2018), 15-51.

3 Ahmed-i Bîcân’ın hayatı ve eserleri için bkz. Abdullah Uğur, *Yazıcıoğlu Ahmed Bîcân and His Envâru’l-Âşıkîn: Introduction and Critical Edition* (Cambridge, MA: Harvard University, 2019), 1:5-28.

4 İsmi zikrettiği hocalarından Haydar-ı Hâfî’nin eserlerinden ve hoca silsilesinden hareketle dil ilimlerine özel bir ilgisi ve ihtisası olduğu yorumu yapılabilir. Bu ilgi, yazıda tanıtılacak eser bağlamında anlam kazanmaktadır. Muhammed Efendi’nin ilmî altyapısı ve hocaları hakkında bilgi için bkz. Mehmet Bilal Yamak, *Yazıcızâde Kardeşler Muhammed Efendi - Ahmed-i Bîcân* (İstanbul: Ötüken, 2022), 35-45.

5 *Megâribü’z-zamân*’da atf yaptığı eserler için bkz. Yamak, *Yazıcızâde Kardeşler*, 54-55.

6 Eserler üzerine yapılan çalışmaları çeşitli bibliyografya kaynaklarından derleyip listelediği kitabında el-Habeşi *Telhîs*’in nazma çekildiği –içlerinde *Bahru’l-beyân*’ın bulunmadığı– 21 eser listeler. Abdullah Muhammed el-Habeşi, *Câmi‘u’ş-şurûh ve’l-havâşî* (Cidde: Dâru’l-minhâc, 2017), 2:212-214.

Koleksiyonu'na ait kütüphane defterinde sadece eserin ismi verilmekte,⁷ Beyazıt Kütüphanesi'ne ait tespit fişleri ile demirbaş defterlerinde ise müellif adı olarak Muhammed b. Salih b. Süleyman geçse de bu kişinin Yazıcıoğlu Muhammed Efendi olduğuna dair herhangi bir bilgi zikredilmemektedir. Aşağıda tespit edebildiğimiz bu tek nüshanın özellikleri, eser içeriği ve incelemesi ile eserden edinilen yeni bilgi ve bu bilgiler üzerine yorumlar paylaşılacaktır.

Nüsha Özellikleri

211x142mm ve 150x100mm ölçülerine sahip nüsha 17 satırlık 94 yapraktan oluşmaktadır ve farklı niteliklerde kâğıtlar kullanılarak hazırlanmıştır. Sayfaların pek çoğunun iç ve dış taraflarında nem lekeleri bulunmaktadır. Ebrî kâğıt kaplı mukavva cilde sahip nüshanın başında ve sonunda iki vikaye yaprağı bulunmaktadır. Nüsha incelemesi sırasında belirli bir kâğıt türünden bazı yaprakların kırıldığı gözlemlenmiştir.⁸

Zahriyede (1a) İbn Genç İsmâîl diye bilinen Nâsîrüddîn Muhammed oğlu Mehmed Çelebi'ye ait silinmiş temellük kaydı bitişiğinde nüshanın 120 akçelik fiyatını belirten kıymet kaydı bulunmaktadır. Bunların yanında esere işaret eden “Nazmu't-Telhîs”, “Bahru'l-beyân fî nazmi't-Telhîs” şeklinde ifadeler ile muhtemelen yanlış nisbetten dolayı sonradan silinmeye çalışılmış “li-Müeyyedzâde” kaydı yer almaktadır. Ayrıca Zâtî (ö. 953/1546), Necâtî Bey (914/1509) ve mahalası tespit edilemeyen bir şaire ait birer gazel vikaye yaprağına kaydedilmiştir.

Nüshanın 1b, 25b, 59b ve 94b yapraklarına Şeyhülislam Veliyüddîn Efendi'nin vakıf mührü vurulmuştur.

Sonda yer alan ve bir tarih belirtmeyen ferağ kaydından⁹ nüshanın müellif hattı olduğu anlaşılıyorsa da bazı yapraklarda¹⁰ yazının farklılığı göze çarpmaktadır (Görsel 1).

⁷ *Veliyüddin Efendi Kütüphanesi Defteri*, Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi-Veliyüddin Efendi 3290, yk. 35b. (İlgili nüshaya bakıp bu bilgiyi paylaşan Yazma Eser Uzmanı Murat Serdar Saykal'a teşekkür ederim).

⁸ Bunlardan en belirginini 58. yapraktır.

⁹ نظمہ أضعف العباد محمد بن صالح بن سليمان عُفي عنهم وكتبه بخطه رحم الله لمن دعى لهم والدعاء لمن دعى، 9 تمت. (Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, Veliyüddin Efendi 2742, yk. 94b)

¹⁰ Kanaatimce 52, 61, 63, 70, 74, 76, 77, 79 ve 85. yapraklar



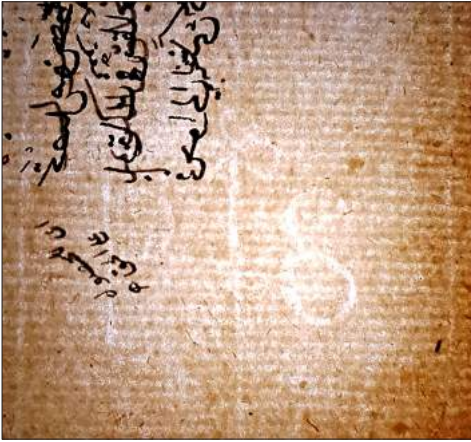
1: Yazmanın 73b ve 74a sayfalarında nem lekelerinin ve (özellikle "inkîşâf" redifinde) yazının farklılığı belirgindir.

Bu yazıların başka biri tarafından yazılıp yazılmadığını kesinleştirme maksadıyla nüshada kullanılan kâğıtlar ve bilhassa filigranları incelenmiştir.¹¹ Müellifin yazısını taşıyan kâğıtların hiçbirinde filigran yer almazken hattında farklılık olduğunu düşündüğümüz yapraklardan 61, 63, 74, 79 ve 85. varaklarda filigran bulunmaktadır. Bunlardan sadece 63. varaktaki filigran bütün olarak görülebilmekte (Görsel 2), diğerleri ise sayfa kenarlarında bulunduğundan dolayı figürler tam olarak tespit edilememektedir. Filigran kataloglarında yapılan araştırma neticesinde aynı kâğıdın Tirol Üniversite ve Devlet Kütüphanesi'nde (Universitäts-und Landesbibliothek Tirol) Innsbruck, Cod. Serv. I b 42 numarada kayıtlı Adam Hochreiter'ın 1578-1595 yılları arası tuttuğu günlüğünde kullanıldığı tespit edilmiştir¹² (Görsel 3). Avrupa'da 1370-1630 yılları arasında üretilen bir

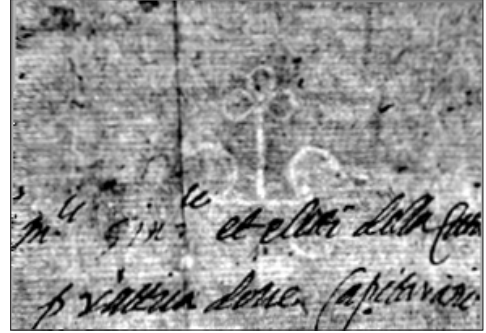
11 Nüshayı bir uzman eşliğinde incelememe izin veren Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi müdürü sayın Mehmet Arif Vural'a teşekkür ederim.

12 <https://www.wzma.at/20254> (erişim 9 Kasım 2022).

kâğıdın üç ila dört yıllık bir sürede kullanıma ve dolaşıma girdiği göz önünde bulundurulduğunda,¹³ bu kâğıdın on altıncı yüzyılın son çeyreğinde üretildiği rahatlıkla kabul edilebilir. Dolayısıyla yazısı kendi içinde aynı ancak müellif hattından farklı olduğu düşünülen yapraklar, müellifin nüshayı istinsahından en az yaklaşık yüz elli yıl sonra eklenmiş olmalıdır. Bunun yanında sonradan eklendiği düşünülen yapraklardan bazılarının, bitişik yapraklarda bulunan nem izlerinden yoksunluğu da bu kanaati güçlendirmektedir. Bazı yaprakların¹⁴ derkenar notlarındaki kesilmeler ise nüshanın yeniden ciltlendiğini göstermektedir. Bütün bu veriler birlikte düşünüldüğünde, en erken on altıncı yüzyıl sonlarından bir okurun, muhtemelen kırılmaların ve deformasyonun başladığı yaprakları müellifin satır arası açıklamalarıyla birlikte istinsah edip gerekli yerlere eklediği ve nüshanın yeniden ciltlendiği kabul edilebilir.



2: Veliyüddin Efendi 2742, 63. yaprakta yer alan filigran.



3: Cod. Serv. I b 42, yk. 43'te bulunan filigran.

Reddade kayıtları takip edildiğinde görüleceği üzere nüshadan bir miktar eksilme de söz konusudur. 17b sayfasında bulunan reddadeye göre bir sonraki sayfa نحو kelimesi ile başlaması gerekirken 18a sayfası قيل ifadesi ile başlamaktadır. Bu noksanlığı –bir sonraki başlıkta geleceği üzere– eserin tertibinden de

13 Gerhard Piccard, "Die Wasserzeichenforschung als historische Hilfswissenschaft," *Archivalische Zeitschrift*, no. 52 (1956): 111 (Bu makaleden beni haberdar eden Yazma Eser Uzmanı Esra Fener'e teşekkür ederim).

14 Örneğin 82, 84, 88. yapraklar.

anlamak mümkündür. Elifbâ sırasıyla ilerleyen revîlerden dâl ve zâl revîlerini taşıyan kısımlar eksiktir. *Telhîs* metni ile bir karşılaştırma yapıldığında¹⁵ bu eksik kısmın beş-altı yaprak kadar olduğu tahmin edilebilir.

Daha önce de zikredildiği gibi istinsah kaydında herhangi bir tarih belirtilmemiştir. Ancak müellifin kaleminden çıkan bu nüshanın ilk nüsha (bu durumda 12 Rebûulevvel 860/20 Şubat 1456) veya ona yakın bir tarihte tebyiz edilmiş bir nüsha olduğu düşünülebilir.

Eser İçeriği

Bahru'l-beyân, Sekkâkî'nin (ö. 626/1229) *Miftâhu'l-ulûm* adlı eserinin belâgate dair üçüncü bölümünün ihtisarı olan Hatîb el-Kazvî'nin (ö. 739/1338) *Telhîsu'l-miftâh*'ının kısa açıklamalarla nazma çekilmiş hâlidir. Yazıcıoğlu Muhammed Efendi özellikle belâgat kaidelerine verilen örneklerin pek çoğunu kendi ilmî ve tasavvufî görüşlerine¹⁶ uygun şekilde şerh etmiştir. *Telhîs* metni meânî, beyân ve bedî' olmak üzere üç fenden oluşmakta iken *Bahru'l-beyân*'da bunlardan ilk ikisi yer almakta, bedî' ilmi bulunmamaktadır.

Yazıcıoğlu Muhammed Efendi *Bahru'l-beyân*'a yazdığı kısa dîbacede kitabın ismini¹⁷ ve kendi ismini¹⁸ açıkça belirtmiştir. Eseri yazma amacı olarak özel bir saik zikretmez. Belâgat ilimlerinin Arap dilinin ve özellikle *Kur'ân*'ın anlaşılmasındaki öneminden, ne kadar geniş ve derin olduğundan, zorluğundan ve bu alanda yazılmış *Telhîs*'in çokça dolaşımında olduğundan bahisle bu mensur metni nazma çekme arzusundan dem vurur.

Eserde yer alan ana başlıklar şunlardır: Mukaddime (yk. 2a), el-Fennu'l-evvel: İlmü'l-me'ânî (yk. 6a), el-Fennu's-sânî: İlmü'l-beyân (yk. 58b).

Eserin tertibi, müellifin *Muhammediyye*'de takip ettiği kendine has nazım şekli, vezin ve kafiye hususiyetlerini taşımaktadır.¹⁹ Buna göre mesnevî nazım

¹⁵ Hatîb el-Kazvî, *et-Telhîs fi Ulûmi'l-belâga*, haz. Abdurrahman el-Berkûkî (Kahire: Dârü'l-Fikri'l-Arabî, 1350/1932), 71-98.

¹⁶ Yazıcıoğlu Muhammed Efendi'nin ilmî ve tasavvufî görüşleri için bkz. Yamak, *Yazıcızâde Kardeşler*, 85-205.

¹⁷ Kitabın ismi iki yerde geçmektedir: yk. 2a (14. beyit) ve yk. 93a (9. beyit).

¹⁸ Müellifin ismi eserin üç yerinde geçer: yk. 2a (11. beyit), yk. 25b (2. beyit) ve yk. 94a (7. beyit).

¹⁹ Edirneli Mecdî Efendi *Hadâiku's-şekâik*'ta bu tertibi şöyle anlatır: "Fâtîha-i kitâbdan hâtimesine değin hurûf-ı hecâdan her harfde kerraten ba'de kerratin kasîde ve kıt'a üslûbunca makâsıdını buhûr-ı muhtelifle ile manzûmen edâ eyledi." Mecdî Mehmed Efendi, *Hadâiku's-şakaik* (İstanbul:

şekline uygun ve kısa kalıplarla akan metin elifbâ sırasına göre eliften başlayıp lâmelifle biten ve daha uzun bahirlerle yazılmış farklı nazım şekilleriyle zenginleştirilmiştir. *Muhammediyye*'de "Husûsâ bir 'aceb nazm üzre anı / Getirdin kim alır gönlü ve cânı / Hurûf üzre gelür ebyâtı mergûb / Ara yirlerde tercî'-bend ile hûb / Yedi bahr üstüne nazmı musannâ' / Sekiz uçmak gibi bezmi murassâ'" diyerek²⁰ nitelediği bu özelliği *Bahru'l-beyân*'da جاء ترتيب الصحاح الجوهري şeklinde ifade etmiş ve satır altına düştüğü açıklama ile bunun "*Sihâh*'ta olduğu gibi hurûf üzere kurulmuş" bir tertip olduğunu açıklamıştır. Eserin ekseriyetinde vezin olarak remel bahrinin müessedes mahzuf kalıbı kullanılmıştır. Yukarıda açıklanan harf tertibine dâhil kısımlarında ise çoğunlukla remel bahrinin müsemmen mahzuf kalıbı kullanılmıştır. Bunlar dışında, ele aldığı konuların baş veya son taraflarında farklı tür ve şekillerde manzumeler de yer almaktadır. Bunlardan iki manzumede bahr-i hezec sâlim,²¹ iki manzumede bahr-i recez sâlim,²² ve bir beyitte de bahr-i tavîl²³ kullanılmıştır.

Yazıcıoğlu Muhammed Efendi, *Muhammediyye*'nin müellif hattı nüshasında da gördüğümüz üzere *Bahru'l-beyân* nüshasında da gerekli gördüğü her noktada satır aralarında ve derkenarda kelime karşılıklarını vermiştir. Tek bir farkla ki, *Muhammediyye*'de bu kayıtlar Türkçe iken *Bahru'l-beyân*'da Farsça ve Arapça'dır.²⁴ *Bahru'l-beyân*'da bunlara ek olarak pek çok yerde açıklayıcı notlar da eklemiştir.

Eser içeriği incelendiğinde müellifin *Telhîs*'in farklı nüshalarından²⁵ ve aynı zamanda başta Sadeddîn Tefâtânî'nin (ö. 792/1390) *Telhîs* şerhleri *Mutavvel* ve *Muhtasar* olmak üzere metin etrafında gelişen şerh-hâşiye literatüründen de istifade ettiği görülmektedir. Bu bağlamda hem *Bahru'l-beyân* metninde hem de satır araları ile derkenara iliştiirdiği açıklayıcı notlarda Yazıcıoğlu Muhammed Efendi'nin şu kişi ve kitaplara açık atıfları tespit edilmiştir: *Sâhibu'l-Miftâh*

Dâru't-tibâ'âti'l-âmire, 1269/1853), 127-128. *Muhammediyye*'nin kendine has bu özelliklerinin ayrıntılı incelemesi için bkz. Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, 94-114.

20 Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, 840.

21 Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, yk. 24b-25b, 50a-b.

22 Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, yk. 40b, 58b-59a.

23 Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, yk. 24b (8. beyit).

24 Görebildiğimiz kadarıyla ilgili açıklamalardan yalnızca ikisi Türkçedir. Ancak her ikisi de 66b sayfasında yer alan bu kayıtların hattı, farklı bir kalemden çıktıkları izlenimini vermektedir.

25 yk. 67b'de ilk beyitte nüsha farkını gösteren ve "nüsha" kelimesinin kısaltması olan نـ remzi ile farklı bir nüshaya işaret etmiştir.

diyerek²⁶ veya doğrudan ismini zikrederek Sekkâkî'ye, Sâhibu'l-Keşşâf diyerek Zemahşerî'ye²⁷ (ö. 538/1144), Abdülkâhir Cürcânî'ye²⁸ (ö. 471/1078), Halhâlî'ye²⁹ (ö. 745/1344), Cevherî'nin (ö. 400/1009'dan önce) *Sihâhu*'na,³⁰ Sa'd diyerek Teftâzânî'ye³¹ ve *Mutavvel*'ine,³² Seyyid Şerîf Cürcânî'ye (ö. 816/1413)³³ ve Muhyiddîn ibnü'l-Arabî'nin (ö. 638/1240) *Tenzîlü'l-emplâk* adlı eserine.³⁴

Son olarak eserde dikkat çeken ve müellifin temâyüllerini gösteren bir unsur olarak ara başlıkların kimi zaman baş, kimi zaman son taraflarına eklediği mev'ize ve naat içerikli manzumelere değinmek yerinde olacaktır. Muhammed Efendi daha önce de söylediğimiz gibi kaide misal ve şahitlerinin bir kısmını kelâmî-tasavvufî meseleler etrafında ele alıp şerh yoluna gitmiştir. Ara başlıkların değiştiği kısımlara da manzume parçaları eklemiştir. Bunlarda eserin genel akışının dışına çıkıp konuyu değiştirdiği gibi bu manzumelerin bazısında aruz bahrini de değiştirmiş, okuyucuya –kendi meşrebine uygun şekilde– kimi zaman ilmin önemine, kimi zaman dünyanın faniliğine dair şiirler sunmuştur. Bu şiirleri de beraat-i istihlal sanatı kullanarak ele alacağı başlığın kavramlarıyla örmüştür. Ayrıca tespit edebildiğimiz kadarıyla Muhammed Efendi *Bahru'l-beyân*'a iki de naat dercetmiştir.³⁵

Yazıcıoğlu Muhammed Hakkında Yeni Bilgiler

Bahru'l-beyân'ın son kısmında Yazıcıoğlu Muhammed Efendi'nin ifadeleri kendisi ve dönemi hakkında aydınlatıcı bazı bilgileri barındırmaktadır. *أيها العراف معنى المعرفة* ifadeleriyle okuyucuya seslenerek başladığı, herhangi bir başlık bulunmasa da eserin hâtimesi olarak değerlendirebileceğimiz bu kısımda³⁶ dünya hayatının faniliği ve ahiret hayatına hazırlık için inzıvayı seçtiğini vurgulayan müellif, kendi döneminde ilim ve fazilet ehli olarak geçinen zümreye de sert eleştiriler yöneltmektedir.

26 Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, yk. 34a (6. beyit), 36a (10. beyit).

27 Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, yk. 34b derkenar.

28 Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, yk. 49a (8. beyit).

29 Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, yk. 79a derkenar.

30 Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, yk. 79b derkenar, 88a derkenar.

31 Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, yk. 91b derkenar.

32 Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, yk. 86b derkenar.

33 Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, yk. 91b derkenar.

34 Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, yk. 72b derkenar.

35 Bu naatlerden biri (yk. 24b-25b) aynen Muhammed Efendi'nin *Fusûs* şerhi *Müntehâ*'da da bulunmaktadır. (Yazıcıoğlu Muhammed Efendi, *Müntehâ*, TSMK-III. Ahmed 1616, yk. 89a-b).

36 Yazıcıoğlu, *Bahru'l-beyân*, yk. 91b-94b.

Bu kitabı devletin başında Sultan Mehmed'in (ö. 886/1481) bulunduğu adalet ve fazilet zamanında kaleme aldığını söyler ve birkaç beyitte sultanı medhedip saltanatının devamı için dua eder. Hemen akabindeki birkaç beyitte mürşidi Hacı Bayram-ı Velî'yi "kutbu'l-meşâyih" sıfatıyla niteleyerek himmetinin müridlerinin kalplerine hayat iksiri olduğunu ifade eder. Ardından anne ve babasının gayret ve ihtimamları olmasaydı şeyhine erişmiş olamayacağından dem vurur. Kitabın son sayfalarında verdiği bilgilere göre bu eserini 860 yılının Rebiulevvel ayında, Cuma'ya rastlayan mevlid gününün ikinci vaktinde (20 Şubat 1456) Gelibolu'da tamamlamıştır.

Sonuç

Bahru'l-beyân'ın bulunmasıyla, Yazıcıoğlu Muhammed Efendi'nin kaynaklarda zikredilmeyen bir eseri ve *Telhîsu'l-Miftâh*'ın daha önce bilinmeyen bir nazımının literatüre kazandırılması yanında, eserin son kısmında müellifin kendisi hakkında verdiği malumat da bazı bilgilerin güncellenmesini gerektirmektedir. Öncelikle Osmanlı dönemi kaynaklarında ve onları takiben Âmil Çelebioğlu'nun çalışmasında³⁷ 855 olarak verilen vefat tarihi bu eserin bulunmasıyla birlikte "860/1456'da sağ" olarak güncellenmelidir.³⁸ Bir diğer husus ise Yazıcıoğlu Muhammed Efendi'nin Hacı Bayram-ı Velî ile olan irtibatıdır. Araştırmacılar Hacı Bayram Edirne'ye giderken yahut Ankara'ya dönüşte Yazıcıoğlu Muhammed Efendi'nin kendisine Gelibolu'da intisap ettiğini belirtmektedirler.³⁹ Fakat burada "ما وصلت الشيخ الا باهتمام الوالدين" (Ana-babamın ihtimamı olmasaydı Şeyh'e varamazdım) mısraıyla ebeveyni sayesinde Hacı Bayram'a ulaştığını belirtmesi dikkat çekicidir. Evliyâ Çelebi'nin aktardığına

37 Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, 44-45.

38 Esasında Muhammed Efendi'ye aidiyeti daha önceden bilinen eserlerinden biri daha 855 yılından sonra telif edilmiştir. *Müntehâ*'nın Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmed Koleksiyonu 1616 numarada bulunan nüshasında diğer nüshalardan farklı olarak müellifin telif kaydı korunmuştur. İlgili kayda göre Muhammed Efendi *Müntehâ*'nın telifini 1 Receb 856'da (18 Temmuz 1452) Gelibolu'da tamamlamıştır. TSMK-III. Ahmed 1616, yk. 91b. Klasik kaynaklardan sadece *Süllemü'l-vusûl* yaygın rivayetten farklı olarak vefat tarihini 859 olarak vermektedir. Bkz. Kâtib Çelebi, *Süllemü'l-vusûl ilâ Tabakâti'l-fuhûl*, thk. Mahmud Abdülkâdir el-Arnaût (İstanbul: IRCICA, 2010), 3:149. Yapılan son çalışmalarda da vefat tarihinin 855 olarak kabul edildiği görülür: Uğur, *Yazıcıoğlu*, 7; Carlos Grenier, *The Spiritual Vernacular of The Early Ottoman Frontier: The Yazıcıoğlu Family* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021), 8; Bilal Kara, "Osmanlı Dönemi Popüler Tasavvuf Eserlerinde Vahdet-i Vücûd" (Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi, 2022), 4.

39 Yamak, *Yazıcızâde Kardeşler*, 46-47; Nihat Azamat, "Hacı Bayrâm-ı Velî," *TDVİA*, XIV, 445; Mustafa İsmet Uzun, "Yazıcıoğlu Mehmed Efendi," *TDVİA*, XLIII, 362.

göre Yazıcı Sâlih, Hacı Bayram'ın hulefasından olup Ankara'da asitane kurbünde medfundur.⁴⁰ Bu bilgiye ravisinden dolayı müsamaha ile yaklaşımış olmalı ki araştırmacılar tarafından itibar görmemiştir. Fakat Muhammed Efendi'nin Hacı Bayram'a olan bağlılığının anne-babasından mevrus olduğu şeklinde anlaşılabilir kendi beyanları ışığında bu rivayetin ciddiye alınıp üzerine eğililmesi gerektiği açıktır.

Son olarak, bu yazıda bir uygulama örneği gösterilerek yazma eser çalışmalarında çoğu zaman göz ardı edilen yazmanın maddî unsurlarının önemine de dikkat çekilmiştir. Nüshanın bu şekilde kodikolojik açıdan incelenmesi pek çok şüpheli noktayı aydınlayabilecek, zaman zaman da eser içeriğine doğrudan etki edecek veriler sağlayabilecektir. Bunun yanında nüshalardaki hatların uzmanca, belki de teknoloji yardımıyla analizi⁴¹ de pek çok belirsizliği giderebilecektir. Örneğin bazı yerlerinin müellif hattı olduğunu,⁴² müellif hattı olmayan kısımlarının da müellif kontrolünde istinsah edildiğini düşündüğümüz⁴³ Nuruosmaniye Kütüphanesi 2595 numarada kayıtlı *Megâribü'z-zamân* nüshası⁴⁴ ile *Müntehâ*'nın müellif hattı olduğunu düşündüğümüz Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi Koleksiyonu 1751 numaralı nüshanın⁴⁵ ayrıntılı incelemesi bu eseri çalışacaklar için önemli bir noktayı aydınlatmış olacaktır (Görsel 4, 5).

40 Evliya Çelebi, *Seyâhatnâme*, haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman ve İbrahim Sezgin (İstanbul: YKY, 2001), 5:16; Evliya Çelebi, *Seyâhatnâme*, 2:228. İki kardeşin Ankara ve Hacı Bayram ile olan bağlarının tartışması için bkz. Carlos Grenier, *The Spiritual Vernacular*, 34-52.

41 Yazma eserlerdeki hattın bilgisayar analizi sonucu müstensihinin tanınması yönünde devam eden çalışmalar umut vaatetmektedir. Bu çalışmalardan önemli birkaçı için bkz. Daniel Fecker ve öte., "Writer Identification for Historical Arabic Documents," *22nd International Conference on Pattern Recognition*, 3050-3055; Abedelkadir Asi ve öte., "On Writer Identification for Arabic Historical Manuscripts," *International Journal on Document Analysis and Recognition (IJ DAR)*, no. 20/3 (2017): 173-187; Alaa Abdelhaleem ve öte., "WAHD: A database for writer identification of Arabic historical documents," *1st International Workshop on Arabic Script Analysis and Recognition (ASAR)*, (2017): 64-68; Mohamed Ibn Khedher, Houda Jmila ve Mounim A. El-Yacoubi, "Automatic processing of Historical Arabic Documents: A comprehensive Survey," *Pattern Recognition*, no. 100:107144 (2019): 1-40.

42 Nüshanın başından 9b sayfasının sonuna kadar olan aralık ile 116b sayfasının başından 118b sonuna kadar olan sayfaların Yazıcıoğlu Muhammed Efendi'nin hattı olduğu kanaatindeyim.

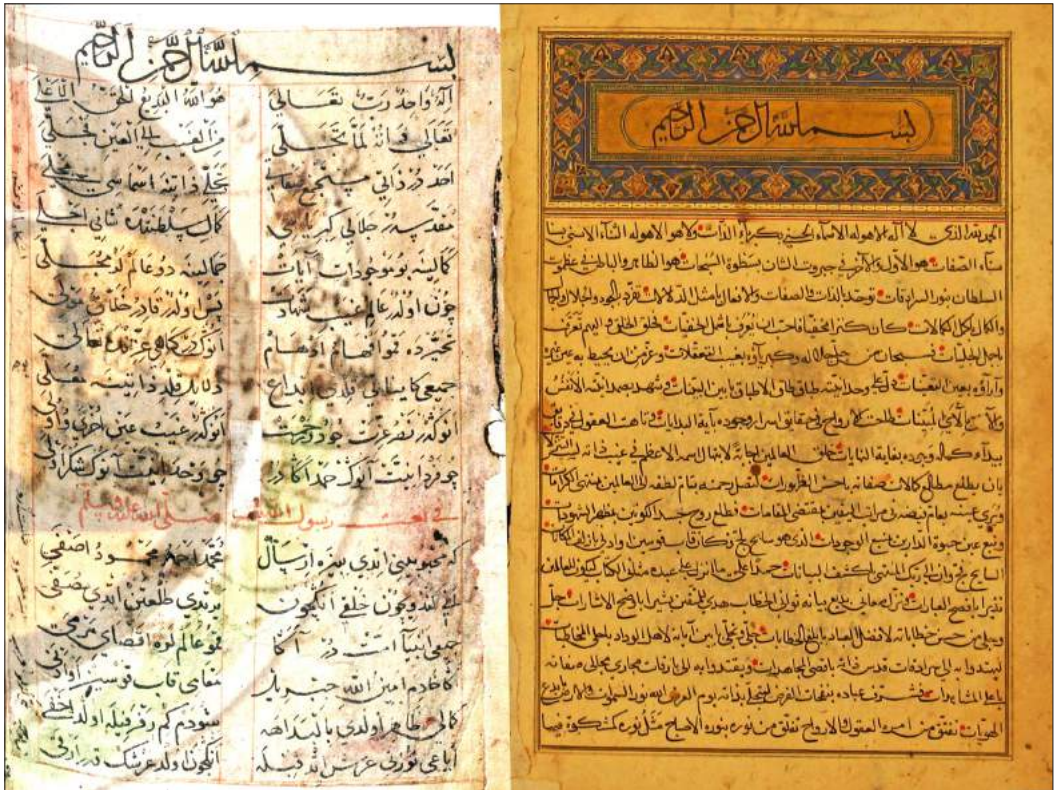
43 96b ve 109a sayfalarındaki derkenarların müellif hattı olduğu kanaatindeyim.

44 Bu nüshanın "muhtemelen müellif devrine ait olabileceği"ni Amil Çelebioğlu da vurgulamaktadır. Yazıcıoğlu Mehmed, *Muhammediye*, 169.

45 İlgili nüsha baştan ve sondan birkaç yaprak eksiktir. Bâdi Efendi İstanbul'daki bir yangından kurtulan müellif hattı bir *Müntehâ* nüshası zikreder. Verdiği bilgi şayet doğru ise, nüsha hakkında



4: Solda Bahru'l-beyân'dan (BYEK-V2742, yk. 25a) ve sağda Müntehe'dan (SK-Esad Efendi 1751, yk. 133b) örnek sayfalar.



5: Solda Muhammediyye'den (VGMK 431/A, yk. 1b ve sağda Megarib'den (Nuruosmaniye 2595, yk. 1b) örnek sayfalar.

Yazıcıoğlu Muhammed Efendi'nin bu yazıda tanıtmaya çalıştığımız eseri üzerine başta Arap dili olmak üzere araştırmacıların ilgiyle eğileceğini ve metnin neşriyle beraber müellif hakkında yeni çalışmalar yapılacağını umarız.

Kaynaklar

- Abdelhaleem, Alaa, Ahmed Droby, Abedelkadir Asi, Majeed Kassis, Reem Al Asam ve Jihad El-sanaa. "WAHD: A database for writer identification of Arabic historical documents." *1st International Workshop on Arabic Script Analysis and Recognition (ASAR)* 2017: 64-68.
- Ahmed Bâdî Efendi. *Riyâz-ı Belde-i Edirne-20. Yüzyıla Kadar Osmanlı Edirne'si*. Hazırlayanlar Niyazi Adıgüzel ve Raşit Gündoğdu. c. 3. Edirne: Trakya Üniversitesi, 2014.
- Asi, Abedelkadir, Alaa Abdalaleem, Deniel Fecker, Volker Märgner ve Jihad El-Sana. "On Writer Identification for Arabic Historical Manuscripts." *International Journal on Document Analysis and Recognition (IJ DAR)*, no. 20/3 (2017): 173-187.
- Azamat, Nihat. "Hacı Bayrâm-ı Velî." *TDVİA*, c. 14. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1996.
- Evliya Çelebi. *Seyâhatnâme*. c. 2. İstanbul: YKY, 1999.
- _____. *Seyâhatnâme*. c. 5. İstanbul: YKY, 2001.
- Fecker, Daniel, Abedelkadir Asi, Volker Märgner, Jihad El-Sana ve Tim Fingscheidt. "Writer Identification for Historical Arabic Documents." *22nd International Conference on Pattern Recognition*: 3050-3055.
- Grenier, Carlos. *The Spiritual Vernacular of The Early Ottoman Frontier: The Yazıcıoğlu Family*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.
- el-Habeşi, Abdullah Muhammed. *Câmî' u'ş-surrûh ve'l-havâşî*. c. 2. Cidde: Dâru'l-min-hâc, 2017.
- el-Kazvînî. *et-Telhîs fi Ulûmi'l-belâga*. haz. Abdurrahman el-Berkûkî. Kahire: Dâru'l-Fikri'l-Arabî, 1350/1932.
- Kara, Bilal. "Osmanlı Dönemi Popüler Tasavvuf Eserlerinde Vahdet-i Vücûd." Doktora Tezi. Uludağ Üniversitesi, 2022.
- Kâtib Çelebi. *Süllemü'l-vusûl ilâ Tabakâti'l-fuhûl*. thk. Mahmud Abdülkâdir el-Arnaût. c. 3. İstanbul: IRCICA, 2010.
- Mecdî Mehmed Efendi. *Hadâiku'ş-şekâik*. İstanbul: Dâru't-tıbâ'âtî'l-âmire, 1269[1853].
- Mohamed Ibn Khedher, Houda Jmla ve Mounim A. El-Yacoubi. "Automatic processing of Historical Arabic Documents: A comprehensive Survey." *Pattern Recognition*, no.100:107144 (2019): 1-40.

"etrafında beyaz olan mahalleri yamp fakat hatt-ı ta'likleri olan mahalle âteş sirayet eylememiş" ifadelerindeki "beyaz mahaller" in baş ve sondaki vikaye yaprakları olduğu düşünülebilir. Ahmed Bâdî Efendi, *Riyâz-ı Belde-i Edirne-20. Yüzyıla Kadar Osmanlı Edirne'si*, hazırlayanlar Niyazi Adıgüzel ve Raşit Gündoğdu (Edirne: Trakya Üniversitesi, 2014), 3: 2155.

- Piccard, Gerhard. "Die Wasserzeichenforschung als historische Hilfswissenschaft." *Archivalische Zeitschrift*, no. 52 (1956): 111.
- Şeref Hamm. *Şeref Hanım Dîvânı*. haz. Mehmet Arslan. İstanbul: Kitabevi, 2002.
- Uğur, Abdullah. *Yazıcıoğlu Ahmed Bîcân and His Envârü'l-‘Âşîkîn: Introduction and Critical Edition*. vol. 1. Cambridge, Mass.: Harvard University, 2019.
- Uzun, Mustafa İsmet. "Yazıcıoğlu Mehmed Efendi." *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. c. 43. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2013.
- Veliüddin Efendi Kütüphanesi Defteri*. Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi Veliüddin Efendi 3290.
- Yamak, Mehmet Bilal. *Yazıcızâde Kardeşler Muhammed Efendi-Ahmed-i Bîcân İlmî-Tasavvufî Görüşleri-Eserleri-Osmanlıya Tesirleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2022.
- Yazıcıoğlu Muhammed Efendi. *Bahrü'l-beyân*. Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi-Veliüddin Efendi 2742.
- _____. *Meğâribü'z-zamân*. Nuruosmaniye Kütüphanesi 2595.
- _____. *Muhammediyye*. Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşiv ve Neşriyat Müdürlüğü Kitaplığı 431/A.
- _____. *Müntehâ*. Süleymaniye Kütüphanesi-Esad Efendi 1751.
- _____. *Müntehâ*. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi-III. Ahmed 1616.

Kitabiyat

Mehmet Can Doğan. *Şiirin Retoriği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022. 208 s., ISBN: 978-975-08-5379-1.

AHMET DURAN ARSLAN

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
(ahmetduranarslan@gmail.com), ORCID: 0000-0002-5131-2499.

“ ” Arslan, Ahmet Duran. “Mehmet Can Doğan. *Şiirin Retoriği*.” *Zemin*, s. 4 (2022): 256-261.

“Şiir, türler arasında kana en hızlı karışandır.”

İshak Reyne

“Ufuk Yazılar” ve “Ufuk Sorular” olmak üzere iki bölümden oluşuyor *Şiirin Retoriği*. İlk bölümde bir şiir kuramcısının, bir şiir eleştirmeninin sesi duyuluyor; ikinci bölümdeyse bir şairin... On beş yazının yer aldığı ilk kısımda, şiir üzerine çeşitli teorik düşünceler dile getirilip çoğu zaman bu düşünceler pratiğe dökülüyor. On bir yazının yer aldığı ikinci kısım ise muhtelif dergi ve şahsiyetlerin sorularına Mehmet Can Doğan’ın verdiği cevaplar üzerinden ilerliyor. Doğan, bir yandan okuru işin mutfağına davet edip tabiri caizse ona “şiirin yapılışı”nı gösteriyor; diğer yandan ise söz konusu sürece dair tecrübelerini, sancılarını, bilhassa kendi şiirsel serüvenini açık yüreklilikle paylaşıyor. Bölümlerin öncesine konumlandırılan “Eşiksöz”de dile getirildiği üzere, “*Şiirin Retoriği*, dille kurulan şiir yapılarının okuru nasıl ikna ettiği/edebileceği üzerine –var olan birikim gözetilerek– geliştirilmiş düşünceleri, görüşleri içeriyor.”¹

Kitap, yerleşik şiir algısının “hakikatlerine” yönelik itirazlarıyla dikkat çekiyor. Bahsi geçen hakikatlerin üzerine kararlılıkla giderek onları tartışmaya açan muhalif çıkışlar bunlar... Eserde bu çıkışların ilki ve açık ara en kuvvetlisine, şiir/şair-gelenek ilişkisinde rastlanır. Bu bağlamda birçok edebî mahfil ve muhitin yanı sıra artık gündelik hayatın türlü sahnelerinde de şahısların ağzına pelesenk olmuş “gelenekten yararlanma” sözü, eleştirel biçimde irdelenir. Mehmet Can Doğan’a göre, ideolojik bakışın hâkimiyetinin hissedildiği “gelenekten yararlanma” sözü, şiire hizmet etmek bir yana; köhnemiş yapısıyla “gelenekle yaralama” kavramına dönüşmüştür. Gelenek saplantısı ise özgürlük ve özgünlük iddialarından uzak, yapay ve yüzeysel bir şiiri zorunlu kılacaktır. Hâlbuki koronun silik bir üyesi, seri üretim ağının sıradan bir parçası olmamak için kendiliğin keşfi şarttır. Bu da ancak varoluş sorumluluğunu üstlenip kendi ses ve rengini bulmakla mümkün olur. Öte yandan eğer dil şiirin yurdu, şairin toprağıysa ve aynı zamanda geleneğe de ev sahipliği yapıp onu koruma ve taşıma görevini üstleniyorsa; o zaman dili mesken edinmiş tüm şairler, onunla kaçınılmaz bir bağ kurmuş olurlar. Doğan’a göre, “böyle bir bilinç, dile her bir sözcüğün hafızası bulunduğu kabulüyle yaklaştığı gibi, sözcüklerin bir araya gelerek oluşturduğu özgün bağdaştırmalar ve bunların doğurduğu çağrışımlarla

1 Mehmet Can Doğan, *Şiirin Retoriği* (İstanbul: YKY, 2022), 7.

zaman ve mekân sınırlarının ortadan kalktığıının da farkındadır. Şiirin dili zaman ve mekân ötesidir. Şiir, sonsuzluk duygusunu da buradan kazanır.”²

İkinci muhalif çıkış, yine bir başka poetik kabule ilişkindir. Türk edebiyatı tarihinde önemli yere sahip olan birçok şair, şiirin ilhamla söylendiği noktasında hemfikirlerdir. Elbette bu görüşün aksini iddia eden, şiirin çalışarak kurulduğuna inanan bir gruhun varlığını da belirtmek gerekir. O hâlde iki temel sorudan bahsedilebilir: “Şiir nasıl söylenir?” ve “Şiir nasıl yazılır?”. Bu noktada Mehmet Can Doğan, modern Türk şiirinde bu soruların Yahya Kemal’den Attilâ İlhan’a gelene kadar birçok şair tarafından poetik bir kabulle cevaplandırıldığını belirterek, bahsi geçen iki şairin de şiirin söylenerek yapı kazandığına inandıklarını ve aksini iddia edenleri şiire hakaret etmekle suçladıklarını bildirir. Hemen ardından da söz konusu poetik kabule muhalefet eder: “Hâlbuki şiirin söylenen bir şey olduğu görüşü de, onun yapılan bir şey olduğunun sadece yapısal bir özellik (ses) gözetilerek onaylanmasından başka bir anlam taşımaz.”³ Doğan, bu minvaldeki sözlerini ilkin, Yahya Kemal’in tamamlanmamış şiirleri üzerinden desteklemeye çalışır. Ona göre, şairin yarım kalmış şiirleri onun nasıl çalıştığına dair muhtelif ipuçları sunar; hatta mükemmeliyetçiliğin şair üzerinde yarattığı baskı bile başlı başına onun, şiiri ilhamla söylemediği, çalışarak kurduğu savını kanıtlamaya yeter. Yahya Kemal’in ardından Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Muhip Dırnas da yayımlanmış şiirleri üzerine bir hayli çalışmış şairlere örnek olarak gösterilir. Doğan, bu iki şairin tek şiir kitaplarını ömürlerinin sonlarına doğru ancak çıkarmalarını, yaşadıkları “tereddüd”ün yanı sıra şiirlerinin yapısını güçlendirme, onarma çabasıyla da açıklar ve konuya ilişkin nihai cümlesini paylaşır: “Başkalarının tecrübesinden de kendi tecrübemden de çıkardığım sonuç, şiirin çalışarak kurulan bir yapı olduğudur.”⁴

Muhalik çıkışların üçüncüsü, metin analizinde bir eleştiri metodunun kutsanmasına yöneliktir. Daha spesifik olarak söylenecek olursa Doğan, metin merkezli yaklaşımın edebî eserlerin incelenmesinde tek hâkim ses olmasına; sözelimi biyografik eleştiri gibi diğer metotların göz ardı edilmesine karşı çıkar. Buna göre bir edebî eser, onu meydana getiren sanatkarın yaşamsal deneyimlerinden tümüyle bağımsız olamaz. Bununla beraber tamamıyla ona bağ(ım)lı olduğu ve özerk yapısının bulunmadığı da söylenemez. Bu nedenle Doğan, ilerleyen sayfalarda şu

2 Doğan, *Şiirin Retoriği*, 203.

3 Doğan, *Şiirin Retoriği*, 11.

4 Doğan, *Şiirin Retoriği*, 79.

uyarısı da yapma ihtiyacı hisseder: "Biyografik bilgi, metnin kimi karanlık noktalarını aydınlatabilirse de aşırı aydınlık, görmeyi engelleyebilir, 'ışık körlüğü'ne ve bakılan şeyin kaybına yol açabilir."⁵ Bu bağlamda ünlü edebiyat kuramcısı ve eleştirmen Berna Moran da bir metne bakarken analiz metotlarının çeşitli olması gerektiğinin altını çizer: "Roman kesin kuralları reddeden, birbirinden çok farklı örneklerle dolu bir tür. [...] Belli bir gözlükle baktığımızda bir romanda bazı şeyleri yakalar ve çok net olarak görürüz. Ne var ki aynı gözlük, başka bir roman için elverişli olmayabilir. Bu kez, tersine, yapıtı bulanık gösterir."⁶ Dolayısıyla gözlükleri çeşitlendirmek, metinlerin derin yapılarına nüfuz etmeyi kolaylaştırır.

Şiiri poetik metinler üzerinden öğrenme çabası, kitaptaki dördüncü muhalif çıkışa ortam hazırlar. Doğan, şiir yazmak veya onu derinlemesine anlamak için birçok şair ve okur adayının (evet, okurluk da şairlik gibi bir adaylık süreci gerektirir) ilk iş olarak poetik metinlere yönelmesini doğru bulmaz: "Kimileri, poetik metinlere, şiirin nasıl yazıldığını veya nasıl anlaşılacağını öğrenmek niyetiyle yaklaşır. Poetik metinler, şiir hakkında bilgiler içermekle birlikte, yemek tarifi veren kitaplardakine benzer metinler değildir. Bu yüzden, onlar okunarak şiir ne öğrenilir ne de anlaşılabilir. Onlar, asıl metin değil yan metindir. Şiir, şiirden öğrenilir; bunun için de iyi bir okur olmak şarttır."⁷ Ancak iyi bir okur olmak da iyi bir şair olmak için yeterli olmayabilir. Çünkü şiirin metinlerden öğrenilebilecek özelliklerinin yanı sıra öğrenilemeyecek kimi özellikleri de mevcuttur: "Şiirin ancak zanaat tarafı öğrenilebilir. Çünkü şiir de bir iştir. Şiir yazmaya yeni başlayanlar ve şiire heves edenler, bunun bir iş olduğunu çoğunlukla fark edemezler; şiiri duygudan bile değil, duyguculuktan ibaret bir döküm sanırlar."⁸ Hiç şüphesiz ki şiir, şairlerin en ciddi işidir. Doğan, yukarıdaki satırlar aracılığıyla şiirin belki de hafife alınacak en son edebî tür olduğunun altını ısrarla çizer.

Söz konusu muhalif çıkışların ardından kitapta ağır basan diğer konular ise konuşma dili-şiir dili karşıtlığı ve şiir-düşünce ilişkisidir. Konuşma dilinin semantik bir ortaklık içinde seyrettiği ve hayatın akışını kolaylaştıracak araçsal bir yöne sahip olduğu; buna karşın şiir dilinin, bahsi geçen ortaklıkları bozan, özerk ve isyankâr bir yapısının olduğu vurgulanır. Gündelik hayattaki dilin "kolaylaştırıcı bir nesne" olarak öne çıkmasına karşın şiir dili; yaşayan bir varlığa,

5 Doğan, *Şiirin Retoriği*, 133.

6 Berna Moran, *Edebiyat Üzerine* (İstanbul: İletişim, 2015), 177.

7 Doğan, *Şiirin Retoriği*, 60.

8 Doğan, *Şiirin Retoriği*, 60.

tabiri caizse “özne”ye dönüşür: “Günlük dil, ihtiyaçların belirlediği bir düzen içinde akar. Konuşma dilinde de bağlamına göre çağrışım alanları açılabilir olsa da bu, şiirin dili değildir. Şiir dili, zihnün düz dil akışını kısa devreye uğratar. Bu yüzden duraksatır; bu yüzden büyüleyicidir, mistifiye edicidir.”⁹ Öte yandan şiir-düşünce ilişkisine gelince, şiirin düşünceyle doğrudan bir temas kurmadığı, ancak muhtelif çağrışım ve dolayımmlarla ikili arasında bir birlikteliğin mümkün olabileceği belirtilir. Şiirde düşüncenin üzerinde kalın bir örtü bulunduğuna inanır Doğan. Tıpkı “Anlam düzyazıya vergidir.”¹⁰ diyen İlhan Berk gibi...

Kitabın ayırt edici niteliklerinden biri de birçok özgün tespite ev sahipliği yapmasıdır. Söz konusu tespitlerin hepsine bu yazı kapsamında yer vermek güç olmakla birlikte yine de fragman niteliğinde bazılarında bahsedilebilir. Bu anlamda öne çıkan tespitlerin ilki, Türk şiirinin güncel problemlerine ilişkindir. Doğan, problem listesinin bir hayli kabarık olduğunu ve dolayısıyla başlı başına bir değerlendirme gerektirdiğini belirttikten sonra temel başlık düzeyinde de olsa on maddelik bir liste sunar:

Sosyolojik algı, şiiri dönemsel olana hapsediyor. Deneysel çabalarla belirginleşen görsellik ve mensur şiir, şiirin sesini boğuyor. Özgüven eksikliğini bastırarak söz alan küstahlık, birikimin göz ardı edilmesine yol açıyor. Usta-çırak söylemi, şairin kendiliğini zedeliyor. Küreselleşme söylemi, bir “içkale sanatı” olan şiiri yersiz yurtsuz hâle getiriyor. Bayatlamış olan; tarihsellik ihmal edildiği, perdelendiği için yeni gibi sunulabiliyor. Dil bilincinin zedelenmiş olması, cehaletin üslup olarak sunulmasını hazırlıyor. Şiirden çok şairin konuşulması, arkadan gelenlere yanlış bir kanal açıyor. “Marka şairler”, şiir için ezber oluşturuyor. “Alt kimlikler”in bütüncül kimlik olarak sunulması, varoluşu ertelıyor.¹¹

Bu “mini liste” dahi şiirde yükümüzün ne denli ağır olduğunu gözler önüne sermeye yeter. İkinci özgün tespit, mısra-dize ikilisine dairdir. Doğan, modern Türk şiirinde mısra ve dizenin, şiirin yapısal bir özelliği olmaktan ziyade kültürel bir argüman olarak öne çıktığını belirtir: “Kimi şairler ‘mısra’nın ‘namus’ olduğunu, kimileri ‘dize’nin işlevini yitirdiğini ileri sürmüştür. Bunlar, birer kabuldür ve her bir terim, bir söylemin içinde makbuldür. Mısra, bütünlüklü, eski deyimle insicamlı bir dünyanın ve insanın eşya ile kopmadığı bir söylem düzeninin değeridir; dize de bütünlüğü gözetir ama onun bütünlüğü eşya ile kaynaşmış bir insan söyleminden

9 Doğan, *Şiirin Retoriği*, 194.

10 Selahattin Özpabalıyıklar, *A’dan Z’ye İlhan Berk* (İstanbul: YKY, 2003), 11.

11 Doğan, *Şiirin Retoriği*, 171-172.

değil, eşyayı yapan bilinci benimsemiş bir söylemden güç alır.”¹² Genellikle şiirin yapısal bir bileşeni olarak görülüp üzerinde düşünölmeye değeri bulunmayan mısra-dize ikilisi burada merkezdedir. İkili, bir tamamlayıcı/figüran bileşen olarak değeri belirleyici/ana bileşen olarak ele alınır. Üçüncü öne çıkan tespit, serbest şiire dairdir. Serbest şiirinin ideolojik kökenleri üzerine bir sorgulamaya gidilir ve ulaşılan menzil, modernizm olur. Doğan’a göre, yeni bir yazma tarzı olarak ortaya çıkan serbest şiir, şiir geleneğindeki aşına formlardan, yapı alışkanlıklarından kopuşu imlemektedir. “Alışkanlığın terkinini hazırlayan kriz ve terki sırasındaki gerilim de bu şiiri, ideolojik olarak modern kılar.”¹³ Serbest şiirin neden modern olarak nitelendirildiği sorusu böylelikle cevaplandırılmış olur. Dördüncü çarpıcı tespit ise şairin toplumsal meselelere ilişkin konumu üzerinedir. Doğan, bu konumu daha geniş bir perspektiften, kamera ve ekran bağımlılığı üzerinden inceler. Ona göre kamera ve ekran, algıyı tek tipleştirerek insanı düzleştirmiştir. Her şeyin çok hızlıca kullanılıp eskitildiği bu dönemde inanılacak, bağlanılacak bir değeri bulmak da hâliyle güçleşir. Dolayısıyla herkes gibi şairler de toplumsal meselelerin uzağına düşer bu düzende. Böylelikle söz konusu meselenin şaire özel değeri, bu zemin ve zamanda yaşayan herkese dair olduğu vurgulanmış olur. Kitaptaki bir diğeri tespit de popüler kültür-kitle kültürü ayırımına yöneliktir. Eserde, günümüzde iç içe geçerek neredeyse birbirinin eş değeriymiş gibi algılanan bu iki kavramın farkı ortaya koyulur. Popüler olanın değeri noktasında genel kültürle bağlarının olduğu belirtilerek kitle kültürünün popüler kültüre nazaran “sermaye”yle daha yakın temas içinde bulunduğu altı çizilir. Etkili tespitlerin sonuncusu ise Divan şiirine ait olup bu şiir, taşra kavramı bağlamında değerlendirilir. Değeriendirme neticesinde Türkçe, Divan şiirinin taşralarından biri olarak konumlandırılır. Şunu da eklemek gerekir ki Divan şiirine dair bu ve benzeri tespitler tadımlık düzeyde olup kitabın asıl odağını, modern Türk şiiri oluşturur.

Şiirin Retoriği, yıllardır hem şiir yazan hem şiir üzerine düşünen emektar bir kalemin kitabı... Bu eser, gerek ezber bozan poetik metinlere ev sahipliği yapan “Ufuk Yazılar” bölümü gerek Mehmet Can Doğan’ın kendi şairliği üzerine etrafı bilgiler sunan “Ufuk Sorular” bölümü itibarıyla modern Türk şiiri için özgün bir kaynak olma özelliği taşıyor. Bu bağlamda son sözü yine emektara bırakmak yerinde olacaktır: “Şiirin dışında gurbetteyim.”¹⁴

12 Doğan, *Şiirin Retoriği*, 18-19.

13 Doğan, *Şiirin Retoriği*, 20.

14 Doğan, *Şiirin Retoriği*, 188.

Dror Ze'evi. *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk, 1500-1900*. Çeviren Fethi Aytuna. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2008. 240 s., ISBN: 978-605-105-007-2.

ÖZGE IŞIK

Boğaziçi Üniversitesi YL Öğrencisi
(ozge.isik@boun.edu.tr).

“ ” Işık, Özge. “Dror Ze'evi. *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk, 1500-1900*.” *Zemin*, s. 4 (2022): 262-267.

Dror Ze'evi tarafından kaleme alınan *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk, 1500-1900*, erken modern Osmanlı toplumunda üretilen ve dolaşımda olan çeşitli cinsel söylemler dizisini, John Gagnon ve Jeffrey Weeks'e referansla, cinsiyet sosyolojisinden ödünç aldığı "senaryo" (*script*) kavramı üzerinden sunmayı amaçlıyor. "Senaryo Olarak Cinsellik" isimli giriş bölümü, Müslüman toplumlarda cinsiyet ve cinsellik üzerine yapılan tarihsel araştırmaların kısa ancak kapsayıcı bir özetiyle başlayıp kitabın metodolojik yönteminin yanı sıra mekânsal boyutunun tartışılmasıyla devam ediyor. Kitabın geri kalanı ise çeşitli temaların ve metin türlerinin tartışıldığı farklı senaryolara ayrılmış altı bölümden ve kısa bir sonsözden oluşuyor.

İncelediği metinler arasında tıp ve fizyonomi, hukuk sistemi, din ve tasavvuf, rüya tabiri, gölge tiyatrosu ve seyahatnâmeler bulunan kitabın bölümleri oldukça geniş Osmanlı coğrafyasında cinselliğe karşı değişen tutumları gösterebilmek amacıyla doğrusal bir düzlem izliyor. Bu durum Ze'evi'nin ele aldığı senaryolardaki sürekliliklere, kırılma noktalarına ve farklılaşmalara dikkat çekerek kitabın ana tezini destekleyecek argümanlar kurmasına olanak sağlıyor. Okurun kitap boyunca izini sürebileceği ve sıklıkla tekrarlandığı üzere Ze'evi, modern öncesi dönemde metne dayalı cinselliğin durağan değil sürekli bir akış içinde tanımlandığı; bu durumun ancak 19. yüzyıl ile birlikte "utangaç bir sessizliğe gömüldü"ğünü iddia ediyor (25-26).

"Bedenin Cinsiyeti" isimli birinci bölümde beden senaryosuna odaklanan yazar, Osmanlı Ortadoğu'suna hâkim tıp anlayışında yer edinmiş, insan vücudu, üreme organları ve kadın ve erkek cinselliği ile ilgili temel teori ve kavramların izini sürmeyi amaçlıyor. Galenosçu anlayışa paralel olarak Avrupa tıp bilgisine referanslarda bulunan bu bölümde Osmanlı tıbbının cinsellik söylemi üzerindeki etkisini tartışılıyor. Bölüm, cinselliğin yanı sıra kadın ve erkek bedenine atfedilen özelliklerin incelenmesiyle devam ediyor. Bu kısımda yazar, Thomas Laqueur tarafından geliştirilen ve kadın ve erkeklerde aynı cinsel organların farklı versiyonları olduğunu öngören "tek cinsiyet" modelinin Osmanlı ve Ortadoğu bağlamına uygun olmadığını öne sürerek bunu Osmanlı tıbbında yaygın olarak kullanılan "kusurlu erkek" modeliyle karşılaştırıyor (34-35). Bölümün geri kalanında Osmanlı'da salgı sisteminin nasıl algılandığı ve uygulandığına odaklanan Ze'evi, bu paradigmanın kadın ve erkek cinsiyeti, cinsel davranış ve cinsel çekiciliğin yelpazesiyile nasıl ilişkilendiğini göstermeye çalışıyor.

İkinci bölüm, “Arzuya Çekidüzen Vermek,” Osmanlı döneminde cinsel söylemin hukuk düzlemindeki yansımalarının okura nüanslı bir okumasını sunmayı hedefliyor. Osmanlı coğrafyasındaki karmaşık hukuk sisteminin ve bunun zaman içindeki gelişiminin kısa bir özeti ile başlayan bu bölüm, cinselliğe karşı farklı hukuki bakış açılarının açıklanması ile devam ediyor. Şeriat ve kanunun konuyu ele alış biçimlerine bakan Ze’evi, bu ikisinin simbiyotik ilişkisinin cinsel arzunun bastırılması olduğu kadar üretilmesinde ve dolaşımında da katkısı olduğunu ileri sürüyor. Biyolojik cinsiyet, etnisite, yaş gibi ayrımlara ve bunların Osmanlı toplumunda doğurduğu statüsel farklılıklara dikkat eden yazar, bu ayrımların cinsel suç ve cezaların belirlenmesindeki rolünü irdeliyor (71-78). Son kısımda on dokuzuncu yüzyılda meydana gelen iç ve dış gelişmelere (çekiirdek ailenin oluşumu, yasal reformlar, Batı’dan yayılan yeni ahlaki normlar, vs.) odaklanan Ze’evi, cinsel söylem yelpazesinin bahsi geçen gelişmelere paralel olarak daraldığını iddia ediyor.

Üçüncü bölüm, ortodoks inanç ve tasavvuf söylemindeki cinsellik içeren kavramları tartışmaya açıyor. Cinsellik ve ruhanilik arasındaki bağı ele alan literatürün zenginliğini vurgulayan Ze’evi, ulema ve Sûfilerin inanç, ritüel ve performans üzerinden okunabilecek cinsel kaygılarına odaklanıyor. Bununla ilişkili olarak bölümün hatırı sayılır bir kısmı aşk kavramının anlam ve tezahür biçimlerine ayrılırken; yazar farklı hukuk ekollerine ve hadislere referans veren fetvalardan ve risalelerden alıntılıdığı ve ortaya koyduğu iki karşıt görüşü yan yana aktararak konuyu zenginleştiriyor (98-107). Bölüm, yazarın Kadızâdeli hareketi tarafından şekillendirildiğini vurguladığı on yedinci yüzyıl “ahlak savaşı” ile devam ediyor. Ze’evi, Kadızâdeliler ve imparatorluğun önde gelen tarikatlarından olan Halvetîler ve Mevlevîler arasındaki anlaşmazlığın, “tasavvufi aşkın terbiyesi” için bir dönüm noktası olduğunu vurguluyor (112-113). Tasavvufi normlara yöneltilen saldırıların ve 1665 yılında tarikatların tasavvuf müziği ve dans ayinlerinin yasaklanması kararlarının ardında yatan nedenin yönetici sınıfın “oğlancılığı meşrulaştırma” endişesinden kaynaklandığı iddia ediyor (112). Bölüm, Avrupa ile olan karşılaşmaların erkekler arası sevgi ve cinsel ilişkinin Osmanlı söylemindeki heteronormalizasyonu üzerindeki etkisine dair bir tartışma ile sona eriyor. Ze’evi burada homoerotik aşk ve cinselliğin tamamen ortadan kalkmasa da bununla ilgili herhangi bir tartışmanın zamanla utanç verici hâle geldiğini, dolayısıyla kısıtlandığını vurguluyor (115).

Dördüncü ve beşinci bölümler, daha önce ele alınan cinsel senaryolara içkin formel bilgi ve belli ölçüde Osmanlı toplumundaki egemen sınıfın “yüksek kültür”ü olarak tanımlanabileceği söylemi bir kenara bırakarak toplumun alt sınıflarını da kapsayan senaryolara yöneliyor. “Rüya Tabiri ve Bilinçaltı,” Müslüman Ortadoğu geleneklerinde kapsamlı bir edebî tür olan rüya tabirlerine odaklanırken “Mahallenin Delikanlıları” Ze’evi’nin karşı-senaryo olarak nitelendirildiği ve daha performatif bir malzeme olan gölge oyununu ele alıyor. Ze’evi dördüncü bölümde modern öncesi Osmanlı’da rüyaların hem kehanet hem de insan ruhunun yansıması olarak ele alındığına dikkat çekiyor. İslami kültürler ile antik Yunan ve Roma düşüncesinin etkileşimi ile başlattığı geleneğin izlerini Osmanlı’da rüyaların simgesel cinsellik göndermelerinin yorumlanmasına dek süren yazar, rüya yorum geleneğindeki bu simgelerin, açık cinsel anlamlar taşısın ya da taşımasın, kendi kültürel bağlarıyla olan ilişkisinin önemini vurguluyor (129-142). Beşinci bölüm, çoğunlukla *Karagöz*, *Hayal Oyunu* ya da *hayal-i zıll* olarak da bilinen gölge oyununu ele alıyor. Kökeni hâlen tartışılan bu oyunun on yedinci yüzyıla gelindiğinde Osmanlı dünyasında oldukça popüler olduğunu gösteren Ze’evi, Karagöz senaryosunun, doğası gereği, cinsellik üzerine popüler görüşlerin daha canlı bir tanımını sergilediğini iddia ediyor. Çekinmez bir cinsel dünyadan sahneler sunan gölge oyununun tasavvufi geleneğin aksine cinsiyetleri, yaşları ve sosyal statüleri ne olursa olsun farklı insan gruplarını kapsadığını vurgulayan yazar, metnin modern öncesi dönemdeki popülerliğine ve dinleyici kitlesinin sınıflararası niteliğine dikkat çekiyor. Buna ek olarak, Karagöz oyununun günümüze ulaşan yazılı metinleriyle erken versiyonlarını karşılaştıran Ze’evi, geç dönem metinlerinde cinsiyet sınırları çok belirginken, bunların daha erken versiyonlarında erkek ve kadın karakterlerinin neredeyse tamamının cinsel açıdan aktif kahramanlar olarak tasvir edildiğini ve homoerotizmi memnuniyetle karşıladığını dile getiriyor (165-171).

Son bölüm olan “Dışarıdan Bakış” ise Avrupalı gezginler tarafından kaleme alınan metinlerin Osmanlı’daki cinsel söylem üzerindeki etkisi irdelemeyi amaçlıyor. “Başkalarına duyulan merak” ile harekete geçmiş gibi görünen ilk seyahatnâmeler ile on yedinci yüzyılın sonlarından itibaren yazılan ve “yeni bir heteronormal ahlakı” teşvik eden seyahatnâmeleri karşılaştıran Ze’evi, Avrupa yazınında Osmanlı cinselliği üzerine geliştirilen paradigmanın değişimine işaret ediyor (176-180). Yazar, bölümün geri kalanında Avrupalıların “İslam ahlakının

çarpık bir temsili” olarak gördükleri Osmanlı kültürü söylemine karşı Osmanlı seçkinleri tarafından inşa edilen karşı senaryoyu ortaya koyuyor (186-190). Kitabın sonunda yer alan sonuç yazısı ise, Osmanlı’da cinsel söylemin ortadan kayboluşuna dair kısmi ancak düşündürücü bir açıklama sağlamaya çalışırken on dokuzuncu yüzyılı kritik bir dönüm noktası olarak imliyor.

Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk’ın oldukça geniş kapsamlı ve ufuk açıcı içeriği göz önüne alındığında tartışılmaya değer çok sayıda mesele ortaya çıkıyor. Bunlardan ilki, birincil kaynak okumalarında satır aralarına odaklanan yazarın belirli konuların toplumsal etkilerini sorgulamak ya da bunların önemini tartışmaya açmak için yeterli alan bulamaması gibi gözüküyor. Öyle ki, son bölümde yer alan on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl dönüşüm tartışmaları, önceki bölümlerle kıyaslandığında, birincil ve ikincil kaynaklar açısından yer yer eksik kalıyor. Her senaryonun sonunda bahsi geçen dönemi cinsel söylemin dönüşümünün tamamlandığı ve kasti olarak susturulduğu bir dönem olarak değerlendiren Ze’evi, böylesi bir sessizliğin ne şekilde kurulduğunu ya da ne gibi toplumsal imaları olduğunu doğrudan tartışmıyor.

Göze çarpan bir diğer mesele, yazarın kullandığı birtakım kelimelerdeki (*ortodoksi, heterodoksi, mutasavvıf, vb.*) kavramsal belirsizliklerden kaynaklanıyor. Bu noktada kitabın herhangi bir kısmında bahsi geçen kavramların hangi bağlamlarda kullanıldıklarının açıklanması terminolojik bir karışıklığın önlenmesini sağlayabilir(di). Bu durumun bir örneği üçüncü bölümde, on yedinci yüzyılda Sufiler ile “ortodoks” İslam arasındaki çatışmanın aktarımında kendini açıkça gösteriyor. Burada Ze’evi, her ne kadar Kadızâdeli hareketinin ulema içerisinde bir azınlığı temsil ettiği görüşüne katılıyor gibi görünse de bu durum hareketin metnin bazı kısımlarında, şaşırtıcı bir biçimde, “ortodoks” olarak nitelendirmesine engel olamıyor (111-112).

Bununla birlikte yazarın incelikli bir şekilde işlediği “senaryo”lar ve birincil kaynakları göz önünde bulundurulduğunda bahsetmeye değer son bir nokta daha beliriyor. Tıp, hukuk, din, rüya tabirleri, gölge oyunu ve seyahatnâmeler gibi geniş bir birincil kaynaklar yelpazesin içerisinde edebî eserler, metindeki eksikliğiyle dikkat çekiyor. Bu açıdan cinsel söylem üzerine gerek şiir gerekse düzyazı türlerinden (gazel, şarkı, şehrengîz, bâhnâme, hezeliyyât, vs.) birtakım örneklere yer verilen bir bölüm yazıya materyal anlamda çeşitlilik sunmanın yanı sıra metne içkin “yüksek kültür” ve “popüler kültür” ayrımını bir nebze

azaltmaya da yardımcı olabilir(di). Buna paralel olarak altıncı bölümde Avrupa'nın Osmanlı'ya bakışı ve getirdiği yeni ahlak kuralları üzerine yapılan tartışmanın yalnızca seyahatnâmeler üzerinden okunması parçalı ve eksik bir bağlam yaratıyor. Bu hâliyle tek yönlü ve Avrupa'nın domine ettiği bir etkilenme çizgisi sunan yazar, post-kolonyal eleştirinin uzağında kalan ve kısmen teleolojik bir argümanı yenilemiş oluyor. Alternatif bir okuma olarak Avrupa'daki Osmanlı etkisini yansıtan *Turquerie*'nin opera ya da müziksel egzotizm (*musical exoticism*) üzerindeki izdüşümlerine bakılması karşılıklılığı göstermesi açısından yeni ufuklar açabilir(di).

Yine de tüm bu yorumlar cinselliğin daha geniş bilgi alanlarının bir parçası olarak formüle edildiği bu önemli kitabın değerini azaltmıyor. Aksine, erken modern Osmanlı bağlamında cinsellik, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet gibi kavramların izini oldukça zengin bir birincil kaynaklar listesi üzerinden süren bu kitap, benzer konuları sorunsallaştıran ve kitabın yayımlandığı 2006 (ve Türkçeye çevrildiği 2008) yılından itibaren ortaya konan çalışmalar için bir referans görevi görüyor. Sunduğu senaryo ve kaynakların çeşitliliği açısından erken modern Osmanlı'da cinsellik ve toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerine çalışmak isteyen lisansüstü öğrencileri için bir kılavuz konumunda olan *Müslüman Osmanlı Toplumunda Arzu ve Aşk*, bu yönüyle akademik bir okur kitlesini hedeflemekle kalmayıp alanda yeni yakın okuma biçimlerini işaret ederek daha önce sorulmamış birtakım sorular üretilmesini de teşvik ediyor.

Belgeler

1932-1933 Yıllarında Taşrada Faaliyette Olan Resmî ve Hususi Matbaalar ile Bunların Neşriyatı Üzerine Bir Değerlendirme

MELEK YALVAÇ

Medeniyet Üniversitesi Doktora Öğrencisi
(melekylvc@gmail.com), ORCID: 0000-0003-2109-3763.

“ ” Yalvaç, Melek. “1932-1933 Yıllarında Taşrada Faaliyette Olan Resmî ve Hususi Matbaalar ile Bunların Neşriyatı Üzerine Bir Değerlendirme.” *Zemin*, s. 4 (2021): 270-293.

1864 *Vilayet Nizamnamesi* ile ihdas edilen ve taşra matbuatı ile yerel gazeteciliğin oluşumunda ve gelişiminde önemli bir yeri olan vilayet matbaa ve gazeteleri hakkında belirli şehirler özelinde müstakil çalışmalar yapılmış olsa da bunların iktisadi ve kurumsal yapıları ile kültürel fonksiyonlarını ele alan bütünlüklü çalışmalar henüz yapılmış değildir. Ayrıca, vilayet gazete ve matbaaları hakkında yapılan çalışmaların önemli bir kısmının Osmanlı dönemine yoğunlaşması,¹ bu matbaaların Cumhuriyet dönemindeki ahvaline ilişkin çalışmaların yetersizliği de dikkat çekicidir. Böyle bir durumun oluşmasında, vilayet matbaa ve gazeteleri hakkındaki en önemli kaynaklardan biri olan ve Cumhuriyet dönemine nazaran daha düzenli çıkan Osmanlı dönemi devlet ve vilayet salnamelerinin etkisi büyüktür. Bütçesi ve idaresi vilayetin uhdesinde olan bu matbaa ve gazetelerin tamamen ortadan kalktığı tarih kesin olarak bilinmemekle birlikte birçoğunun 1920’li yıllarda tasfiye edildiği söylenir.² Fakat bu yazının konusu olan 1932-1933 yıllarına ait belge dizisi, 1930’lar taşrasında azımsanmayacak sayıda vilayet matbaa ve gazetesinin faaliyette olduğunu gösteriyor.

1864 *Vilayet Nizamnamesi* ile her vilayette, vilayet matbaa ve gazetelerinin kurulması kararlaştırılmış ve bunların idaresi için vilayet mektupçuluğu görevi ihdas edilmişti. *Vilayet Nizamnamesi*’nin 20. maddesine göre hem vilayet matbaalarının yönetimi hem de vilayet gazetelerinde hükümet tarafından resmi ya da gayri resmi bir yazı yayınlanması gerektiğinde bunların düzenlenmesi ve kontrolü mektupçunun görevleri arasında sayılmaktaydı.³ Mektupçu merkezden atanıyor ve mektupçunun maaşı da yine merkezden ödeniyordu. Öyle ki mektupçunun vilayet matbaasını idare etmesinden dolayı ilave bir maaş aldığını gösteren arşiv vesikaları da vardır.⁴ Cumhuriyet döneminde de mektupçu, 1700 sayılı (1930) *Dahiliye Memurları Kanunu*’na göre devlet memurları hiyerarşisinde vali muavinlerinden sonra gelmekteydi ve yine merkezden atanmaktaydı.⁵ Vilayet salnamelerinden öğrendiğimize göre vilayet matbaa ve gazetelerinde mektupçuya

1 Osmanlı vilayet gazete ve matbaaları hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Uygur Kocabaşoğlu ve Ali Birinci, “Osmanlı Vilayet Gazete ve Matbaaları Üzerine Gözlemler,” *Kebikeç*, s. 2 (1995): 101-122.

2 Kocabaşoğlu ve Birinci, “Osmanlı Vilayet Gazete ve Matbaaları,” 103.

3 Kocabaşoğlu ve Birinci, “Osmanlı Vilayet Gazete ve Matbaaları,” 102.

4 Ayhan Pala, “Osmanlı İdaresinde Vilayet Mektupçuluğu,” *Belleten* 84, s. 299 (Nisan 2020): 304.

5 Pala, “Osmanlı İdaresinde Vilayet Mektupçuluğu,” 306.

bağlı çalışan kişiler de mevcuttu. İlgili arşiv belgelerinde bu kişilerin maaşlarının ise vilayetin hususi bütçesinden ödendiği görülmektedir.⁶

Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi'nde Siyasi Partiler/Cumhuriyet Halk Partisi 490-1-0-0 fonu ile kayıtlı 107 pozdan oluşan belge dizisi, 1932 yılında vilayet merkezlerinde ve kazalarında faaliyet gösteren resmi ve hususi matbaalar ile bu matbaaların neşriyatı hakkında detaylı malumat vermektedir. Bu belge dizisi, "C.H.F. Kâtibiumumisi Kütahya Mebusu" imzası ile gönderilen 6/4/1932 tarih ve 38 numaralı genelgeye, parti teşkilatlarınca verilen cevaplardan müteşekkildir. 38 numaralı genelgeye göre,⁷ Cumhuriyet Halk Fırkası, Nisan 1932'de parti teşkilatlarından fırkanın neşriyat işlerini tanzim etmek için mayıs ayı sonuna kadar şu beş sorunun cevaplanmasını istemiştir:

1. Vilayette resmi matbaa varsa bu matbaanın makine ve hurufat cihetinden kabiliyeti nedir?

2. Resmi matbaa vilayet bütçesinden ne masrafa mal oluyor? Varidatından tahakkuk eden miktar nedir?

3. Vilayet ve merkez veya kazalarında hususi matbaa var mı? Varsa adı nedir ve sahibi kimdir ve Fırka'ya mensup mudur?

4. Hususi matbaa olmadığı ve resmi matbaa kapandığı takdirde Fırka maksatları ile müstacel neşriyat yapmak lazım geldiği takdirde nerede ve hangi vasıtalardan istifade edilebilir?

5. Resmi matbaanın fırkaya mal edilerek işletilmesini veya Fırka'ya mensup bir hususi müteşebbise devredilmesini kendi mali kudretinizle mümkün ve muvafık görür müsünüz?

Aynı belge dizisi içinde Dahiliye Vekaleti tarafından vilayetlere gönderilen, vilayet gazeteleri ve matbaaları hakkında malumat talep eden bir belge daha vardır. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 38 numaralı genelgesinden önce, 28 Ocak 1932'de vilayetlere gönderilen bu yazıda,⁸ yapılan tetkikat neticesinde, büyük masraflara rağmen vilayet gazeteleri ve matbaalarından istenilen faydanın elde edilemediği, bu yüzden matbaaların belirli merkezlere nakledilerek müteşebbislere devredilmesinin ve vilayet gazetelerinin de müteşebbisler eliyle çıkarıl-

6 Bu konuyla ilgili bazı arşiv belgeleri için bkz. BOA, MF. MKT. 68/ 93, H. 16-10-1298; BOA, DH. UMVM, 15/16, H.27-10-1337; BOA, DH. UMVM, 9/31, H. 9-1-1334.

7 BCA, Siyasi Partiler/Cumhuriyet Halk Partisi 490-1-0-0/1932.

8 BCA, Siyasi Partiler/Cumhuriyet Halk Partisi 490-01/ 1932.

masının düşünüldüğü belirtilmiş ve vilayetlerden bu konuda gerekli tetkiklerin yapılması istenmiştir.

1930'lar Türkiye'de hâlen tek parti iktidarının sürdüğü, devletle parti-nin özdeşleştiği yıllardır. Bu dönemde Cumhuriyet Halk Fırkası'nın tek parti yönetimini pekiştiren uygulamaları aynı zamanda devletin kararları demektir. Dolayısıyla her ne kadar 38 numaralı genelgede amaç "Fırkanın neşriyat işlerini tanzim" olarak belirtilmiş olsa da genelge ile Dâhiliye Vekâleti'nin çalışması birlikte düşünüldüğünde, acaba bu genelge vekaletin çalışmasının bir uzantısı mı sorusunu akla getirmektedir. Nitekim devlet-parti özdeşliği göz önünde bulundurulduğunda, Vekâlet'in 1932'nin başında aldığı bu kararın üzerinden sadece 2 ay kadar sonra Cumhuriyet Halk Fırkası'nın böyle bir çalışmaya girişmesi, cevaplanması istenen sorulardan birinin "Resmî matbaanın fırkaya mal edilerek işletilmesini veya Fırkaya mensup bir hususî müteşebbise devredilmesini kendi mali kudretiniz ile mümkün ve muvafık görür müsünüz?" olması bu şüphemizi destekler niteliktedir. Dâhiliye Vekâleti'nin talebine gelen cevaplardan hazırlandığı düşünülen listeye baktığımızda vilayet matbaalarının faydalı olmadığını bu yüzden ilgasını isteyen illerin sayısının, matbaaların olduğu şekliyle kalmasını isteyen illerden daha fazla olduğu görülür (Tablo 1).

Cumhuriyet Halk Fırkası'nın beş maddelik genelgesine taşradaki parti teşkilatlarınca verilen cevaplar 1933 yılı başlarına kadar gelmeye devam etmiştir. Belgeler incelendiğinde, her vilayetin bu beş maddeyi tafsilatlı bir biçimde cevaplamadığı görülür. Bazı vilayetler merkezde ve kazalarda bulunan matbaalar ve neşriyatı hakkında detaylı bilgi verirken, bazıları daha az malumat içeren kısa cevaplar vermiştir. Diğer illerden farklı olarak yalnızca İstanbul il teşkilatı, "*malum olduğu üzere vilayetimiz, resmî ve hususî matbaaların yoğunlaştığı bir ildir ve bu matbaaların sahiplerinin ekseriyeti azimesi fırkamıza mensuptur.*" şeklinde bir cevap göndermiş, ilgili genelgenin İstanbul'dan ziyade diğer vilayetler hakkında bilgi toplamak niyetiyle gönderildiğini düşündüğünden tafsilatlı bir cevaba lüzum görmemiştir.

Cumhuriyet Halk Fırkası'nın bu çalışmayı hangi niyetle yapmış olduğu bir tarafa, ilgili bölgelerin sakinleri tarafından tutulan bu kayıtlar, 1932-33 yıllarında taşrada faaliyette olan resmî matbaalar ile hususî matbaaların fiziki durumları, matbaa sahipleri ve üyesi oldukları siyasi partiler ile çıkarılmakta

olan gazeteler hakkında önemli bilgiler içeriyor.¹⁰ Özellikle vilayet matbaaları ile hususi matbaaların fiziki durumları hakkında belgelerde yer alan bilgiler, o yıllarda taşra matbaalarının vaziyeti hakkında birtakım çıkarımlarda bulunmaya olanak sağlayacak düzeydedir.

Belgelerin Tasnifi ve Değerlendirilmesi

Cumhuriyet Halk Fırkası'nın genelgesine 59 vilayet cevap vermiştir. Cevaplardan anlaşıldığı üzere bu vilayetlerin 37'sinde resmi matbaa (Vilayet Matbaası) vardır. Ancak 6 ilin vilayet matbaası çeşitli sebeplerle ya şahıslara devredilmiş ya da kullanılamaz hâledir. Bu iller Amasya, Urfa, Diyarbakır, Muğla, Malatya ve İçel'dir. Amasya, Urfa, Diyarbakır ve Muğla vilayet matbaaları 1932 yılı başlarında Cumhuriyet Halk Fırkası mensubu şahıslar tarafından satın alınarak işletilmeye devam etmiştir. Malatya vilayet matbaası kapatılmış, Kocaeli vilayet matbaası ismi belirtilmeyen bir şahsa satılmış, İçel vilayet matbaasının ise makine ve hurufatının kullanılamaz hâlde olduğu belirtilmiştir. 59 ilin 28'inde ise resmi bir matbaa mevcut değildir (Tablo 2).

30 ilde hususi matbaa bulunurken 29 ilde hususi matbaa yoktur. İl merkezleri dışında hususi matbaa bulunan kazalar olduğu da görülür. Bunlar: Adapazarı (Kocaeli), Merzifon (Amasya), Kilis (Gaziantep), Bartın (Zonguldak), Bafra (Samsun), Ayvalık (Balıkesir) ve Manisa'nın kazaları Akhisar, Salihli ve Kırkağaç'tır (Tablo 3).

8 vilayette resmi ya da hususi herhangi bir matbaa yoktur. Bu vilayetler: Artvin, Van, Muş, Erzincan, Siirt, Beyazıt (Ağrı), İçel, Cebelibereket ve Şebinkarahisar'dır. Buralarda basım işleri ya şapograf ve daktilo kullanılarak ya da duvarlara el ilanı şeklinde yazılar asılarak sağlanmaktadır. Yakın bir kazada ya da vilayette matbaa varsa ondan yararlanıldığı da görülmektedir. Örneğin, Şebinkarahisar Giresun'daki matbaadan, Cebelibereket (Osmaniye) ise Adana'daki matbaalardan yararlandıklarını belirtmiştir (Tablo 4).

Vilayetler içinde en çok hususi matbaa bulunun şehir İzmir'dir. Parti teşkilatının verdiği cevapta şehirdeki hususi matbaaların isimleri, sahipleri, adresleri detaylı bir şekilde belirtilmiştir. İzmir matbaalarında resmi ve hususi evrak dışında kitap, risale ve gazete basılmaktadır. *Anadolu* gazetesi, *Lölevan* gazetesi (Fransızca), *Hizmet* gazetesi, *Yeni Asır* gazetesi, *Çiftçi* ve *Ziraat* gazetesi bu matbaalarda

¹⁰ Bu yazıda yalnızca ilgili belge dizisi içerisindeki veriler tasnif edilip değerlendirilmiştir. Söz konusu yılda çeşitli sebeplerle belgelere kaydedilmemiş matbaa ve gazetelerin olabileceği gerçeği gözden kaçırılmamalıdır.

basılan gazetelerdir. Diğer vilayetlerdeki hususi matbaalarla karşılaştırıldığında İzmir matbaalarının, baskı makinelerinin ve hurufatının çok daha iyi durumda olduğu görülür (Tablo 7).

İzmir'den sonra en fazla hususi matbaanın bulunduğu vilayet Ankara'dır. Yeni Gün, Köy Hocası, İdeal, Davut Müfit matbaalarının yanı sıra Cumhuriyet Halk Fırkası'nın mülkiyetinde olan ve *Hakimiyet-i Milliye* gazetesini çıkaran Hakimiyet-i Milliye Matbaası Ankara'da faaliyette olan hususi matbaalardır. Ayrıca, diğer illerden farklı olarak Ankara'da bir vilayet matbaası yoktur ancak devlet kurumlarının matbaaları resmi matbaa olarak kaydedilmiştir. Buna göre TBMM Matbaası, Büyük Erkân-ı Harbiye Matbaası, Harita Umum Müdürlüğü Matbaası, Başvekalet Müdevvenatı Kanuniye Dairesi Matbaası, Umum Hapishane Matbaası Ankara'da faaliyette olan resmi matbaalardır.¹¹ İzmir ve Ankara'dan sonra en fazla hususi matbaanın bulunduğu vilayetler Trabzon (4), Afyon (4), Manisa (4), Samsun (3), Bursa (3), Adana (3)'dir. Geri kalan vilayetlerde bir ya da en fazla iki hususi matbaa kaydedildiği görülür (Tablo 3).

Hususî matbaa sahiplerinin büyük çoğunluğu Cumhuriyet Halk Fırkası üyesidir. Bu yüzden parti teşkilatları, vilayetin resmi matbaasının kapatılması durumunda firkanın neşriyat işlerini görmek için bu matbaalardan yararlanabileceklerini defaatle belirtmiştir. Cumhuriyet Halk Fırkası mensupları dışında, herhangi bir partiye üye olmayanların ya da kapatılan Serbest Cumhuriyet Fırkası ve Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası üyesi kişilerin yönetiminde olan matbaalar da vardır. Örneğin; Samsun merkezde faaliyet gösteren Aks-i Seda Matbaası sahibi Şefik Avni (Özüdoğru) Bey, Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın Samsun Vilayet Ocağı reisidir. Trabzon Şark Matbaası sahibi Avukat Faik Ahmet Bey (Barutçu) Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın Trabzon teşkilatı başkanlığını yapmıştır. Kastamonu Açıksoz Matbaası sahibi Hüsnü Bey ise bir dönem Serbest Cumhuriyet Fırkası il idare heyeti görevinde bulunmuştur (Tablo 5).

Belgelerde hususi matbaalar ile ilgili bilgi verilirken matbaa sahipleri hakkında bazı kişisel notların düşüldüğü de görülür. Örneğin Trabzon'dan gelen cevapta Yeni Yol Matbaası sahibi Bekir Sükûti Bey ve matbaası için "Matbaanın idaresi yolunda olmadığı gibi harfleri de kâfi derecede değıldir. Bekir Sükûti Bey zabıt ve rabtı yolunda olmayan bir arkadaş olduğu için matbaasında dahi intizam temin edilememiştir." ifadesi yer alır. İstiklal Matbaası sahibi olup bir

11 BCA, Siyasi Partiler 490-01/1932.

dönem Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın Trabzon teşkilatının başkanlığını da yapmış olan Avukat Faik Ahmet Bey içinse "Bu matbaa sahibinin şahsiyetinden dahi anlaşılacağı veçhile fırkamız haricinde olup mukabil ve muhalif neşriyatın merkezietini her zaman muhafaza etmektedir." şeklinde bir not düşünülmüştür.¹²

Genelgeye verilen cevaplardan anlaşıldığı üzere, taşrada faaliyette olan hususi matbaaların çoğunun hurufatı ve baskı makineleri çok iyi durumda değildir. Nitelikli yayın yapabilecek durumda olmayan bu matbaalarda çok kısıtlı imkanlarla daha küçük ölçekli basım işleri yapılmaktadır. Vilayet matbaalarında ise durum çok farklıdır. Belgelerde, bütçesi ve idaresi vilayetin uhdesinde bulunan bu matbaaların makine ve hurufatının oldukça muntazam olduğu sık sık vurgulanan hususlardan biridir. Öyle ki, bazı vilayetlerden gelen cevaplarda o vilayetin resmi matbaasının büyük ve iyi işleyen bir idari organizasyona sahip olduğu, partinin matbaayı satın alsa bile bu organizasyonu devam ettirecek yeterli teknik elemana sahip olmadığı belirtilmiştir.¹³

Vilayet matbaalarının teknik şartları muntazam olsa da mali açıdan değerlendirildiğinde bu matbaalardan çok büyük bir kazanç elde edilmediği görülmüyor. Bazı vilayet matbaalarının senelik varidatının masrafını karşılayamadığı ve matbaaların açık verdiği anlaşılmaktadır. Örneğin 1931 mali senesinde Samsun Vilayet Matbaası ve gazete masrafları toplamda 5450 lira tutmuş (yalnız matbaanın masrafı 3827 liradır), varidat olarak bütçeye 6752 lira konmuş fakat 4384 lira tahakkuk etmiştir.¹⁴ Yani matbaa 1931'de 1066 lira açık vermiştir. Kocaeli Vilayet Matbaası'nın da makineleri ve hurufatı yeni ve iyi olmasına rağmen varidatı her sene masrafına tekabül etmediğinden Vilayet Meclisi tarafından satılmasını karar verilmiştir.¹⁵ Amasya Vilayet Matbaası da aynı sebepten fırka üyesi Hüsnü Bey'e devredilmiştir.¹⁶ Bir müdür, baş muharrir, üç mürettip ile bir odacıdan oluşan kadrosuyla Yozgat Vilayet Matbaası'nın ise senelik masrafı 500 lira iken hasılatı bunun yarısıdır.¹⁷ Samsun, Sinop, Tekirdağ, Kars, Bilecik ve diğer bazı vilayet matbaalarında da durum benzerdir.

12 BCA, Siyasi Partiler 490-01/ 1932.

13 Samsun, Bursa, Kastamonu, Balıkesir, Muğla vilayetlerinden gelen cevaplar bu yöndedir.

14 BCA, Siyasi Partiler 490-01/1932.

15 BCA, Siyasi Partiler 490-01/1932.

16 BCA, Siyasi Partiler 490-01/1932.

17 BCA, Siyasi Partiler 490-01/1932.

Belgelerde vilayet matbaalarının neşriyatı hakkında bilgilere de tesadüf edilmektedir. Sivas, Kayseri, Samsun, Kastamonu, Kırklareli ve Edirne vilayet matbaalarında çeşitli evrakın yanı sıra gazete ve mecmualar neşredilmektedir. Örneğin, Sivas Vilayet Matbaası'nda haftalık olarak çıkan *Kızılırmak* gazetesi, *Sivas gazetesi*, *Yevmi Ajans ve* ismi belirtilmeyen bir mecmua basılmaktadır. Kayseri Vilayet Matbaası, haftada iki gün çıkan (Pazartesi ve Perşembe) *Kayseri gazetesi*ni neşretmektedir. Kastamonu Vilayet Matbaası,¹⁸ resmi her türlü evraktan başka *Kastamonu gazetesi*ni basımını yapmaktadır. Kırklareli Vilayet Matbaası *Vilayet gazetesi*ni, Samsun Vilayet Matbaası *Samsun gazetesi*ni, Kütahya Vilayet Matbaası resmi *Kütahya gazetesi*ni, Edirne Vilayet Matbaası da *Millî Gazete* adında bir gazete neşretmektedir (Tablo 6).

Bazı vilayetlerin, vilayet matbaası ve gazetesinin basım adedini, abone sayısını, bütçesini, matbaa çalışanlarını ve ücretlerini dahi kaydettikleri görülür. Samsun, Muğla ve Yozgat parti teşkilatlarından gelen cevaplarda bu bilgiler açıkça yer alır. Samsun il teşkilatı cevabında, gerektiğinde fırkanın da istifade ettiği vilayetin resmî gazetesi olan *Samsun gazetesi*ni resmi ilanları, *Ahali gazetesi*ni ise hususi ilanları ihtiva ettiğini bildirmektedir. Bundan dolayı her iki gazeteyi de sadece ilanlarla alakadar olanlar almaktadır. Gazetelerin buna rağmen ayakta durabilmelerinin sebebinin ise *Samsun gazetesi*ni vilayet bütçesinin yardımına mazhariyeti, *Ahali gazetesi*ni ise hususi ilanlardan sağladığı hasılat olduğu belirtilir. *Ahali gazetesi* sadece ilanlar için çıkarılmakta ve parasız dağıtılmaktadır.¹⁹

Samsun, haftada üç yüz adet basılmaktadır. Basılan nüshaların kırk elli adedi şehir dâhilinde beşer kuruştan satılır, elli atmış adedi ilan sahiplerine gönderilir, geri kalanı ise mübadele suretiyle gazetelere, resmi makamlara ve bu makamların teşekküllerine parasız dağıtılır. Gazetenin dokuz abonesi vardır. Mülhakatta abonesi olmadığından muhabir ve tahsildarı yoktur. Senelik hasılatı iki bin ila iki bin beş yüz lira arasındadır. Vilayet matbaasının müdürü otuz iki senelik bir mütehasıs olduğundan matbaanın hem umumi makinisti hem de mürettip ve mücellitlerin şefidir. Ayrıca, matbaada hususi bir makinist olmadığından makinelere kâğıdı mürettipler verir. Matbaa ve gazete mesaisi de birleştirilmiştir.

¹⁸ Kastamonu Vilayet Matbaası hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Lütfi Seymen, "Taşbaskıdan Hurufata: Kastamonu Vilayet Matbaası ve Bastığı Kitaplar," *Üsküdar'a Kadar Kastamonu*, haz. Lütfi Seymen (İstanbul: YKY, 2008), 287-297.

¹⁹ BCA, Siyasi Partiler 490-01/ 1932.

Mürettepler haftanın dört günü gazeteyle, iki günü de diğer evrak işleriyle meşgul olurlar. Matbaa için ayrılan ödeneğin yarısı gazeteye, yarısı da matbaaya ve diğer evrak işlerine sarf olunur. Vilayet matbaasının çalışanları ve aldıkları ücretler ise şöyledir:²⁰

Lira	Matbaanın 1932 Senesi Kadrosu
110	Matbaa Müdürü, Makinist, Muhasip
60	Gazete Muharriri (Haziran 1932'den sonra kapatılmıştır)
60	Sermürettep, Makine Kâğıt Vericisi
60	Mürettep
45	Mürettep
50	Mücellit, Müvezzi, Odacı
385	Yekûn

Samsun, genelgedeki beş maddeye bir madde daha ekleyerek, vilayet dahilinde çıkarılması düşünülen bir gazeteye dair teferruatlı malumat vermiştir. İlgili yazıda, il teşkilatının fırkaya ait bir gazete çıkarmayı düşündüğü ancak iki sebepten ötürü buna bir türlü cesaret edemediği belirtilir. Bu sebeplerin ilki, görsellik ve muhteva bakımında oldukça iyi olan İstanbul ve Ankara gazetelerinin bir iki gün içinde Samsun'a ulaşabilmesi, çıkarılacak gazetenin ise bunlarla rekabet edecek kuvvette olamayacağı düşüncesidir. Hâlihazırda çıkmakta olan iki yerel gazetenin İstanbul ve Ankara gazeteleri karşısında can çekiştiği, aynı akıbete uğramamak için öncelikle iyi bir tahrir heyetinin oluşturulmasının şart olduğu ifade edilir. İkinci sebep ise, hâlihazırda var olan iki gazetenin ayarında bir üçüncü gazetenin çıkarılmasının faydalı olmayacağıdır.²¹

Muğla teşkilatından gelen cevapta da hem vilayet matbaası hem de çıkarılan *Halk* gazetesi hakkında detaylı bilgiler vardır. Vilayetin matbaası 1927'de Cumhuriyet Halk Fırkası'na satılmış, vilayet matbaası tarafından çıkarılan *Halk* gazetesi de fırka tarafından çıkarılmaya devam etmiştir. 1932'de gazetenin günlük baskı sayısı 600'dür. Bunun 450'si teşkilatın vilayet, kaza, nahiye, köy ve ocak heyetlerine aittir. Şahsi abone sayısı ise 150'dir. Köy teşkilatının ekserisinden para alınmamaktadır. Memur ve müstahdem kadrosu mali sebepler yüzünden asgari düzeye indirilmesine rağmen gazetenin aylık 500 lira maaş gideri vardır.

²⁰ BCA, Siyasi Partiler 490-01/1932.

²¹ BCA, Siyasi Partiler 490-01/1932.

Gazete ve matbaanın senelik 600 lira masrafına rağmen abonelik bedelleri vs. geliri 200-300 lira kadardır.²² Parti teşkilatı, artık daha fazla tasarruf edilecek şeylerinin kalmadığını, zaten haftada üç gün çıkan gazetenin yayın hayatını sürdürebilmesi için nakdî yardıma ihtiyaç duyduklarını aksi hâlde gazetenin kapatılacağını ilaveten belirtmiştir.

Makineleri ve hurufatı yeni ve iyi durumda olan Yozgat Vilayet Matbaası'nın kadrosunda bir müdür, baş muharrir, üç mürettip ve bir odacı vardır. Resmî vilayet gazetesinin de basıldığı matbaanın hem müdürü hem de gazetenin baş muharriri Cumhuriyet Halk Fırkası üyesi Refet Bey'dir.²³ Oldukça büyük meblağlar sarf edilerek kurulan Balıkesir Vilayet Matbaası ise her gün çıkan *Türk Dili*, haftada bir çıkan *Balıkesir* ve on beş günde bir çıkan *Gençler Yolu* isimli gazetelerin basımını yapmaktadır. Matbaada saatte 3100-3500 baskı yapan büyük bir baskı makinesi, saatte 900-1100 baskı yapan diğer bir (eski sistem) makine ile saatte 1300-1800 baskı yapan bir pedal makinesi vardır. Balıkesir Vilayet Matbaası resmî dairelerin, hususî yerlerin ve ticarethanelerin kitap, defter, ilan ve her türlü basım işini yapmaktadır. Bunların yanı sıra, kazalardan ve diğer vilayetlerden de sipariş almakta, alınan siparişleri günü gününe ve muntazam bir biçimde basıp göndermektedir.²⁴

Cumhuriyet Halk Fırkası'nın, vilayet matbaası satışa çıkarsa teşkilatın matbaayı satın alıp alamayacağı, mali kudretin buna yeterli olup olmadığı sorusuna, hemen hemen bütün il teşkilatları ekonomik durumlarının vilayet matbaasını alacak kudrette olmadığını belirten cevaplar vermiştir. Bazı vilayetler ise, merkez teşkilatından kendilerine mali bir destek yapılırsa ancak o zaman resmî matbaayı satın alabileceklerini belirtmişlerdir. Dâhiliye Vekâleti'nin çalışmasında vilayet matbaalarının ilgasını isteyen illerin sayıca daha fazla olduğunu yukarıda belirtmiştik. Belgelerden anlaşıldığı üzere parti teşkilatları, özellikle mali sebeplerden ötürü vilayet matbaalarına vilayet idarelerinden farklı yaklaşmaktadır.

22 BCA, Siyasi Partiler 490-01/1932.

23 BCA, Siyasi Partiler 490-01/1932.

24 BCA, Siyasi Partiler 490-01/1932.

Tablo 1

Vilayet Matbaalarının İpkasını İsteyen Vilayetler	Vilayet Matbaalarının İlgasını İsteyen Vilayetler
Bolu	İsparta
Bursa	Ankara
Çorum	Amasya
Tokat	Rize
Çankırı	Kütahya
Aksaray	Gümüşhane
Mersin	Erzincan
Kars	Hakkâri
Edirne	Cebelibereket
Kırklareli	Gaziantep
Tekirdağ	Maraş
Sivas	Urfa
Erzurum	Malatya
Sinop	Yozgat
Kırşehir	Eskişehir
Kastamonu	Samsun
Bilecik	İçel
Konya	Kocaeli
Kayseri	İstanbul
	Mardin
	Elâzığ
	B.U. Müfettişlik (Ankara)

Kaynak: BCA, Siyasi Partiler /Cumhuriyet Halk Partisi 490-1-0-0/1932, Poz 1-107.

Tablo 2: 1932-33 Yıllarında Vilayet Matbaası Olan ve Olmayan İller ve Kazalar

Vilayet Matbaası Olan İller ve Kazalar	Vilayet Matbaası Olmayan İller ve Kazalar
Malatya (kapatılmış)	Afyon
Niğde	Zonguldak
Kırklareli	Gaziantep
Isparta	Aydın
Tekirdağ	Muğla (Cumhuriyet Halk Fırkası'na devredilmiş)
Samsun	Eskişehir
Edirne	Maraş
Denizli	Van
Balıkesir	Ankara (vilayet olarak yok)
İçel (kullanılmıyor)	Adana
Yozgat	Trabzon
Bolu	Amasya (şahsa devredilmiş)
Kırşehir	Rize
Kastamonu	İzmir
Erzurum	Muş
Çanakkale	Giresun
Bilecik	Manisa
El aziz	Beyazıt
Kütahya	Urfa (şahsa devredilmiş)
Tokat	Diyarbakır (şahsa devredilmiş)
Çankırı	Artvin
Sivas	Malatya (kapatılmış)
Çorum	Erzincan
Niğde	Mersin
Kayseri	Antalya
Bursa	Afyon
İstanbul	Gaziantep

Gümüşhane	Kocaeli (satılmış)
Kocaeli (satılmış)	Ordu
Kars	
Sinop	
Samsun	
Mardin	
Aksaray	
Amasya (şahsa devredilmiş)	
Muğla (Cumhuriyet Halk Fırkası'na devredilmiş)	

Kaynak: BCA, Siyasi Partiler/Cumhuriyet Halk Fırkası 490-0-0-1/1932, Poz 1-107.

Tablo 3: 1932-33 Yıllarında Hususi Matbaa Olan ve Olmayan İl ve Kazalar

Hususi Matbaa Olan İller ve Kazalar	Adet	Hususi Matbaa Olmayan İller
Kırklareli	1	Malatya
Edirne	2	İçel
Mersin	2	Niğde
Antalya	1	Isparta
Ordu	1	Tekirdağ
Afyon	4	Yozgat
Balıkesir	2	Bolu
Erzurum	1	Kütahya
Gaziantep (Merkez)	2	Tokat
Gaziantep (Kilis kazası)	1	Çankırı
Kastamonu	2	Çorum
Denizli	1	Gümüşhane
Adana	3	Amasya
Aydın	1	Kocaeli
Trabzon	4	Kars
Muğla	1	Sinop

Elaziz	1	Çanakkale
Eskişehir	2	Bilecik
Sivas	1	Kırşehir
Kayseri	1	Aksaray
Samsun (Merkez)	3	Mardin
Bafra (Samsun kazası)	1	Erzincan
Kocaeli (Merkez)	1	Cebelibereket
Kocaeli (Adapazarı kazası)	1	Artvin
Maraş	1	Şebinkarahisar
Ankara	5	Siirt
Bursa	2	Van
İzmir	25	Muş
Rize	1	Beyazıt
Giresun	1	
Zonguldak	2	
Manisa (Merkez kazası)	1	
Akhisar (Manisa kazası)	1	
Kırkağaç (Manisa kazası)	1	
Salihli (Manisa kazası)	1	
İstanbul	belirtilmemiş	
Urfa	1	
Diyarbakır	1	
Amasya (Merzifon kazası)	1	
Amasya	1	

Kaynak: BCA, Siyasal Partiler/Cumhuriyet Halk Partisi 490-1-0-0/1932, Poz 1-107.

Tablo 4: 1932-33'te Matbaa Olmayan İller (Resmi ya da Hususi)

İl	Matbaa İşleri Nasıl Sağlanıyor
Cebelibereket (Osmaniye)	Adana'daki matbaalardan yararlanıyor
İçel	Şapograf baskı kullanılıyor
Artvin	belirtilmemiş
Şebinkarahisar	Giresun vilayet matbaasını kullanıyor
Siirt	belirtilmemiş
Van	Duvarlara el ilanı asılmak suretiyle
Muş	Duvarlara el ilanı asılmak suretiyle
Beyazıt	belirtilmemiş
Erzincan	belirtilmemiş

Kaynak: BCA, Siyasi Partiler/Cumhuriyet Halk Partisi 490-1-0-0 / 1932, Poz 1-107.

Tablo 5: 1932-33 İl ve Kazalardaki Hususi Matbaalar ve Neşriyatı

İl	Matbaa adı	Sahibi	Neşriyat
Kırklareli	Trakya'da Yeşil Yurt	Muharrir Ali Rıza Bey	
Edirne	Edirne Postası	Emin Necdet Bey	<i>Edirne Postası</i> gazetesi
Edirne	Mustafa Efendi Matbaası	Mustafa Efendi	Kartvizit vs.
Mersin	Doğru Öz	Ata Bey	
Mersin	Yeni Mersin	Fuat Bey	<i>Yeni Mersin</i> gazetesi
Antalya	Antalya Matbaası		
Ordu	Tekâmül Matbaası	Ali Rıza Şükuh Bey	<i>Tekâmül</i> gazetesi
Afyon	Haber Matbaası	Fırka Vilayet İdare Reisi Mahir Bey	
Afyon	Doğan Matbaası	Fırka Mensubu Doğan Bey	
Afyon	İkaz Matbaası	Avukat Koçzade Şükrü Bey (ikinci gruptan)	
Afyon	Zafer Matbaası	Koçzade Şükrü Bey'in biraderi Arif Bey	
Gaziantep	CHF Matbaası	Cumhuriyet Halk Fırkası	
Gaziantep	Matbaacı Rüştü Efendi'nin Matbaası	Matbaacı Rüştü Efendi	

Gaziantep (Kilis)	Ragıp Efendi Matbaası	Kilis gazetesi sabık başmuharriri	
Denizli	Yeni Matbaa	Salih Zeki ve Ahmet İhsan Bey	
Zonguldak (Merkez)	Zonguldak Karaelmas Matbaası	Kara Oğuz Bey	
Zonguldak (Bartın)	Bartın Memleket Matbaası	İbrahim Cemal Bey	
Aydın	Aydın Matbaası	Eczacı Şevket Bey ve şeriki Kemal Bey	
Muğla	CHF Matbaası	CHF	<i>Halk gazetesi</i>
Elaziz	Turan Matbaası	İhsan Bey	
Eskişehir	Sakarya Matbaası	Cumhuriyet Halk Fırkası İl Teşkilatı	
Eskişehir	Yıldız Matbaası	Hüseyin Bey (18-20 yaşlarında biri)	
Sivas	Kitapçı Kâmil Bey Matbaası	Kitapçı Kâmil Bey	
Kayseri	Yeni Matbaa	Mülazımzade Kâmil Bey	Evrak ve Defter, vs.
Kocaeli (Adapazarı)	İkbal Matbaası	Mehmet Emin Bey	
Kocaeli (Adapazarı)	Adapazarı Matbaası	9-10 kişiden oluşan bir şirket	
Maraş	Adı yok	Ali Galip ve Mehmet Akif Bey	<i>Halkın Sesi gazetesi</i>
Ankara	Yeni Gün Matbaası	Yunus Nadi	
Ankara	İdeal Matbaası	Mürettip Vehbi Efendi	
Ankara	Köy Hocası Matbaası	Ali Vahit Bey	
Ankara	Davut Müfit Matbaası	Mürettip Davut Efendi	
Ankara	Hâkimiyet-i Milliye	Cumhuriyet Halk Fırkası İl Teşkilatı	<i>Hâkimiyet-i Milliye gazetesi</i>
Bursa	Bizim Matbaa	İsmail Efendi (Tatar)	<i>Halkın Sesi gazetesi</i>
Bursa	Ahmet Refik Matbaası	Hacı Mehmet oğlu Ahmet Refik Bey	<i>Yeni Fikir gazetesi</i>

Adana	Türk Sözü Matbaası	Mersin mebusu Ferid Celal Bey	
Adana	Yeni Adana	Ahmet Remzi Bey	
Adana	Halk Matbaası	Mehmet Rasim Bey	<i>Halk gazetesi</i>
Balıkesir	Türk Pazarı	Mustafa Selahattin Bey (muallim)	<i>İstiklal gazetesi</i> (Serbest Fırkanın), ilan vs. ile yalnızca Ayvalık kazasının tab işleri
Balıkesir (Ayvalık)	Ayvalık Matbaası	CHF mensubu bir şahıs	Kaza ihtiyaçları ve küçük bir kıt'ada gazete çıkarmakta.
Trabzon	Yeniyol Matbaası	Bekir Sükûti Bey	<i>Yeniyol gazetesi</i>
Trabzon	İkbal Matbaası	Eyüpzade Osman Bey	
Trabzon	İstikbal Matbaası	Hürmet Efendi	
Trabzon	Şark Matbaası	Avukat Faik Ahmet Bey (eski Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası Trabzon teşkilat başkanı)	
Erzurum	Dokuzuncu Kolordu Matbaası	Dokuzuncu Kolorduya Ait	
Kastamonu	Açıksöz Matbaası	Hüsnü Bey (eski serbest Fırka idare heyetinden)	<i>Açıksöz gazetesi</i>
Kastamonu	Hayrettin Matbaası	Hayrettin Bey	
Samsun (Merkez)	Ahali Matbaası	İsmail Cenani Bey	
Samsun (Merkez)	Şems Matbaası	Süreyya Beyzade Edip Bey	<i>Ahali gazetesi</i> (muayyen zamanlarda)
Samsun (Merkez)	Aksi Seda Matbaası	Şefik Aynı Bey (eski Serbest Cumhuriyet Fırkasının Samsun vilayet ocağı reisi)	Eskiden <i>İstiklal</i> gazetesini basmaktadır.
Samsun (Bafra)	Vatan Matbaası	Fırka Mensuplarından bir kiracı tarafından idare edilen fakat Bafra Belediyesi'nin malı olan bir matbaa	

Amasya (Merzifon)	Ali Efendi Matbaası	Mürettip Ali Efendi	
Amasya Merkez	Resmî matbaa iken şahsa devredilmiştir.	CHF mensubu Hüsnü Efendi	
Rize	Rize Matbaası	Mustafa Nuri Efendi	<i>Rize</i> gazetesi (haftada bir-vilayetin idaresinde)
İzmir	Ahenk Matbaası	Süleyman Şevket Bey	Risale, kitap ve gazete
İzmir	Bilgi Matbaası	Önceleri Bilgi şirketine ait olan matbaayı daha sonra Kahraman Bey isminde bir kişi alıyor. Kahraman Bey, Yeni Asır başmuharriri İsmail Hakkı Bey ve akrabasından birkaç kişi ile ortak olarak devam ediyor.	Gazete, kitap, vs.
İzmir	Hafız Ali Matbaası	Ispartalı Hafız Ali Bey	Risale, kitap, gazete, vs.
İzmir	Ticaret Matbaası	Reşit Halil Bey	<i>Çiftçi ve Ticaret</i> gazeteleri
İzmir	Marifet Matbaası	Fazıl Bey	Kitap, risale, gazete
İzmir	Cumhuriyet Matbaası	Azmi Bey	Kitap, risale, gazete
İzmir	İtimat Matbaası	Osman, Hasan ve Ömer Beyler	
İzmir	Abojoli Matbaası	Abajoli Efendi	Kitap, risale, vs.
İzmir	Nefaset Matbaası	İhsan ve Mürteza Beyler	
İzmir	Korsini Matbaası	Korsini Biraderler	
İzmir	Besalet Matbaası	Besalet Bey	
İzmir	Bensinyor Matbaası	Bensinyor Biraderler	
İzmir	Jak Matbaası	Jaklevi Efendi	
İzmir	Suhulet Matbaası	Hazim Bey	
İzmir	Meşher Matbaası	Hafız Efendi	
İzmir	Halk Matbaası	Mustafa Efendi	

İzmir	Hizmet Matbaası	Zeynel Besim Efendi	<i>Hizmet</i> gazetesi
İzmir	Yeni Asır	İsmail Hakkı, Behzat Arif, Şevket Ali	<i>Yeni Asır</i> gazetesi
İzmir	Halkın Sesi	Mehmet Sırrı Bey	
İzmir	Lölvüvan	Mehmet Sırrı Bey	<i>Lölevan</i> gazetesi (Fransızca)
İzmir	Anadolu	Haydar Rüştü Bey	<i>Anadolu</i> gazetesi
Manisa (Merkez)	Alaaddin Matbaası	Alaattin Efendi	
Manisa (Akhisar)	İş Matbaası	Mehmet Şevket Efendi	
Manisa (Salihli)	adı yok	Enver Efendi	
Manisa (Kırkağaç)	adı yok	Kerim Ağazade Mehmet Bey	
Giresun	Işık Matbaası	Cimşitzade Biraderler: Naci Bey: Vilayet Umum Meclisinde Aza ve Himaye-i Eftal Cemiyeti İkinci Reisi/ Matbaa m-Müdürü Nuri Bey: Fındık ve Zahire Borsası Komiseri ve Hilal Kulübü Reisi/ Yazı İşleri Şefi Sabri Bey: Matbaa Baş Mürettibi	<i>Yeşil Giresun</i> gazetesi (haftada bir)
Urfa	Resmi matbaa devrolunmuş	Eski vilayet gazetesi sahibi sahip ve mesulü Musa Kazım Bey'e	<i>Millî</i> gazete
Diyarbakır	Diyarbakır Matbaası (Vilayet matbaasıyken şahsa devredilmiş)	Tahsin Cahit ve Zekai Beyler	<i>Diyarbakır</i> gazetesi (haftada bir)

Kaynak: BCA, Siyasi Partiler/Cumhuriyet Halk Partisi 490-1-0-0 / 1932, Poz 1-107.

Tablo 6: Vilayet Matbaaları ve Neşriyatı

Vilayet Matbaası Olan İl	Vilayet Matbaası Neşriyatı
Denizli	
Yozgat	
Bolu	
Muğla (Halk Fırkasına satılmadan önce)	<i>Halk gazetesi</i>
Elâzığ	
Kütahya	<i>Kütahya vilayet gazetesi</i> (haftada bir defa)
Tokat	
Çankırı	Kitap, risale, hususi bir gazete, bilumum remi ve hususi evrak
Sivas	<i>Kızılırmak gazetesi</i> (haftalık), <i>Sivas gazetesi</i> , Yevmi Ajans, bir mecmua, müteferrik işler.
Çorum	
Kayseri	<i>Kayseri gazetesi</i> (haftada iki gün pazartesi ve perşembe çıkıyor)
Gümüşhane	
Kocaeli (satılmış)	
Kars	
Sinop	
Bursa	<i>Gazi Yolu gazetesi</i>
Çanakkale	
Bilecik	
Balıkesir	<i>Türk Dili gazetesi</i> (her gün), <i>Balıkesir gazetesi</i> (haftada bir), <i>Gençler Yolu</i> (on beş günde bir)
Kırşehir	
Erzurum	
Kastamonu	<i>Kastamonu gazetesi</i> , resmi her türlü evrak.
Samsun	<i>Samsun gazetesi</i> (resmî gazete-haftada bir), resmi ve hususi evrak ve defterler.
Amasya (CHF üyesi Hüsnü Bey'e devredilmiş)	

Aksaray	
Isparta	
Kırklareli	<i>Vilayet gazetesi</i>
Niğde	
İçel (kullanılamaz hâlde olduğu belirtilmiş)	
Malatya (kapatılmış)	
Denizli	
Tekirdağ	
Edirne	<i>Millî gazete</i>
Urfa (devredilmiş)	
Diyarbakır (devredilmiş)	
Mardin	

Kaynak: BCA, Siyasi Partiler/Cumhuriyet Halk Partisi 490-1-0-0 /1932 Poz 1-107.

Tablo 7: İzmir'deki Hususi Matbaalar

İsmi	Mahalli	Sahibi	Mülâhazat
Ahenk	Hacı Mahmut Sokak	Süleyman Şevket Bey	Makineleri orta derecededir. Eskidir. Hurufatı nokсандır. Mamafih icabında risaleler kitaplar ve orta kıt 'ada gazete çıkartılabilir. Sahibi Süleyman Şevket Bey fırkaya mensuptur.
Bilgi	Havra Sokak	Bilgi şirketinin idi. Son günlerde Kahraman Bey isminde bir mübadil aldı. Yeni Asır başmuharriri İsmail Hakkı Bey ile akrabasından birkaç zatla ortaktır.	Makineleri iyidir. Hurufat ve tab vasıtaları iyidir. Gazete ve saire her şey yapabilir. Sahipleri fırkaya mensup değillerdir.

Hafız Ali	Bakırcılar civarında	Ispartalı Hafız Ali Bey ve Kemal Turan'dır	Bir büyük ve bir küçük makinesi vardır. Pedalları da vardır. Vesaiti iyidir. Kitap, risale, gazete vesaire basabilir. Sahibinin fırkaya mensup olduğu anlaşılamamıştır. Mamafih Isparta mebusu Kemal Turan Bey'in mukaddema alakası olduğuna göre vaziyet tayin olabilir.
Ticaret	Suluhan'da	Raşit Halil Bey'dir	Makinesi büyüktür ve mükemmeldir. Her şey basabilir. Bu matbaada <i>Çiftçi ve Ticaret</i> gazeteleri çıkmaktaydı. Sahibi Fırkaya mensuptur.
Marifet	Yemiş Çarşısı	Fazıl Bey	Orta derecede makineleri vardır. Hurufatı nokсандır, piyasada vaziyeti iyi değildir. Kitap, risale ve orta kıt'a da gazete basabilir, fırkaya mensupsa da zayıftır.
Cumhuriyet	Yemiş Çarşısı	Azmi Bey	Kitap, risale vesaire ve küçük kıt'a da gazete basabilir, büyük makinesi yoktur. Sahibi fırkaya mensup değildir.
İtimat	Kordon	Osman, Hasan ve Ömer Beyler	Makineleri küçüktür, orta derecede kitap, risale basabilir, vesaire iş yapabilir. Sahipleri fırkada mukayyet değildir.
Abajoli	Yemiş Çarşısı	Abojoli Efendi	Orta derecede makineleri vardır. İyi iş yapabilir, kitap ve vesaire basabilir.

Nefaset	Yemiş Çarşısı	İhsan ve Mürteza Beyler	Küçük iş yaparlar, büyük makineleri yoktur. Fırkaya dâhil değillerdir.
Korsini	Kordon	Korsini Biraderler	Ortaya yakın bir matbaadır. Ortaya yakın iş yapabilirler.
Besalet	Yeşi Çarşı'da	Besalet Bey	Küçük kıt' a da iş yapabilir, alet ve edevatı yenidir. Sahibi fırkaya kayıtlı değildir.
Bensinyor	Kuyumcular Çarşısı	Bensinyor Biraderler	Küçüktür, ticari işler yaparlar.
Jak	Kavaflar Çarşısı	Jaklevi Efendi	Küçüktür, ticari işler yaparlar.
Sühulet	Yemiş Çarşısı	Hazim Bey	Pedal işleri yapar, sahibi fırkaya dahildir.
Meşher	Halim Ağa Yeni Yolda	Hafız Efendi	Küçük işler yapar.
Halk	Halim Ağa Çarşısı	Mustafa Efendi	Küçük işler yapar.
Hizmet	Beyler Sokağı	Zeynel Besim Bey	Sahibi Zeynel Besim Bey'dir. Fırka mücadeleleri esnasında damadı Orhan Rahmi Bey'e devretti. Serbest Fırka zamanında ayrıldı. Hâlâ avdet etmedi. Orhan Rahmi Bey fırkaya yeni girdi. Makineleri eski olmakla beraber gazete basabilmektedir.
Yeni asır	Gazi Bulvarı'nda	İsmail Hakkı, Behzat Arif, Şevket Ali Beyler	Makineleri ve vesaiti iyidir. İsmail Hakkı Bey Serbest Fırka zamanında fırkamızdan ayrıldı henüz avdet etmedi. Diğerleri fırkaya mensup değillerdir.

Halkın Sesi	Birinci Kordon	Mehmet Sırrı Bey	Fırkaya girmemiştir. Makineleri orta derecedir. Vesaiti bir gazeteyi idare edebilecek derecedir.
Lölüvan	Birinci Kordon	Mehmet Sırrı Bey	Kanber oğlu Mişel Efendi'nin idaresindedir. Halkın Sesi Matbaası ile beraberdir.
Anadolu	Eski Gümrük	Haydar Rüştü Bey	Denizli Mebusu olmakla tabii fırkaya mensuptur. Makineleri iyidir. Vesaiti de iyidir.
Meşrutiyet	Bensinyor Biraderler	Kuyumcular 'da	Bilgi verilmemiş
İkbal	Lion Bey	Yeni Kavaklar Çarşısı	Bilgi verilmemiş
Pisali	Pisali Bey	Yeni Faturaacılar	Bilgi verilmemiş
Yeni Matbaa	Bilgi verilmemiş	Bulvar Borsa İttisalinde	Bilgi verilmemiş

Kaynak: BCA, Siyasal partiler/Cumhuriyet Halk Partisi 490-01/1932.

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 (yayımlı 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, Şeriyeye 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 Şeyhülharem-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).