

ISSN: 2757 - 9999

Nesir

Edebiyat Araştırmaları Dergisi • Journal of Literary Studies

SAYI 2 • NİSAN 2022

ISSUE 2 • APRIL 2022



Samsun
Üniversitesi



ISSN 2757-9999

Yayıncı OPM İletişim Yayıncılık Ltd. Şti. (Sertifika: 28646)
Publisher Hacı Muhtar S. 3, G-24, 34742 İstanbul

Basım Ana Basın Yayın San. Tic. A.Ş., İstanbul
Printing (Sertifika: 20699)

İletişim • Contact nesir.samsun.edu.tr – nesir@samsun.edu.tr

Nesir, Samsun Üniversitesi'nin destekleriyle ekim ve nisan aylarında olmak üzere yılda iki sayı yayımlanan uluslararası bir hakemli dergidir.

Nesir is an international peer-reviewed journal that is published semi-annually (october, april) with the support of Samsun University.

Nesir

Edebiyat Araştırmaları Dergisi • Journal of Literary Studies
Sayı 2 • Nisan 2022 • Issue 2 • April 2022

Genel Yayın Yönetmeni Servet Gündođdu (Samsun Üniversitesi, Universität zu Köln)
Editor-in-Chief

Editörler Esra Akbulak (Samsun Üniversitesi)
Editors Kaan Kurt (Samsun Üniversitesi)

Yayın Kurulu Oscar Aguirre-Mandujano (University of Pennsylvania)
Editorial Board Mustafa Bal (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi)
Abdullah Başaran (Hitit Üniversitesi)
Neslihan Çelik (Samsun Üniversitesi)
Atiye G. Gündođdu (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Universität zu Köln)
Alptuğ Güney (Freie Universität Berlin)
Ahmet Keskin (Samsun Üniversitesi)
Cevat Sucu (Samsun Üniversitesi)
Mehmet Sait Şener (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)
Emine Temel Alemdar (İstanbul Üniversitesi)
Mustafa Altuğ Yayla (Universität Hamburg)

English Editor Monica Katiboğlu (İstanbul Bilgi Üniversitesi)

Türkçe Editör Samet Onur (Yeditepe Üniversitesi)

Danışma Kurulu Ian Almond (Georgetown University in Qatar)
Advisory Board Fatih Altuğ (İstanbul)
Yalçın Armağan (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Fatih Artvinli (Acıbadem Üniversitesi)
Günil Özlem Ayaydın Cebe (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Hatice Aynur (Tokyo University of Foreign Studies)
Richard Bauman (Indiana University)
Etienne E. Chr. Charrière (Agence Française de Développement)
Dan Ben-Amos (University of Pennsylvania)
Abdullah Azmi Bilgin (Haliç Üniversitesi)
Özkuş Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi)
Özen Nergis Dolcerocca (Koç Üniversitesi)
Nergis Ertürk (The Pennsylvania State University)
Victoria Rowe Holbrook (İstanbul Bilgi Üniversitesi)
Sibel Irzik (Sabancı Üniversitesi)
Mehmet Kalpaklı (Bilkent Üniversitesi)
Halim Kara (Boğaziçi Üniversitesi)
Petr Kučera (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Selim Sırrı Kuru (University of Washington)
John Holmes McDowell (Indiana University)
Sarah McHugh (University of New England)
Catherine MacMillan (Yeditepe Üniversitesi)
Şaban Sağlık (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)
Azade Seyhan (Bryn Mawr College)
Emre Şan (29 Mayıs Üniversitesi)
Burhanettin Tatar (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

Alan Editörleri Çeviribilim • Translation Studies
Area Editors

Dr. Nefise Kahraman (University of Toronto/The Centre for Comparative Literature, Toronto, Canada, nefikahraman@gmail.com)

Dilbilim • Linguistics

Dr. Öğr. Üyesi Halil İbrahim İskender (Kırklareli Üniversitesi/Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kırklareli, Türkiye, hiiskender@gmail.com)

Eski Türk Edebiyatı • Old Turkish Literature

Dr. Özgen Felek (Yale University/Near Eastern Languages & Civilizations, New Haven, CT, USA, ozgen.felek@yale.edu)

Felsefe • Philosophy

Doç. Dr. Zeynep Talay Turner (İstanbul Bilgi Üniversitesi/Felsefe ve Toplumsal Düşünce Yüksek Lisans Programı/Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, İstanbul, Türkiye, zeynep.turner@bilgi.edu.tr)

Karşılaştırmalı Edebiyat • Comparative Literature

Dr. Öğr. Üyesi Esra Almas (Bilkent Üniversitesi/Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara, Türkiye, esra.almas@bilkent.edu.tr)

Mimarlık • Architecture

Dr. Öğretim Üyesi Türkan Nihan Hacıömeroğlu (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi/Mimarlık Bölümü, Eskişehir, Türkiye, nihanhaci@gmail.com)

Tiyatro • Theatre

Dr. Öğretim Görevlisi Esra Dicle (Boğaziçi Üniversitesi/Türkçe Dersleri Koordinatörlüğü, İstanbul, Türkiye, dicleesra@hotmail.com)

Türk Halk Edebiyatı • Turkish Folk Literature

Dr. Öğretim Üyesi Sibel Kocaer (Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi/Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, Balıkesir, Türkiye, skocaer@bandirma.edu.tr)

Yeni Türk Edebiyatı • New Turkish Literature

Doç. Dr. Olcay Akyıldız (Boğaziçi Üniversitesi/Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul Türkiye, olcayak@boun.edu.tr)

Doç. Dr. Alphan Akgül (İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi/Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye, alphanakgul@gmail.com)

Alman Dili ve Edebiyatı • German Language and Literature

Doç. Dr. Onur Bazarkaya (Marmara Üniversitesi/Fen-Edebiyat Fakültesi/Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü/Alman Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye, bazarkaya.onur@gmail.com)

Amerikan Kültürü ve Edebiyatı • American Culture and Literature

Arş. Gör. Bülent Ayyıldız (Hacettepe Üniversitesi/Amerikan Kültürü ve Edebiyatı, Ankara, Türkiye, ayyildiz.bulent@gmail.com)

Arap Dili ve Edebiyatı • Arabic Language and Literature

Arş. Gör. Dr. Ayşe Türkhan (İstanbul Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü/Arap Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye, aturkhan@istanbul.edu.tr)

Çağdaş Yunan Dili ve Edebiyatı • Contemporary Greek Language and Literature

Doç. Dr. İbrahim Kelağa Ahmet (İmpraım Kelaga Achmet | Edirne Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Balkan Dilleri ve Edebiyatları Bölümü/Çağdaş Yunan Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Edirne, Türkiye, ikelagaahmet@trakya.edu.tr)

Çin Dili ve Edebiyatı • Chinese Language and Literature

Dr. Öğr. Üyesi İnci Erdoğan (Ankara Üniversitesi/Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi/Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü/Sinoloji Ana Bilim Dalı, Ankara, Türkiye, inceerdogdu@yahoo.com.tr)

Ermeni Dili ve Edebiyatı • Armenian Language and Literature

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Fatih Uslu (Koç Üniversitesi/Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, İstanbul, Türkiye, muslu@ku.edu.tr)

Fars Dili ve Edebiyatı • Persian Language and Literature

Prof. Dr. Ali Güzelyüz (İstanbul Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü/Fars Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye, guzelyuz@gmail.com)

Fransız Dili ve Edebiyatı • French Language and Literature

Prof. Dr. Mehmet Emin Özcan (Ankara Üniversitesi/Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi/Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü/Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye, meozcan@ankara.edu.tr)

Gürcü Dili ve Edebiyatı • Georgian Language and Literature

Prof. Dr. Zaza Tsurtsunia (Tiflis St. King Tamar Üniversitesi, Tarih Bölümü, Tiflis, Gürcistan, zazatsurtsunia@yahoo.com)

Hint Dili ve Edebiyatı • Indian Language and Literature

Doç. Dr. Yalçın Kayalı (Ankara Üniversitesi/Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi/Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü/Hindoloji Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye, ykayali@ankara.edu.tr)

İngiliz Dili ve Edebiyatı • English Language and Literature

Dr. Öğr. Üyesi Başak Demirhan (Boğaziçi Üniversitesi/Fen-Edebiyat Fakültesi/Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü/İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye, basak.demirhan@boun.edu.tr)

İspanyol Dili ve Edebiyatı • Spanish Language and Literature

Prof. Dr. Rafael Carpintero Ortega (İstanbul Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Ana Bilim Dalı/İspanyol Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye, ortega@istanbul.edu.tr)

İtalyan Dili ve Edebiyatı • Italian Language and Literature

Doç. Dr. Barbara Dell'abate Çelebi (İstanbul Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Ana Bilim Dalı/İtalyan Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye, barbara.celebi@istanbul.edu.tr)

Japon Dili ve Edebiyatı • Japanese Language and Literature

Prof. Dr. Ali Merthan Dündar (Ankara Üniversitesi/Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi/Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Ana Bilim Dalı/Japon Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ankara, Türkiye, merthandundar@gmail.com)

Kore Dili ve Edebiyatı • Korean Language and Literature

Prof. Dr. S. Göksel Türközü (Erciyes Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Doğu Dilleri ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı/Kore Dili ve Edebiyatı, Kayseri, Türkiye, sgturkozu@erciyes.edu.tr)

Latin Dili ve Edebiyatı • Latin Language and Literature

Prof. Dr. Çiğdem Dürüşken (İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi/Eskiçağ Dilleri ve Kültürleri Bölümü/Latin Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye, cdurus@istanbul.edu.tr)

Leh Dili ve Edebiyatı • Polish Language and Literature

Dr. Öğr. Üyesi Emrah Gaznevi (İstanbul Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/
Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü/Leh Dili ve Edebiyatı Ana Bilim
Dalı, İstanbul, Türkiye, e.gaznevi@gmail.com)

Rus Dili ve Edebiyatı • Russian Language and Literature

Öğr. Gör. Dr. Güneş Sütçü (Anadolu Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Rus
Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir, Türkiye, gunessutcu@anadolu.edu.tr)

Ukrayna Dili ve Edebiyatı • Ukrainian Language and Literature

Öğr. Gör. Oles Kulchynskyy (İstanbul Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/
Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü/Ukrayna Dili ve Edebiyatı Ana Bilim
Dalı, İstanbul, Türkiye, katakombcu@gmail.com)

Bu Sayıda

Yayın hayatına “Edebiyatta Hayvan Araştırmaları” dosyasıyla başlayan *Nesir*, ikinci ve bu kez dosya konusuz sayısı ile okurlarını karşılıyor. Farklı türlerde yazılmış, özgün ve nitelikli birçok çalışmayı bir araya getiren ikinci sayımız altı araştırma makalesi, bir çeviri makale, bir araştırma notu, bir eleştirel deneme, bir kitap değerlendirmesinden oluşuyor.

İkinci sayımızda Didem Arvas, “Paralel Evrenden Önceki Son Çıkış: *Sincaplı Gece*’de Örtülü Kadın Temsilleri” yazısında Cem Akaş’ın *Sincaplı Gece* romanındaki örtülü kadın temsillerinin barındırdığı anlatı stratejilerini çözümlüyor ve bu temsillerin kültürel cinsiyet meselesini Türkiye bağlamı içerisinde nasıl konumlandığını tartışıyor. Azade Seyhan’ın “Beyond Aesthetic Theory: Consolations of Art and Poetry in Romantic Criticism” başlıklı yazısı ise Alman romantik eleştirmenlerin modernitenin etkisiyle ortaya çıkmaya başlayan politik, felsefi ve ahlâki problemlerle nasıl bir karşılaşma yaşadıklarını incelerken aynı zamanda bu karşılaşmaların bugünkü dünyayla ilişkisini de kuruyor. İkinci sayımızda Elif Sezer Aydın’ın “Osmanlı Dönemi Hikâye Kitaplarında Kolektif Yazarlık” çalışmasıyla 18. ve 19. yüzyıllarda üretilmiş kahramanlık hikâyelerinin yazmaları üzerinden o dönemdeki yazarlık biçiminin ve yazma eyleminin okurları da kapsayan kümülatif yapısını ortaya koyuyor. Eren Yıldırım “Santimental Bir Müntehir: Seymour Glass’ın İntiharının ‘Psikolojik Otopsi’ Tekniğiyle İncelenmesi” yazısıyla odağı Amerikan edebiyatına taşıyor. Bu yazıda Yıldırım, J. D. Salinger’ın farklı kitaplarında okurun karşısına çıkan Seymour Glass karakterinin intiharına psikolojik otopsi tekniğiyle yaklaşarak hem Salinger’ın edebi üretimine yeni bir bakış getiriyor hem de bu okuma aracılığıyla intihar kavramının ontolojik kapsamını tartışmaya açıyor. Sevim Yılmaz Önder ve Aslıhan Büyükşekerci “Şeyh Ali’nin Ta’bîr-nâme’sinde Rüya Türleri ve Hayvan Motifleri” yazısıyla Şeyh Ali’nin Eski Anadolu Türkçesiyle yazdığı tabirnameyi inceliyorlar. Bu metindeki tabirlerin içerdiği hayvan motiflerinin bir yandan titiz bir dökümünü yaparlarken bir yandan da hayvanların rüya tabirlerindeki olası işlevlerini tartışıyorlar. Yasemin Yılmaz Yüksek’in “Müge İplikçi’nin Çocuk ve İlk Gençlik Romanlarında Alt kültür ve Dışavurumcu Sanat” yazısı ise Müge İplikçi’nin *Yalancı Şahit* ve *Kömür Karası Çocuk* romanları üzerinden suç ve göç gibi toplumsal sorunların resim ve müziğin diliyle kurguya nasıl dahil edildiğini disiplinlerarası bir okumayla çözümlüyor, alt kültür kavramıyla sanatın dışavurumcu özellikleri arasında ilişkiler kuruyor.

İkinci sayıda ayrıca Gregor Schoeler’in ünlü Abbasi edibi Cahiz’in dönemin okur kitleleri için eserler kaleme almasını inceleyen “Writing for a Reading Public: The Case of al-Jahiz” başlıklı yazısının Türkçe çevirisi yer alıyor.

Mehmet Kuru'nun "Ezop *Alla Turca*: Tanzimat Öncesi Döneme Ait Ezop Tercümelelerinin Kültürel Çeviri Bağlamında İncelenmesi" başlıklı araştırma notu devam etmekte olan ve Ezop tercümelerini kültürel çeviri bağlamında incelemeyi amaçlayan projenin öne çıkan sonuçlarını paylaşıyor.

Bu sayıyla birlikte dergimizde hayata geçirdiğimiz yeni bir kategori var: eleştirel deneme. Bu kategori aracılığıyla akademik dergilerin baskın yazı özelliklerine uymayan, bununla birlikte kışkırtıcı soru ve düşünceler ortaya atan, edebiyat araştırmaları alanındaki akademik üretimlerin kendi dilini, üslubunu, yöntemlerini de yeniden düşünmesine vesile olabilecek yazılara yer vermek istiyoruz. Bu kategorideki ilk yazı örneğini sunan Özgür Taburoğlu, Bilge Karasu anlatılarındaki hayvan temsillerini öteki ve madun kavramlarını öne çıkararak anlamaya çalışıyor.

İkinci sayımızda ayrıca Suat Baran'ın Asuman Susam'ın *Açıklığa Doğru* (2021) kitabı üzerine yazdığı bir kitap değerlendirme yazısı bulunuyor.

Nesir, ikinci sayısıyla aynı zamanda editöryal yapılanmasını da daha doğru şekilde kurgulama ve çeşitlendirme çabasını sürdürüyor. Bu nedenle alan editörlüğü uygulamasını başlattık. Dünya edebiyatları ve edebiyatla kesişim içerisinde farklı disiplinlerde uzmanlaşmış alan editörleriyle dergimize gönderilen makalelerin ilk elden daha yetkin değerlendirilme imkânını elde ettik. *Nesir* ailesine katılan alan editörlerimize bu vesileyle tekrar teşekkür ediyoruz. Bunun yanında bu sayıda emeği geçen yayın ve danışma kurulumuza, yazar ve hakemlerimize şükranlarımızı sunuyoruz.

Son olarak, üçüncü sayısını "Ütopya/Distopya" dosya konusuna ayıracak *Nesir*'in edebiyat araştırmacılarının bu konudaki nitelikli ve özgün çalışmalarını 1 Ağustos 2022 tarihine kadar beklediğini hatırlatmak isteriz.

Kaan Kurt ve Esra Nur Akbulak

İçindekiler • Contents

Makaleler • Research Articles

- İclal Didem Arvas Paralel Evrenden Önceki Son Çıkış: *Sincaplı Gece*'de Örtülü Kadın Temsilleri 11
The Last Exit Before the Parallel Universe: The Representation of Hijabi Women in the Novel Sincaplı Gece
- Azade Seyhan Beyond Aesthetic Theory: Consolations of Art and Poetry in Romantic Criticism 29
Estetik Teorinin Ötesinde: Romantik Eleştiride Sanat ve Şiirin Tesellisi
- Elif Sezer Aydınlı Osmanlı Dönemi Hikâye Kitaplarında Kolektif Yazarlık 47
Collective Authorship in Ottoman Story Books
- Eren Yıldırım Santimental Bir Müntehir: Seymour Glass'ın İntiharının "Psikolojik Otopsi" Tekniğiyle İncelenmesi 65
A Sentimental Suicide: An Examination of Seymour Glass's Suicide Using the "Psychological Autopsy" Technique
- Sevim Yılmaz Önder ve Aslıhan Büyükşekerci Şeyh Ali'nin Ta'bîrnâme'sinde Rüya Türleri ve Hayvan Motifleri 87
Dream Types and Animal Motifs in Sheik Ali's Book of Dream Interpretation
- Yasemin Yılmaz Yüksek Müge İplikçi'nin Çocuk ve İlk Gençlik Romanlarında Altkültür ve Dışavurumcu Sanat 109
Subculture and Expressive Arts in Müge İplikçi's Children and Youth Literature Novels
- Çeviri Makale • Translated Article
- Gregor Schoeler Okur Kitlesi için Yazmak: Câhiz Örneği 131
Eleştirel Deneme • Critical Essay
- Özgür Taburoğlu Bilge Karasu Anlatılarında Hayvanlar ve Dirim 147
Araştırma Notu • Research Note
- Mehmet Kuru Ezop *Alla Turca*: Tanzimat Öncesi Döneme Ait Ezop Tercümelerinin Kültürel Çeviri Bağlamında İncelenmesi 159
Kitap Değerlendirme • Book Review
- Suat Baran Bir Okuma Deneyimi: Kendinden Çıkmak yahut *Açıklığa Doğru Açılmak* 171
Makale Çağrısı • Call for Papers 177 • 179

Paralel Evrenden Önceki Son Çıkış: *Sincaplı Gece*'de Örtülü Kadın Temsilleri

*The Last Exit Before the Parallel Universe:
The Representation of Hijabi Women
in the Novel Sincaplı Gece*

İclal Didem Arvas

Doktor
İbn Haldun Üniversitesi
Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü
ORCID: 0000-0002-8995-0066
didemarvas@gmail.com

Arvas, İclal Didem. "Paralel Evrenden Önceki Son Çıkış: *Sincaplı Gece*'de Örtülü Kadın Temsilleri." *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (Nisan 2022): 11-27.

Makale geliş tarihi: 21 Ocak 2022 Makale kabul tarihi: 21 Mart 2022

Paralel Evrenden Önceki Son Çıkış: *Sincaplı Gece*'de Örtülü Kadın Temsilleri

Öz

Bu yazı Cem Akaş'ın *Sincaplı Gece* (2017) romanında başörtülü karakterlerin kimlik temsillerine atanan birbirinden farklı anlamları anlatı etiğine dayanarak açıklamaktadır. Başörtüsü, Türk romanlarında kadının öz imgesi ve yazarların kendi politik duruşlarını ifade ettikleri bir sembol kullanımı olan temsili arasındaki sınır olarak incelenmiştir. Buna bağlı olarak, kadın ana karakter, başı açık olmanın modern öncesi yaşam şeklini bırakmak ve modernlik idealine erişmek için bir kriter olarak gösterildiği birçok fiziksel, psikolojik ve ruhsal aşamadan geçmek zorundadır. Bununla birlikte Emine gibi düzen bozucu karakterleri yansıtmak için seferber edilen farklı anlatı stratejileri, kadın temsiline kendisinde olan problemlerin yalnızca kronolojik ilerlemediğini, birçok dinamiğin bunu iç ayrımlara açık hâle getirdiğini göstermektedir. Bu anlamda başörtüsü, problematik bir kimlik olarak temsili kültürel cinsiyet konusunu açmıştır.

Anahtar Kelimeler

edebi temsil, örtülü kadın kimliği, anlatı etiği, kültürel cinsiyet, Cem Akaş

Abstract

This paper explores the different meanings attributed to the identity of hijabi woman as represented in Cem Akaş's novel *Sincaplı Gece* (2017) in terms of narrative ethics. The hijab used to be examined as the boundary between a woman's self-identity and how it is represented in Turkish novels that function as a symbol for writers to manifest their political positions. This symbolic role requires the woman protagonist to get through mental, physical, and psychological stages that introduce unveiling as the criteria for abandoning a premodern lifestyle and attaining the modern ideal. The different narrative strategies employed for subversive women characters like Emine (*Sincaplı Gece*) suggest that the problems of representation do not solely progress chronologically, but multiple dynamics make this open to inner differentiation. In this sense, the problematic identity of the hijab unfolds cultural gender issue.

Keywords

representation of character, hijabi women's identity, narrative ethics, cultural gender, Cem Akaş

Giriş

Bu yazıda *Sincaplı Gece*’nin fütüristik dünyasının merkezinde duran başörtülü karakterlerin hangi bakış açılarıyla yansıtıldığı yakından izlenerek örtülü kadın kimliğinin bu roman yoluyla temsil edilmesinin ürettiği anlam üzerinde durulacaktır. Bu tür bir anlamlandırma yoluyla kadınların kendi sesleri ve duruşları olmasının hangi şartlara bağlandığının görünür kılınması hedeflenmektedir.

Bu yazının niyeti doğrultusunda örtünmeyi deneyimleyen kadının edebiyatta ve siyasette var olma arzusunun tezahürü olan temsil arayışının mümkünatını sorgulamak, örtü gibi anlam bakımından aşırı yüklü bir sembolü katmanlarına ayırmayı gerektirmektedir. Bu katmanlar temelde ideolojik, cinsiyetçi ve sınıfsal boyutlarıyla üçlü bir sacayağı üstüne oturur. Bugün örtünme meselesinin seyrinin farklı yönlere gitmesi dolayısıyla benim buradaki tercihim yakın geçmişte ayrımcılığa maruz kalmış örtülü bir kadın karakter değil, kartların başörtülü kadınlardan yana dağıtıldığı bir dünyada yaşayan *Sincaplı Gece* romanının başkahramanı Emine oldu çünkü onun gibi bir karakterde kadının belki de en çok failleştiği anlardan birini tespit etmenin hem kadınların bir kısmına tanınan imtiyazlı özgürlüğün sınırlarını hem de simgesel iktidarın şiddetini aynı anda görünür kılan kusursuz bir örnek oluşturacağına inanıyorum. Bu noktada beni endişeye sevk eden Emine’nin tesettürle ilişkisini anlamaya çalışırken onun örtüsünün Türkiye’nin sosyo-politik ortamını belirleyen imaları üzerinde fazladan durmak ya da bu imaların eski ve yeni çatışmalar hakkında ne söylediğine bakmanın büyük anlamda iktidar manevrasını ve buna karşı koyan kadın mücadelesini gözden kaçırmak tehlikesini barındırması ihtimaliydi. Öte yandan tesettürün toplumsal tarihimizde nasıl algılandığını göz ardı eden bir okuma yaparak kadınlığı bir yaşam tarzı kılan mekanizmalar karşısında Emine’nin marjinal bir örtülü karakter olarak ortaya çıkışını hakkıyla değerlendirmek imkânsızdır. Bu sebeple okuduğunuz yazıda ben bu riski göze alarak romanın kurmaca dünyasında yaşayan karakterleri meydana getiren unsurların Türkiye’deki sosyo-politik ortamla ilişkisini hesaba katan ve bu tertibatın kadının temsili bağlamında açtığı etik meseleye odaklanan bağlamsal bir okuma yapmayı seçtim.

Cem Akaş’ın *Sincaplı Gece* (2017) romanında başkahraman ve anlatıcı vasfıyla *Sincaplı Gece*’nin odağında Emine durur. Emine, örtülü bir kadın tarafından yapıldığında marjinal karşılanabilecek “ot içmek”ten evlilik dışı cinselliğe kadar pek çok eylemle başörtüsüne raptedilen toplumsal sınırlara meydan okuyan bir karakterdir. Bununla birlikte Emine gibi kadın temsillerinin Türk romanına seküler bir kanaldan girebilmesi için yakın tarihte neredeyse her on yılda bir gerçekleşen askerî darbeler

gibi toplumda krize yola açan pek çok acılı deneyimin yaşanması gerekmiştir. Kadının örtüsünün Türkiye’deki tarihi esas itibarıyla Osmanlı ve Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar götürülebilecek bir geleneği olan siyasi hamle hazırlıklarının tarihidir. Toplumsal bellekte yer etmiş meşrutiyet, cumhuriyet gibi yönetim değişiklikleri, toplumsal krizler ve darbeler gibi pek çok siyasi kırılma esnasında örtülü kimliğe dönük işleyen bir sorunsallaştırmadan söz edilmektedir. Bu bağlamda edebi alanda rastlanan “faillikle malul” örtülü kadın karakter tipolojisi de büyük ölçüde Türkiye’nin politik/kamusal ortamında ve egemenlik yapılarında sıklıkla gündeme gelen bir mesele olarak bedene yapılan ve buna belli bir biçim ve anlam vermeyi amaçlayan giyim normunun bir yansıması olarak okunmaktadır.¹

İlk olarak Tanzimat döneminde kamuoyu önünde tartışılan “Kadının Kurtuluşu” meselesi doğrudan tesettürle ilgili olmasa da gelenekçilerle yenilikçiler arasında ideal vatandaş temsiline dair henüz keskinleşmemiş soyut bir sınırı tayin etmeye başlamıştır.² Bu soyut sınır cumhuriyetin erken dönemlerinde somut bir nitelik kazanarak çarşaf ve peçeye yönelik olarak uygulanan reformlarla peçeyi yeni kadınlık modelinden arındırmıştır. Sonraki dönemlerde kadının sadece yüzünün değil başının açıklığının da idealize edilmesi söz konusu olmuştur. Özellikle millileşme ve çağdaşlaşma süreçlerinin kol kola yürüdüğü ve kadın mücadelesi hareketine yön veren aktörlerce dinî inançtan arınmak ve arındırmanın Aydınlanma’nın ön şartı kılındığı modern Türk toplumuna geçiş sürecinde ideal kadın kurgusuyla Türk kimliğinin Müslüman ve Batılı kimlikten farkının ortaya koyulması hedeflenmiştir. Bu politikalar sonucunda örtülü kadın imajı ideal Türk kadını kimliğinden ayırt edilmiş ve oryantalist söylemin etki alanında belirlenmeye başlanmıştır. 1960’lardan itibaren örtülü kadının kamusal alan talebiyle ortaya çıkması ve görünürlüğünün artması başörtüsünün katı bir biçimde yasaklanmasını gündeme getirmiştir. Bu gelişmeyle birlikte 1970’li yılların ortasında örtülü kadının varlığı yasal olarak ilk kez “dinî bir kisve” şeklinde tanımlanarak yasaklı kimlik hükmüne girmiştir.³ 1910’dan 1960’lara kadar ağırlıklı olarak geleneksellik ve modernlik ikileminde tartışılan “tesettür meselesi” ile bu dönem sonrasında laiklik ve dindarlık bağlamında tartışılan “başörtüsü meselesinin” gidişatı değişmiş, kamusal alan sınırlamalarıyla diğer ifade biçimlerinden “ayrılmış” ve yasaklanmıştır.

Böyle bir tarihsel sürecin sonunda yaşanan 28 Şubat darbesi⁴ türban söylemiyle birlikte kadınların bir kısmının yaşam hürriyetinin kısıtlandığı yasakçı bir dönemi

1 Ahmet Sait Akçay, *Bellekteki Huriler* (İstanbul: Okur Kitaplığı, 2012), 65.

2 Ramazan Albayrak, *Meşrutiyet İstanbul’unda Kadın ve Sosyal Değişim* (İstanbul: Yeditepe, 2002), 42.

3 Murat Aksoy, *Başörtüsü-Türban: Batılılaşma-Modernleşme, Laiklik ve Örtünme* (İstanbul: Kitap, 2006), 23.

4 1995 genel seçimini takip eden süreçte Refahiyol hükümetinin göreve gelmesiyle birlikte Türkiye’de siyasi ve toplumsal açıdan oldukça hassas bir döneme girilir. 28 Şubat süreci olarak adlandırılan bu dönemde zaman zaman kişisel ifade kapsamında sayılan

temsil eder. Makbul vatandaşlık teamüllerinin kitaplara döküldüğü her darbe döneminde olduğu gibi 28 Şubat sürecinde de başörtüsünün simgelediği Müslüman ötekilik toplumsal bağların kutuplaşmasını tayin edecek bir etki alanına ulaşır. Örneğin, örtünme meselesinde türbanlı kadını bölücü bir provokatör ve rejim aleyhtarı bir ajan olarak tanımlayan nefret söylemine geçiş yapılmış olması kullanılan söylem dilinin farklılaştırıldığının bir göstergesidir. Politik söylem alanına yönelik bu tür müdahaleler Meşrutiyet döneminden itibaren “kadının kurtuluşu” polemikleriyle kadının eğitimi modernliğinin ölçüsünün ne olması gerektiği sorusu çerçevesinde tartışılan ve ekseriyetle kadın kimliğinde dönüşüm talebini öne çıkaran “tesettür meselesi”nin Cumhuriyet döneminde yasakçı bir söylemle beraber “başörtüsü meselesi”ne dönüştüğünü, son döneme gelindiğindeyse açıktan yapılan ayrımcılıkların kaynağını oluşturan “türban meselesi” olarak nitelendirildiğini ortaya koyar.⁵ Bu anlamda örtünme meselesinin siyasi tarihindeki kırılma ve dönüşümlerin kadının edebî temsiline seyrindeki dalgalanmalarla örtüştüğü söylenebilir. Örtü üzerinden harekete geçirilen ideolojik ve sınıfsal temelli toplumsal çatışma dinamiğinin

özgürlükler askıya alınır. 28 Şubat 1997’de tam İslamcı iktidar devletin başına geçmeye hazırlandığı sırada gerçekleştirilen “postmodern” askerî darbesi bu gidişatın önünü keser. Bu noktada askerî bir müdahalenin yaşanmasının gerekçesi olarak İslamcı iktidarı temsil eden Necmettin Erbakan’ın istifaya zorlanmasına karşın tasfiye edilememesi gösterilmiştir. Fakat İslami iktidarın önünü kapatmaya yönelik yapılan müdahale, İslamcı sermayenin büyümesiyle bağlantılı olarak sembol isimlere ve gruplara yönelir. Bu anlamda en büyük fatura başörtülü kadınlara kesilir ve örtülü kadınların tümü başörtüsüne getirilen yasaklarla kamusal alandan filtrelenir. 1970’lerden beri devam eden ve her gelen siyasi iktidarla birlikte bir yasak, bir serbestlik biçiminde işleyen kamusal alandaki kılık kıyafet uygulamalarıyla kamusal alanın sınırları Cumhuriyet tarihinde görülen en geniş kapsamıyla havaalanlarını, belediyeleri ve hastaneleri de içine alacak şekilde yeniden tanımlanır. Bu yasaklara meşrutiyet kazandırmak için başörtülü kadınları gizli rejim düşmanı olarak yaftalayan ötekileştirmeci kimlik politikaları örtülü kimliği yasaklı ve istenmeyen bir vatandaş temsiline, bir persona non grata’ya dönüştürür. Dindar erkekten farklı olarak yasaklı kimliğiyle yalnızlaştırılan Müslüman kadının hissettiği hayal kırıklığı bu dönemden sonra edebî alanda üretilen kadın anlatılarını farklı biçimlerde etkiler. Murat Aksoy, *Başörtüsü-Türban*, 45.

5 “Kadının kurtuluşu” tartışması ilk kez Tanzimat döneminde yapılmaya başlanmıştır. Meşrutiyet döneminin süreli kadın yayınlarını inceleyen bazı çalışmalar bu dönemin sonlarına doğru bu mecrada yapılan tartışmanın tesettürü de kadın hürriyeti bağlamında sorunsallaştırmaya başlamış olduğunu tespit ederler. Cumhuriyet döneminde, özellikle 1970’te gerçekleşen askerî darbe sonrasında başörtüsü yasaklarının ilk kez yürürlüğe sokulmasıyla tesettür meselesi “başörtüsü” söylemiyle ifade edilmiş, 28 Şubat (1997) darbesi sonrasında “başörtüsü meselesi” ekseriyetle “türban” üzerinden yasaklanmıştır. Hülya Osmanağaoğlu, *Feminizm kitabı, Osmanlı’dan 21. Yüzyıla Seçme Metinler* (İstanbul: Dipnot, 2015), 32-66.

cinsiyetçi bir yöne doğru evrilişi edebiyatta ve siyasette bugüne kadar yapılmış olan kadınlık tanımlarını yeniden gözden geçirmeyi lüzumlu kılar.

Böyle bir tarihsel bağlamın çocuğu olan Emine de kendini tabi olarak “türbanlı” bir kadın olarak tanımlamaktadır. “Smaze” adlı bir bilişim şirketinde beyin dalgalarını saptayabilen, beyin aktivitesini farklı renk ve şekillerdeki ışık haleleriyle gösteren teknolojik bir oyuncak tasarlamış olan Emine günümüzün şık CEO figürünü temsil etmektedir. Emine’nin icadı olan *mindy*⁶ insanların beyin kapasitesi/becerilerini görmemizi sağlayan bir fotoğraf makinesidir ve asıl meziyeti kendine özgü olan insan ruhunun içeriğini, yansıttığı ışık haleleriyle deşifre etmesidir. *Mindy*, bu yönüyle medikal alanda kullanılan EEG (Elektroensefelografi) teknolojiyle beyindeki elektrotların aktivitesini görüntüleyen araçları hatırlatsa da muadillerinden farkı sunduğu teknolojinin tıbbi bir durum tespiti yapmaya değil, eğlence amaçlı bir kullanıma hizmet etmesidir. Bu teknolojinin dünya genelinde yaygınlaşması ve çekilen resimlerin sosyal mecralarda paylaşılmasıyla viral hale gelen *re-mind* fotoğraflarında bir gariplik olduğu fark edilir. Çekim yapıldığı sırada orada olmayan “halesiz” insanlar resim karelerinde belirmeye başlarlar. İlk başta nedeni bir türlü belirlenemeyen bu karışıklık tüm dünyada kullanılmaya başlanan cihazla ilgili büyük bir skandala yol açar. Emine, *Mindy*’nin mucidi olarak bu sızıntının nereden kaynaklandığını tespit etmeye çalışırken bir anda kendini, resimlerin kendilerine zarar verdiğini söyleyen “halesiz”lerin liderlerinden birinin yanında bulur. Oysa Emine’nin olaylara müdahil olmasının sadece kendisinin bildiği bir sebebi vardır. Halesizlerin başını çeken Refik, Emine’nin gönlünü çelmiştir. Refik’in halesizlerin bulunduğu boyuttan “fotoğraflar bizi öldürüyor” mesajını yollamasıyla Emine Refik’e ulaşmayı başarır ve Emine’nin de yardımıyla “halesizler” denilen insanlarla bu boyutta yaşayan insanlar arasında bir mücadele başlar. Romanın omurgasını ortaya çıkaran bu mücadele başlangıçta iki boyut arasındaymış gibi görünür. Ancak romanın sonunda sürpriz bir şekilde bu savaşın aslında iki boyut arasında değil, bu dünyada, teknoloji yanlılarıyla teknoloji karşıtları arasında geçtiği ortaya çıkar. Yeniden tanımlanan çatışmanın tarafları arasındaki mücadelenin sonucunu belirleyecek olan her iki tarafa da eşit mesafede duran çevreci aktivistlerdir.

Emine’nin yaşadığı dünya yönetici elitin tamamen değiştiği ve burjuvulaşan İslamcı kesimin güçlenerek laik sınıfı yerinden ettiği paralel bir dünyanı iz düşümünü temsil eder. Tahmin edileceği gibi bu paralel dünya Türkiye’nin bugünüyle ilişkilenen yapıyla ahenk içerisinde kadının örtünmeyi deneyimlemesine engel teşkil edecek değil, olanak sağlayacak biçimde tasarlanmıştır. Bununla birlikte romandaki tüm ana karakterler; bu dünyanın içindekilere sağladığı imkânlar, bu imkânların kullanımı ve bu kullanım neticesinde yaşananlar yaşadığımız dünyadaki birtakım olasılıkların gerçekleşmesi ihtimaline dayandırılır. Ruth Ronen’in dediği gibi *Sincaplı Gece* “olasılıklar dünyasından birini seçip gerçekliği bunun üzerine” bina

6 *Sincaplı Gece*’nin dünyasında *mindy*’nin kurulan paralel gerçekliğin bir metaforu olduğunu söylemek mümkündür.

eder.⁷ Romanda tahayyül edilen her ne kadar yaşadığımız hakikat zemininden uzak, fütüristik bir dünya gibi görünse de bir ayağı daima yere basan bir biçimde kurgulanmıştır. Gücünü potansiyel gerçekleşme olasılığından alan *Sincaplı Gece*’deki dünya bu hâliyle ne ütopya ne de distopyadır. Hiç kuşku yok ki, bu yaşadığımız dünyaya paralel her an gerçekleşebilecek, gerçekleşmek ihtimali olan bir dünyadır.

Emine de bu dünyanın tepesinde yer alan kentli, eğitilmiş, statü sahibi olan başörtülü kadınlardan birini temsil etmektedir. Geceleri peruk takıp cinselliği vurgulu, bambaşka bir kadına dönüşen Emine ve Emine’nin ormandaki karavanında tek başına yaşayan hipster arkadaşı Rumeysa ve iş partnerleri Büşra ile Mebrure hem birbirlerinden hem de bugünkünden farklı örtülü kadın profilleridir. Bu kadınların örtülü kimlikleriyle sürdürdükleri farklı yaşamlarına rağmen mevcut gerçekliğe teğet geçmeyen meselelerinin olması onları yeni bir hakikat zemininde tahayyül edebilmemizi mümkün kılar. Örneğin; çalışanlarının üstünde kurduğu baskıya bakılırsa Mebrure eril tahakkümün yalnızca erkeklerin benimsediği bir hiyerarşi aracı olmadığından ayaklı kanıtı gibidir. Rumeysa geçmişinde Mebrure gibi iktidar dünyasını temsil eden bir kadıncı kısa zaman önce iktidar hevesinden vazgeçmiş, bambaşka bir hayata yelken açarak gönüllü bir çevreci olmuştur. Emine ise yaptığı ve henüz yapmadığı tercihlerle bu iki kadın profilinin tam ortasında durmaktadır. Onun aradığı dinin uhrevi boyutu ile dünyevilik arasında kalmışlıktan değil, var oluşunu maddileştiren bir etik ikileminden kaynaklanmaktadır. Aktivist arkadaşı Rumeysa’dan ve teknoloji karşıtlarından etkilenecek insanların ruhlarını sattıkları kapitalist bir dünyaya hizmet ettiğinin farkına varan ve bu sistem içindeki rolünü sorgulayan Emine için benmerkezcilik ile diğerkâmlık arasında bir duruş belirlemek tercihten öte bir zorunluluk hâline gelmiştir.

Gerçekliğin Emine’de Zuhur Etmesi

Fantastik bir romanın gerçekliğe karşı tavrını belirlemek gibi güç bir işin altından kalkmanın en bilinen yolu anlatının temsil ettiği gerçekliği karakterlerin inandırıcılıkları üzerinden test etmektir. Bunun içinse kuşkusuz sanatsal/edebî temsil ile kimlik arasındaki ilişkiyi sağlayan kurucu unsurlara odaklanmaya ihtiyaç vardır.

Her şeyden önce felsefi bir kavram olan “temsil” (*representation*), “gerçeklik” kavramıyla ve gerçekliğin sanat eserinde nasıl temsil edileceğiyle ilişkilendirilir. Gerçekliğe ulaşım ulaşamayacağımız ya da gerçekliğe hangi yolla; duyularla mı, akılla mı yoksa tecrübeyle mi ulaşacağımız veyahut gerçekliği dil aracılığıyla temsil etme olanağı tartışmalı soru(n)lardır. Aristoteles’in (2010) *Poetika*’sında “dil aracılığıyla taklit eden sanat” olarak tanımlanan edebiyatın dış gerçeklikle ilişkisi her daim

7 Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory* (UK: Cambridge University Press, 1994), 181.

sorgulanmıştır.⁸ “Kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişki nasıldır, kurmaca gerçek olanı ne kadar gösterir (yansıtır, aktarır vb.), bu ilişkiler yumağında edebiyatın aracı olan dilin özellikleri nasıl şekillenir?” türünden soruları çoğaltmak mümkündür. Böylesi sorularla uğraşan edebiyat disiplini içinde eleştiri de benzeri soruları metinlere yöneltir ve bu bağlamda eserler incelenirken kimi zaman belirli kriterler aranır.

Bu kriterlerden biri de Wayne C. Booth’un (2010) ünlü çalışması *Kurmacanın Retoriği* adlı çalışmasında belirttiği gibi gerçekliğe karşı adil bir tavır almaktır: “Bazı eleştirmenler romanın gerçekliğe adil davranmasını, hayatı doğru yansıtmayı, doğal, gerçek ya da capcanlı olmasını şart koşarlar. Diğerleri romanı bozulmuşluklardan, sanatsal olmayan unsurlardan, pek insanca öğelerden arındırmak ister.”⁹ Booth’un sözlerinden de anlaşıldığı gibi sanatsal medyumlarla yansıtmının (görsel sanatlar, edebiyat vb.) gerçekliğe karşı bir tavır alması kaçınılmazdır.

Mezkûr kriterlerden hareketle anlatıda dilin kullanımının ve gerçeklikle kurulan ilişkinin karakterin temsili ile kimliği arasındaki bağı kuran ve karakteri inandırıcı kılan unsurlar olduğu anlaşılır. Emine’nin kimliğinin temsili açısından hayati önem taşıyan hikâyenin geçtiği toplumsal gerçeklik bize yakın tarihte kadınlara yönelik tektipleştirmeci politikaların bir devlet geleneği halinde sürdürüldüğünü gösterir. Bir başka deyişle Akaş’ın romanının Türkiye’nin sosyo-politik tarihine, sınıflar arasındaki çatışmaya, özellikle de dindar/seküler kesim arasındaki yaşam tarzı çatışmasına yaptığı göndermeler ve bu çatışmanın karakterlerin üzerinde bıraktığı etkiler romanın gerçeklikle ilişkisini kurabileceğimiz temel anlatsal unsurlarıdır. Bunlar aynı zamanda bireysel anlamda kişinin hareket alanını etkileyen sosyal normlar tarafından biçimlendirilirler. Nilüfer Göle’ye göre modernist seçkinler tarafından etik ve estetik paydada medeniyet ithali olarak söz konusu normların (Batı medeniyeti normları), gündelik hayat pratiklerinin (dilini kendisi, performatif bedensel teknikler ve seküler mekânların oluşturulması) ve kendilik (*self*) tanımlarının habitus düzeyinde aktarılıp benimsenmesi, didaktik olmasını sağlayan nedendir.¹⁰ Gündelik hayatın bu tepeden inme, normatif değerlerle yeniden kurgulanması ve bunun ötesinde dinin, tüm dünyevi alanları kapsayan mevcut akışkanlığının siyasi müdahalelerle hiçbir sınıra riayet edilmeksizin kontrol altına alınması, sonuç itibarıyla bugünkü dinî yaşayışı etkileyerek tarifi zor bir din algısının açığa çıkmasına yol açmıştır.¹¹

8 Aristoteles, *Poetika – Şiir Sanatı Üzerine* (İstanbul: İş Bankası, 2010), 7-81.

9 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction: Second Edition* (Chicago: Chicago University Press, 1999), 42.

10 Sekülerizmin Katolik Batı’daki ya da Batı dışı bağlamlardaki uygulamasını örnekleyen Türk tipi diyebileceğimiz kadar kendine özgü bir biçim alan “laiklik”te sekülerliğin farklı bir yoğunluk ve hayatın bütününe belirleyici bir önem kazandığı gözlenir. Nilüfer Göle, *Modern Mahrem* (İstanbul: Metis, 1991), 55-56.

11 Necdet Subaşı, *Gündelik Hayat ve Dinsellik*, (İstanbul: İz, 2001), 167.

Bu tarifi zor din algısı *Sincaplı Gece*’de sürdürülen İslami yaşam tarzını belli bir noktaya kadar açıklamaktadır. İslami burjuvanın hâkimiyet sağladığı bir gelecekte geçmesine, bunun alametifarikası olarak neredeyse bütün kadın karakterlerin örtülü olmasına rağmen romanda kurulan dünya İslami bir dünya değildir. Bu dünyada yaşayan İslami burjuva daha ziyade seküler ortamın şartlarına demirlemiş gibidir. Geçmişte toplumsal kesimler arasında dindarlık-sekülerlik gibi yaşam tarzı farklılıklarından kaynaklanan bir mücadele yaşandığına dair izlere rastlansa da hikâyenin anlatıldığı bağlamda bu durum çoktan tarih olmuş ve böylece iktidar sahasındaki sınıflandırmayı değiştiren farklı sermaye türlerine de alan açılmıştır. Ortaya çıkan bu tablodan mevcut çatışmanın yön değiştirdiği ve kültürel, cinsiyetçi, dinî ayrımların ötesine taşındığı sonucu çıkarılabilir. Emine, tek başına yaşayan, bedeninin tasarrufunun yalnızca kendisine ait olduğunu düşünen örtülü bir kadın olarak bu dünyada ayakta kalmakta zorlanmaz.

Ancak dışarıdan böyle görünen Emine’nin hayatına yakından bakıldığında bunun aceleci bir yorum olduğu da anlaşılacaktır. Zira Emine’ye sunulan dünyanın imkânları ve onun bu imkânları sonuna kadar kullanmayı bilen dirayetli karakteri, onu örtülü kimliğiyle özgürce yaşayan bir karakter kılar ancak bu onun zaman zaman kadınlığı üzerinden bedeller ödemeye devam etmediği anlamına gelmez. Karşısına çıkan bazı erkeklerin Emine’ye karşı tavırları yaşam alanının dönemin iktidar yapılarına göre belirlendiğini ortaya döker. Madalyonun diğer yüzünde beliren bastırılmış imgesi Emine’yi sadece gerçekçi değil aynı zamanda problematik bir karakter kılmaktadır. Bu problematiğin temelinde Emine’nin örtülü görünürlüğüne belirli bir ideolojinin teminatı gibi görülmesi yatmaktadır. Nitekim kadının vatandaş-birey olarak algılanmasını sağlayan büyüme/kimlik oluşturma motifini modernleşmeyle, örtüyü ise kadın karakterin modern kimlik kazanmadan önceki premodern hâliyle ilişkilendiren görme biçimi Türk toplumunda kadının edebiyat ve gerçeklik karşısında her daim nesneleştirme bilinciyle tahayyül edilmesine yol açmıştır. Fakat tam da Türk kimliğinde makbul olan ve olmayan vatandaşı ayırmayan ölçünün tesettür olmasından, bu uyumsuzluk ve bu sembolleştirmeden dolayı örtülü kadınlar toplumda cinsiyetçi, sınıfçı ve ideolojik bir kanaatlerden beslenen kültürün nüvelerini göstermek bakımından diğerlerinden daha yetkindirler.

Geçmişten bugüne gelen kadın bedeninin toplumların ahlaki düzenlerini inşa eden bir metafor olarak algılanmasının tarihi yeni değildir. Başörtüsünün “göze çarpan” kategorisine alınarak devasa bir gösterge hâline getirilmesi, kültürel farklılığın Batı’nın Aydınlanma modelinden dışlanması nedeniyle medeniyet mücadelesinin bu tek simgede toplanmış olmasıyla başlamıştır. Daha sonra oksidentalist-Kemalist-İslamcı söylemlerin oryantalizmden ve birbirlerinden ödünç aldıkları semboller, kadınlığı bir yaşam tarzı olarak sunan idealleştiren ya da ötekileştiren bir çerçeveye hapsederek örtüyü karmaşık bir anlam yüküyle işaretlemiştir. Bu bakışın hedefinde örtülü olma-olmama hâlinin ötesinde bedeni denetim altına almak vardır. Dolayısıyla başörtüsünün “göze çarpan” kategorisine alınarak devasa bir gösterge hâline getirilmesi,

kültürel farklılığın Batı'nın Aydınlanma modelinden dışlanması nedeniyle medeniyet mücadelesinin bu tek simgede toplanmış olmasından kaynaklanmaktadır.¹²

Bu noktada başvuracağım Meyda Yeğenoğlu'nun *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark* (2012) adlı çalışması örtülü ve öteki kadınlık algısını sömürgeciliğin sunduğu tarihsel perspektif ışığında inceler. Örtülü kadını ötekileştiren bakışın Kemalist Garbiyatçılık söyleminin Şarkiyatçılık söyleminden ödünç aldıklarıyla nasıl ilişkilendiğini ve bu bağlamda neyin neyi içine aldığını sorular.¹³ Yeğenoğlu, çalışmasında Said'in oryantalizm teorisini feminist bir okumayla geliştirir ve Edward Said'den ilhamla "Doğu'nun Doğululaştırılması" sürecinde, İslami öteki ile ilgili geniş ve bütünlüklü bir bilgi kütlesi olduğundan bugün Batı'da çok sık karşılaşılan Müslüman kadın imajının ortaya çıktığını tespit eder.¹⁴ Yeğenoğlu'nun gösterdiği noktalar ışığında bu imajın içeriğinin genel kadınlık kategorisinden her daim ayırt edilerek modernizmle bu imaj arasında asal bir karşıtlık kurulmuş olduğu söylenebilir. Bu bağlamda bize, ötekini; farklı, tikel ve normdan sapma olarak işaretlemenin bizzat iktidarın ve dışlamanın bir sonucu olduğunu gösteren post kolonyal eleştiri olmuştur.

Kimlik Arayışındaki Bir Karakter: Emine

Bugünün Türkiye'siyle kurduğu sıkı fıkı bağdan kaynaklanan nedenlerden dolayı İslami sosyete özelinde yapılan dünyevilik tartışmalarının dışında kalması ihtimal dahilinde düşünülemeyecek bir karakter olan Emine'nin kimlik arayışının başlangıç noktasına dönersek "şu toz kaldırarak gelen spor araba benim" diyen ses ona aittir.¹⁵ İslami burjuvanın yaşadığı statü değişiminin henüz intibak edilmekte olduğunu haber veren bu ses, lüks yaşam standardının dindar kadın için önemli bir statü sembolü hâline gelmiş olduğunu vurgular: "Hafta sonu üzerimde rahat şeyler, siyah Diesel jean, Kandinsky türban".¹⁶ "Başımda grafitili şahane bir türban var. Düşük bel kot.

12 Nilüfer Göle, *Modern Mahrem*, 12.

13 Meyda Yeğenoğlu (2012), örtülü kadına dair bugün ve geçmişte yapılan temsillerin sömürgeci bağlamla ilişkisini açıklarken insanın bilgi ve tecrübeyle fethettiği mitik doğanın yerini ikame eden cinsel ve kültürel farkın eklemlediği peçeye işaret eder. Örtünün sömürgeci tarihteki konumu için kuramsal derinlikteki bir tartışma için bkz. Yeğenoğlu, Meyda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark* (İstanbul: İletişim, 2012), 23-89.

14 Edward Said'den aktaran Meyda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler*, 190-311.

15 Cem Akaş. *Sincaplı Gece* (İstanbul: Can, 2017), 11.

16 Akaş, a. g. e., 36.

Beyaz, uzun kollu bir bluz”.¹⁷ Emine’nin kendine bakışını yansıtan bu sahneler aynı zamanda örtünme deneyiminin onun dünyasında bulduğu karşılıkları da ifşa eder. Göle’nin taktikler dediği giyim pratikleri, seküler olmadığını örtünerek ifade eden kadının örtünün geleneksel kodlarıyla yargılanmamak için paradoksal biçimde modern kadının simgesi olan pantolon gibi giysiler giymeye yönelir.¹⁸ Bu davranışın altında yatan psikolojik nedenlerden biri de kamusal alandaki öteki kadınlardan ayrılırsa özgürlüğünü kaybedeceğinden korkan kadının duyduğu endişedir. Cihan Aktaş bu bağlamda marjinalikten kurtulma psikolojisi ile şık görünme isteği arasında bir bağ kurar: “Özellikle kentlerden başlayarak, küçük yerleşim birimlerine doğru genişleyen bu modayla uzlaşma ve topluma ters düşmeme gibi belirleyiciler ile ‘kapanma’ anlayışının, açık kadınlara tesettürün de şık olabileceğini gösterme gayesi” ile savunulduğunu belirtir.¹⁹ Bir tesettür giyim marka sloganının “giyinmek güzeldir” olması bu durumun başörtülü kadınlar tarafından ne ölçüde içselleştirildiğinin somut bir örneğini teşkil eder. Bu sloganın laik kesimin tepkisini çeken yan anlamlarını bir tarafa bırakırsak açığa vurulan isteğin söylemsel düzeyde kodlanmış bir “herkesle” özdeşleşme olduğunu görebiliriz. Dolayısıyla başvuru taktikler, dayatmanın kişinin zevkine ve estetik tercihlerine kadar nüfuz eden faşizan bir baskıya dönüştüğünü göstermesi bakımından elzemdir. Kadınların açıklık ve kapalılık durumlarını bir “taktik” olarak kullanmaları aynı değerler etrafında dönen bir dünyanın gerçeğidir: “Bir gece, başımda uzun peruğum, Nişantaşı’ndaki barlardan birinden çıkıyorum, Akaretler’den aşağı yerçekimine binerek yuvarlanıyorum”.²⁰ Clau de Pierlot’dan siyah bir tayt, siyah bir mini etek, siyah Jil Sander Navy bluzumu giyiyorum. Kızıl, dalgalı peruğumu takıyorum. Geceye çıkıyorum”.²¹ Aynı taktik tersi durumlar için de geçerlidir: “Boğazkesen yolunda denetim (alkol) varmış. Dönerken türbanımı bağlamayı unutmayayım bari”.²²

Michel de Certau *la perruque* olarak ifade ettiği taktiklerin “kendini düzenleyen özerklik alanının korunma aracı” olduğundan bahseder.²³ 28 Şubat Türkiye’inde türban karşımıza özerklik alanını koruyan önemli bir strateji olarak çıkar ancak o dönemde hâkim kültürün dışarıdan gelen “baskısına” karşı savunma mekanizmasıdır.²⁴ Nilüfer

17 Akaş, a. g. e., 77.

18 Nazife Şişman, *Kamusal Alanda Başörtülüler: Fatma Karabıyık Barbarosoğlu’yla Söyleşi* (İstanbul: Timaş, 2004), 122.

19 Cihan Aktaş, *Tanzimat’tan Günümüze Kılık Kıyafet ve İktidar: 12 Mart’tan 1 Eylül’e* (İstanbul: Nehir, 1990), 160.

20 Akaş, a. g. e., 57.

21 Akaş, a. g. e., 71.

22 Akaş, a. g. e., 67.

23 Michel Certau’dan aktaran Nilüfer Göle, *Modern Mahrem*, 33.

24 Özlem Avcı, *İki Dünya Arasında: İstanbul’da Dindar Üniversitesi Gençliği* (İstanbul: İletişim, 2012), 45

Göle örtünme yaşağına karşı direnen üniversitedeki genç kızların türban yoluyla kendilerine özgü öznel taktikler sergilediklerini belirtir: “Türbanı çıkarmamak konusunda gösterdikleri direnişin bu bağlamda yasayı ihlal etmek üzere bir parodi işareti olarak – Türkiye’deki bazı üniversite öğrencisi kızların yaptığı gibi – şapka ya da peruk takarak buldukları stratejiler türbanın niteliğini apaçık bir biçimde yansıtmaktadır.”²⁵ Yasaklarla yaşamaya çalışan başörtülü kadınların taktikleri arttıkça örtünmedeki çeşitlilik de artar. Bu anlamda tesettürün biçimi bir yandan kolektif özneye, yani İslam’a gönderme yaparken, diğer yandan da onları şahıslarına özel kılar.

Bu bağlamda Emine’nin sürdürdüğü taktik gereği içki sadece perukluyken içilebilen bir şeydir. Türban ise Emine’nin gündelik yaşamına ait bir objeyken gece hayatında alkol denetimine yakalanmamak için bir zırha dönüşür. Emine’nin erkek arkadaşı Refik ile birlikte olduktan sonra düşen türbanını “çözüp yeniden bağlaması” türbanlı/türbansız kimlikleriyle sürdürdüğü yaşam tarzlarının çatışmasından kendine nasıl bir çıkış bulduğunu gösteren sembolik bir jesttir.²⁶ Bu yüzden ne zaman arzuları ile yaşadıkları arasındaki makas açılrsa Emine kılık değiştirir. Bulduğu çözüm onun örtülü kamusal kimliği ile özel yaşamı arasındaki dengeyi kuran bir kontrol supabı gibi işler. Hatta Emine için örtünmenin geçmişte yasaklardan dolayı kamusal alanda/ okulda/üniversitede/işyerinin kapısında başını açıp özel yaşamında örten kadının baskıdan kaçmak için başvurduğunun aksi yönündeki bir taktik kullanımı olduğu söylenebilir. Her ne kadar onun dünyasında örtülü bir kadının kendi tercihleri doğrultusunda giyinmesini engelleyen yasalar olmasa da başörtülü bir kadının içki içmesi, karşı cinsle yakınlaşması gibi tabu sayılan noktalarda ne yapıp ne yapamayacağını belirleyen teamüller bulunmaktadır ve Emine’nin kararları üstünde etkili olmaktadır. Esas önemli olan da budur. Kadınlar giyim kuşamlarını ilgilendiren yasaklarla yönetilen bir dünyada yaşamadıklarına kaniyken bile – farkında olarak ya da olmayarak – kaçış taktikleri belirlemek durumunda kalabilmektedirler.

Öte yandan kullandığı örtünme-açılma taktiğinin ikincil kazanımlarının farkında olan Emine’nin en azından başlangıçta kimliğinin bu şekilde ikiye bölünmesine bir itirazı yok gibidir. Örneğin, *Smaze*’deki iş ortamından bahsederken “aramızda açık kimsenin olmaması şirket politikası değil, ama bu konuda pozitif ayrımcılık yapmak gerekiyor belki de” der.²⁷ Emine’nin sesi burada örtülülük-açıklık durumunun ve bu durumun belirlediği sınıfsal statü farkının bilincinde olduğunu vurgular. “Öteki mahallenin” kadınlarından bahsederken sesindeki bu ton iyice belirginleşir. Mesele Refik’in annesiyle karşılaşmak, Emine’de ezilen Müslüman kimliğini hatırlatan karmaşık duygular uyandırır. Daha Adalet Hanım’ın oturduğu evin kapısından içeri girmeden onu teyakkuza geçiren bu eski fakat ezici rekabetin bedenine yüklediği elektriktir: “On katlı, doksanlar işi, bir zamanlar beyaz olan bir apartmanın önüne

25 Nilüfer Göle, *Modern Mahrem*, 99.

26 Akaş, *a. g. e.*, 202.

27 Akaş, *a. g. e.*, 33.

arabamı park ediyorum.” “Kapıyı başı açık, gençten bir kadın açıyor. Belli ki, Refik’in annesinin yardımcısı. Nereden belli? Efendim diyor, Cumhuriyet öğretmeni edasıyla. Üç hecede haddimi bildirircesine”.²⁸

Laik kesimin eski saltanatının söndüğünü düşündüren ayrıntılarla bezeli bu karşılaşma adeta bir sınıfsal/toplumsal dönüşüm panoramasıdır. Karşılaşmanın taraflarından Emine’nin kapıldığı karmaşık duyguları dışa vurmasının anlatsal işlevi, hidayet romanlarında sıkça işlenen bir tema olarak İslami kesimin kendi varlığını yok sayan iktidar şiddetini unutmadığını aşikâr etmektedir. Bu açıdan Emine’nin anlatımın başından itibaren yaşadığı dünyanın sınıfsal-ekonomik gösterenlerini hiçbir detayı atlamaksızın sıralaması sadece obsesifliğini değil aynı zamanda sınıfsal aşağılanmışlığa karşı tepkisini gösteren bir işaret olarak okunmalıdır. Tıpkı çalıştığı yeri semboller üzerinden betimleyen ekonomik üstünlük göstergelerinin ortaya koyduğu gibi: “Tren garı gibi yüksek tavanlı, minimalist, yine de çarpıcı. Duvarda küfi yazıyla yazılmış labirenti andıran dev bir “Ayet-el Kürsî” panosu”.²⁹ Statü bildiren bu sahneleri tersinden okursak Emine’nin sınıfsal üstünlük göstergeleri olarak algıladığı işaretleri vurgulaması, İslami kesimin derinlerdeki korkusunun yeniden ezilen bir sınıfın alt tabakasına dönmek olduğunu açığa vurur.

Emine, başörtünün kadının özgürlüğü için engel teşkil etmediği bir ortamda yaşamasına rağmen toplumsal cinsiyet meselesinden oldukça mustarıptir. Bu anlamda onun girdiği güç mücadelesinin yalnızca ismi değişmiştir; başörtüsü dezavantajlı bir kimlik olmaktan çıkmış ancak başkalarının kadınlığa yüklediği anlamlar baki kalmıştır. Emine’nin muhatabı olan teknoloji düşmanlarıyla yaşadığı gerginlik dışa vurulmayan bir cinsiyetçiliğin müphem izlerini açık eder. İktidar şiddeti hiyerarşik olarak üstünlük kuramamış Refik ve Taha gibi erkeklerden ziyade Emine’nin iktidar baronlarıyla ilişkisinde sezilir. Bir teknoloji karteli olan Sunullah’la diyalogunda ya da *Mindy*’deki hatayı düzeltmesi için ona “son bir şans” tanıyacağını söyleyen Rus iş adamının ona üstten bakışında eril iktidarın eziciliğiyle karşılaşırız. Nitekim ikilemin ismi değişmiş olsa dahi kadının gerçekliği kuran/yapılandıran tahakküm biçimleri arasında seçim yapma mecburiyeti değişmemiştir. Okurdan bu noktada beklenense karakterlerin ontolojisine işlemiş toplumsal arızaların cinsiyetçilik ekseninde kilitlendiğini sezmesidir.

Bununla birlikte Emine’nin bir anda korkup geri çekilmesine sebep olan mecburiyetler onun failliğini sarsacak bir güce erişemez, zira o bir kere hiyerarşik düzeni reddetmiş ve kendini iktidar alanının dışına taşımıştır. Bunun için her şeyden evvel içerisinde yer aldığı düzen ve bu düzen içerisindeki konumunu sorgulamakla işe başlayan Emine’nin geçirdiği ruhsal değişim edebî-tarihsel gelenek açısından da özel bir anlam taşır. Emine’nin kimlik arayışı daha evvel büyümenin eşliğindeki kadın kahramanın girdiği varoluşsal krizi anlatan büyüme romanlarında yer alan

28 Akaş, *a. g. e.*, 54.

29 Akaş, *a. g. e.*, 16.

(*Bildungsroman*) “arayış”, “sürüden ayrılma”, ve “ruhsal bir dönüşüm geçirme” gibi tematik özellikleri haizdir. Yeni başlangıçların eşiğinde yaşanan korkuların, gelecek endişesi ve rol seçimlerini kapsayan bu “büyüme” hâlinin *Sincaplı Gece*’yi sadece tematik açıdan değil aynı zamanda türsel/biçimsel olarak da belirleyen bir motif olduğu görülmektedir.³⁰ Ancak bu tematik özelliği eleştirel bir yönde bükerek kullanması *Sincaplı Gece*’yi türsel olarak kadın büyüme romanlarından farklı bir yerde konumlandırmaktadır. Büyüme temasındaki benzerliğe karşın bunu yorumlayışındaki farklılık Emine’yi faillikle malul edilmiş örtülü bir kadın karakter olmaktan koruyan özelliğidir.

Bu farkı en belirgin anlamda romanın neredeyse ortalarına kadar her sahnede ne giydiği, nasıl bir araba kullandığı, nerede çalıştığı gibi lüks yaşam ayrıntılarını paylaşan Emine’nin odağının değişmesinde ve değişimin seyrinde hissederiz. Değişen dikkatiyle birlikte Emine’nin bakışı zenginlik göstergelerinden kendisine kayar. Kıymet olarak gördüğü şeyler dönüşüme uğrayan Emine nihayetinde konfor alanını terk ederek ormanda yaşamaya karar verir. Dolayısıyla Halide Edip Adivar’ın *Seviyye Talip* (1911) ve Reşat Nuri Güntekin’in *Çalılıkusu* (1937) gibi didaktik kadın büyüme romanlarında ruhsal dönüşümün ilk basamağı olan “bedensel/bilişsel dönüşüm” onun kimlik arayışının başlangıç noktasını teşkil etse de gidişat aynı şekilde cereyan etmez. Etrafını kuşatan görünmez tahakküm çemberini kıran Emine’nin dünyaya bakışında en ufak bir muhafazakârlaşma ibaresine rastlanmaz. Kendi failliğini üstlendiği noktada ideolojik bir savruluştan da kurtulur. Aksine Refik ile birliktelik yaşadığı sahnedeki dominant pozisyonu ve bu esnada düşen başörtüsünü bağlayarak sahneyi terk edişi hegemonik bir dünya düzeni karşısında nasıl mevzilendiğini gösterir.

Hikâyenin sonunda uğruna mücadele ettiği halesizlerin teknoloji karşıtı faşistler olduğunu öğrenen Emine tıpkı romanın adıyla gönderme yaptığı Turgut Uyar’ın “Geyikli Gece” şiirinde, şiir öznesinin kavradığı gibi “biz” diye bir gerçekliğin olmadığını anlar ve “Sincaplı Gece”ye kaçar. Emine’nin yaşadığı hayal kırıklığı gerçekliği kuran ve yapılandıran şartlar değiştiğinde bile tahakküm döngüsünün değişmediğini yalnız bir biçimde ortaya koyar. Bu sembolik kapanış Emine’nin kimliğini krize sokan koşulların bırakıp konfor alanını terk etmesi gibi toplumsal çatışmanın eksenini belirleyen dindarlık-sekülerlik ikileminin, ilerencilik-gericilik gibi çatışmaların yol açtığı toplumsal krizlerden çıkışın çoğulcu ve etik bir bakış açısı almaktan geçtiğine işaret eder.

30 Büyümeye adını veren *Bildung* sosyo-tarihsel bir olgu olarak Aydınlanma’nın eğitim ve birey anlayışlarıyla ilişki halinde, içsellikle dış dünya, bireysellikle toplumsallaşma, özel alanla kamusal alan arasındaki gerilimler içinde biçimlenir ve 20. yüzyılın sonlarında edebî alanda dile getirilmeye başlanan “kadın oluşum/büyüme romanları”na evrilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Nihan Soyöz, “Cumhuriyet Öncesi Türk Edebiyatı’nda Kadın Oluşum Romanları”. (Yükseklisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2016).

Kimliğin Temsilindeki Ethos: Gerçekçilik

Emine’nin bir karakter olarak portresini incelerken akla gelen bir başka soru da hiç kuşkusuz *Sincaplı Gece*’nin fantastik dünyasında biçimlenen herhangi bir karakterin gerçeklikle irtibatını kurmanın nasıl ve ne dereceye kadar mümkün olduğu sorusudur. Fakat bu soru aynı zamanda başka bir soruyla, mevcut gerçeklik ekollerinin içinden çıkmakla Emine’nin bunları nereye doğru evirdiği sorusuyla da ilişkilidir. “Karakter anlatımındaki bilişsel çelişkiler aynı zamanda etik çelişkilerdir” diyerek karakterin inandırıcılığını anlatı etiği alanına ait bir unsur olarak değerlendiren James Phelan’a göre bunu apaçık görebileceğimiz tek bir yer vardır. Burası “temsilin konvansiyonlarla ilişkisi yani bu konvansiyonların hem kişiler hakkındaki fikirlerle birlikte değişimi, hem de kişilerin temsilindeki kurgusal tekniklerin değişimidir”.³¹ Emine’nin temsil edilmesinin edebiyatın gerçeklikle ilişkisinde meydana getirdiği değişimi Phelan’ın bahsettiği bu iki aşamada da gözlemlemek mümkündür. İlk aşamada kişiler hakkında değişen fikirlerle birlikte anlatının herhangi bir kimliği, sözelimi örtülü kadın kimliğini temsil ederken, bu kimliği ilgilendiren dönüşümü yakalayan ya da bunun eleştirisini içinde barındıran bir karakter kurgulayıp kurgulamadığı önemli olur. Bu anlamda *Sincaplı Gece* gibi örtünün kadının avantajına sayıldığı bir dünyayı tasvir eden bir anlatının “ideal kadını” iktidar odakları arasında bölünmüş bir varlık olarak kavraması gerçeklikle sapsağlam bir ilişki kurduğunu göstermektedir. Mevcut gerçekliğe karşı eleştirel bir tavır alan Emine, Cumhuriyet dönemi ve İslamcı dönem romanlarındaki örtülü karakter tipolojisine de bigâne kalmayan, bunun eleştirisini içinde barındıran özgün bir karakteristiği öne çıkartmaktadır. Bunun en önemli göstergesi de edebî eserin karakter temsilindeki duruşunu etik bir yaklaşımla belirlerken örtülü kadın kimliğini paranteze alan tarihsel şartları güncel bir biçimde kurgulamış olmasıdır. Bu sayede örtünme meselesinin tamamen çözülmüş olduğu bir dünyada cinsiyet meselesinin hâlen var olduğunu ve bir şekilde etki alanını sürdürdüğünü görürüz.

İkinci aşamadaysa sinema tekniği olarak bilinen “kolaj” ve “montaj” gibi yenilikçi metin kurgulama yöntemlerinin romandaki kullanımının edebî temsil geleneğini değişime uğratması söz konusu olur. Anlatı söz konusu tekniklerin kullanımıyla sinemasal bir anlatı dili tutturur. Zaten “eksiltmeli roman” alt başlığıyla yayımlanan *Sincaplı Gece* (2017) romanına bu ibarenin düşülmesinin en temel sebebi, metnin baştan sona sinema tekniğiyle kurgulanmış olmasıdır. Örtülü karakteri kurgulamada kullanılan bu yeni teknikler Emine’yi kendi bakışından dolaysız ve çarpıcı bir gerçeklikle yansıtır. Gerçekçiliğin anlatıdaki kullanımının bu bakımdan en önemli etkisi Emine’yi hem *Sincaplı Gece*’nin kurduğu roman dünyası içerisinde hem de dış gerçeklikle, yaşadığımız dünyayla ilişkisi bakımından kendine özgü bir örtülü karakter olarak temsil etmesidir. Karakterin inandırıcılığı edebî temsil ile örtülü

31 James Phelan, *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. (New York: Cornell University Press, 2005), 12.

kimlik arasındaki ilişkiyi baştan aşağı değiştirir. Bu bakımdan Emine, Türk romanındaki kalıplaşmış, yerleşik ve bir o kadar da hatalı örtülü kadın temsillerine bir meydan okuma olarak görülebilir.

Sonuç

Türk edebiyatında kadın olgunlaşma anlatılarının hayati noktasını oluşturan vasfın kadının örtülülüğü ya da açıklığı olması şaşırtıcı gibi görünse de Türkiye'nin geçirdiği toplumsal modernleşme deneyiminin toplum mühendisliğiyle kurulduğu düşünüldüğünde bu tarihsel seyrin doğal bir sonucu olarak görünür. Kadının modernleşme deneyiminde üstleneceği kimlikten seçeceği yaşam tarzına kadar hayatını a'dan z'ye belirleyen kılık kıyafet olmuştur. Bundan dolayı kadının toplumsal kimliği gibi edebî kimliği de her zaman için modernliğe atıfta bulunma ve tepki gösterme ekseninde bir ikileme kilitlenmiş durumdadır. Bu anlamda son derece problematik bir kimlik ortaya koyan Emine'nin akıllara getirdiği soru tahakküm ilişkilerinden bağımsız bir karakterin yansıtılmasının ne oranda mümkün olabileceğidir. Örtünün sembolize ettiği değerleri ters yüz eden Emine'nin hikâyesi bu soruyu büyük ölçüde yanıtlamıştır. O, kendi kimlik arayışında örtülü kadın kimliğini basmakalıplaştıran her türlü algıya karşı şu olguyu açık seçik bir biçimde göstermiştir: Örtülü kadın kimliği yekpare değildir.

Kaynakça

- Akaş, Cem. *Sincaplı Gece*. İstanbul: Can, 2017.
- Akçay, Ahmet Sait, *Bellekteki Huriler: İslamcı Popülist Kültüre Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Okur Kitaplığı, 2012.
- Aksoy, Murat. *Başörtüsü-Türban: Batılılaşma-Modernleşme, Laiklik ve Örtünme*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2005.
- Albayrak, Ramazan. *Meşrutiyet İstanbul'unda Kadın ve Sosyal Değişim*. İstanbul: Yeditepe, 2002.
- Aktaş, Cihan. *Kılık Kıyafet ve İktidar: 12 Mart'tan 12 Eylül'e*. İstanbul: Nehir, 1989.
- Aktaş, Cihan. *Tanzimat'tan Günümüze Kılık Kıyafet ve İktidar: 12 Mart'tan 12 Eylül'e*. İstanbul: Nehir, 1990.
- Aristoteles. *Poetika – Şiir Sanatı Üzerine*. (Çeviren Ari Çokona ve Ömer Aygün). İstanbul: İş Bankası, 2010.
- Avcı, Hülya. *İki Dünya Arasında: İstanbul'da Dindar Üniversitesi Gençliği*. İstanbul: İletişim, 2012.

- Booth, W. C. *The Rhetoric of Fiction: Second Edition*. Chicago: Chicago University Press, 1999.
- Göle, Nilüfer. *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis, 1991.
- Güntekin, Reşat Nuri. *Çalkıuşu*. İstanbul: İnkılâp, 2010.
- Osmanağaoğlu, Hülya. *Feminizm Kitabı, Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Seçme Metinler*. İstanbul: Dipnot, 2015.
- Phelan, James. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression and the Interpretation of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 1989.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, 1994.
- Soyöz, Nihan. "Cumhuriyet Öncesi Türk Edebiyatı'nda Kadın Oluşum Romanları." Yüksek lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi, 2016.
- Subaşı, Necdet. *Gündelik Hayat ve Dinsellik*. İstanbul: İz, 2004.
- Subaşı, Necdet. *Sınırları Yoklamak: Din Sosyolojisi Okumaları*. Ankara: Ötüken, 2007.
- Şişman, Nazife. *Kamusal Alanda Başörtülüler: Fatma Karabıyık Barbarosoğlu'yla Söyleşi*. İstanbul: Timaş, 2004.
- Yeğenoğlu, M. Meyda. *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis, 2003.

Beyond Aesthetic Theory: Consolations of Art and Poetry in Romantic Criticism

*Estetik Teorinin Ötesinde:
Romantik Eleştiride Sanat ve Şiirin Tesellisi*

Azade Seyhan

Professor Emeritus
Bryn Mawr College
Humanities and Department of German
ORCID: 0000-0002-5678-4436
aseyhan@brynmawr.edu

Seyhan, Azade. "Beyond Aesthetic Theory: Consolations of Art and Poetry in Romantic Criticism." *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (Nisan 2022): 29-45.

Makale geliş tarihi: 5 Şubat 2022 Makale kabul tarihi: 22 Mart 2022

Beyond Aesthetic Theory: Consolations of Art and Poetry in Romantic Criticism

Abstract

“Beyond Aesthetic Theory: Consolations of Art and Poetry in Romantic Criticism” aims to illustrate how German Romantic critics confronted the political, philosophical, and moral challenges at the dawn of modernity and the enduring relevance of their responses for our times. The concept of time and the problem of its representation beyond metaphysical systems was a major preoccupation of both Romanticism and modernity. During the turbulent political and moral crises in the wake of the French Revolution, the early German Romantics (*Frühromantiker*) Friedrich Schlegel, Novalis, and Friedrich Schleiermacher, who collaborated on the short-lived journal, *Athenäum* (1798-1800), the major theoretical organ of German Romanticism, presented one of the earliest skeptical responses to the possibility of a first principle of philosophy. Human mortality generates the experience of being in time, of its passage, of loss and grief that cannot be cast in philosophical terms and do not belong to representation, thus precluding their reflection at the level of form. Ultimately, the burden of representing the unrepresentable, a burden that in Friedrich Schlegel’s view, emerges from the imperfections of philosophy, falls on art. At the very limit of representational certainties, art and poetry intimate the unsayable and negotiate the irreducible spaces between concept and representation. The *Athenäum* represents a novel mode of critical communication in employing the fragment as a philosophical form that extends into the work of Nietzsche, Heidegger, and Walter Benjamin. It has also paved the way to Hans-Georg Gadamer’s hermeneutics and to poststructuralism by way of Nietzsche.

Keywords

German romanticism, aesthetic theory, modernity, romantic poetry, time in literature

Öz

“Estetik Teorinin Ötesinde: Romantik Eleştiride Sanat ve Şiirin Tesellisi” Alman romantik eleştirmenlerinin modernitenin şafağında politik, felsefi ve ahlâki zorluklarla nasıl yüzleştiklerini ve yanıtlarının zamanımızla kalıcı ilişkisini göstermeyi amaçlıyor. Zaman kavramını ve temsili metafizik sistemlerin ötesinde somutlaştırmak hem romantizmin hem de modernitenin başlıca uğraşlarındandı. Fransız Devrimi’nin ardından yaşanan çalkantılı siyasi ve ahlâki krizler sırasında Alman romantizminin en önemli teorik organı olan kısa ömürlü *Athenäum* (1798-1800) dergisi etrafında toplanan erken dönem Alman eleştirmenleri Friedrich Schlegel, Novalis ve Friedrich Schleiermacher felsefenin kapsayıcı ilkelerine ilk defa şüpheyle bakan bir ekolü oluşturdular. İnsanın faniliği felsefi terimlerle ifade edilemeyen ve temsile ait

olmayan zaman içinde olma, zamanın geçişi, kayıp ve keder gibi deneyimler üretir ve bu deneyimler biçim düzeyinde yansımazlar. Dolayısıyla felsefi sistemlerin temsil edilemeyeni temsil edememesinin yükü, Schlegel'e göre felsefenin yetersizliğinden kaynaklanır ve bu yükün sorumluluğu şiire ve sanata düşer. Temsil yeteneğinin sınırında devreye giren sanat ve şiir, dile gelmeyi ima eder ve kavram ve temsil arasındaki mesafeyi kapamaya yönelirler. *Athenäum* eleştirmenlerinin fragmanı felsefi bir biçim ve yeni bir iletişim organı olarak geliştirmelerinin etkileri Nietzsche, Heidegger ve Walter Benjamin'in yazılarında izlerini sürdürür ve Hans-Georg Gadamer'in hermenötiğine ve de Nietzsche aracılığıyla postyapısalcılığa yol açar.

Anahtar kelimeler

Alman romantizmi, estetik teori, modernite, romantik şiir, edebiyatta zaman

Resorting to the useful superstition of dates, we could say that the heroic age of absolute literature begins in 1798 with a review *Athenaeum*, mostly put together anonymously by a few young men in their early twenties “proud seraphs,” Wieland called them among whom the names of Friedrich Schlegel and Novalis catch the eye, and ends in 1898 with the death of Mallarmé in Valvins.
Roberto Calasso, “Absolute Literature”¹

Also “resorting to the useful superstition of dates,” Isaiah Berlin, the prominent Russian born British philosopher defines (German) Romanticism as the third, the last, and the greatest “turning point” in the history of “human thought and behaviour in Europe.”² He identifies the period between the death of Aristotle and the rise of stoicism, when men were suddenly conceived of in terms of inner experience and

1 Roberto Calasso, “Absolute Literature,” 171.

2 Isaiah Berlin, “The Romantic Revolution: A Crisis in the History of Modern Thought,” 168.

salvation, as the first turning point, and the age ushered in by Machiavelli, where a sharp division between moral and natural values was set, as the second one. By turning point, Berlin does not mean a solution or solutions to the burning questions of humanity but rather a radical change in the entire conceptual framework, in which these questions were posed.

In *Romanticism Against the Tide of Modernity* by Michael Löwy and Robert Sayre, originally published as *Révolte et mélancholie: Le romantisme à contre-courant de modernité*, the authors maintain that Romanticism did not disappear with the rise of modernity, nor did it go into decline. It was also not confined to pockets of resistance, since at its core it constituted a critique of modernity. Romantic strategies of form anticipate a vision for today's world, where an obsession with instantaneity and speed and the fear of obsolescence have created widening conflicts with the rhythms of our biosphere. Friedrich Schlegel's *Athenäums-Fragment* 116, often cited as the manifesto of the *Frühromantik* (early German Romanticism) or Jena Romanticism,³ projects an uncannily prophetic vision whose implosion is realized in the modern efflorescence of images and narratives (in cell phone photos and videos, graphic novels, streaming platforms). When Schlegel refers to *romantische Poesie* as a *progressive Universalpoesie*, his prediction conjures up a triadic image of magic, metaphor, and montage that negotiate their way through a media ecology, where our consciousness is diffused by different textual, visual, and aural representations as forms of *techné* or art:

Romantic poetry is a progressive, universal poetry. Its aim is not merely to reunite all the separate genres of poetry and relate poetry to philosophy and rhetoric. It aspires to and should mix and fuse poetry and prose, originality and criticism, the poetry of art and the poetry of nature; and make poetry alive and social, and life and society poetical; poeticize wit and fill and saturate art forms with every kind of solid formative material and animate them to the beat of humor. It embraces everything that is purely poetic from the greatest systems of art, which contain within themselves still further systems, to the sigh, the kiss the poeticizing child breathes out in artless song. ... It can also – more than any other form – hover between the represented and the representing, free of all real and ideal self-interest on the wings of poetic reflection and can raise that reflection to a higher and higher power and multiply it in an endless succession of mirrors.⁴

3 In German scholarship, early German Romanticism is mostly referred to as *Frühromantik* (early Romanticism), which makes its members *Frühromantiker*. This group included Novalis (Friedrich von Hardenberg), Friedrich Schlegel and his wife Dorothea, his brother August Wilhelm Schlegel and his wife Caroline, writer Ludwig Tieck, theologian-philosopher Friedrich Schleiermacher, and Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. With the exception of Schelling all contributed to the journal *Athenäum*.

4 F. Schlegel, *Kritische Ausgabe*, 2: 182. The critical Friedrich Schlegel edition, will be abbreviated in the text as *KA*, followed by volume and page number. While the author is listed as Friedrich Schlegel, the critical edition contains all the other works of the early

Friedrich Schlegel, who like the other early Romantics was also a cultural historian, referred to the history writer as a “backward-looking prophet” [*rückwärts gekehrter Prophet*].⁵ However, as the first part of the fragment quoted here shows, Romanticism’s notion of life as poetic destiny was nothing short of forward-looking. At the same time, this visionary thrust in no way aligned with modernity’s relentless desire to catch up with the future. It is arguably the tension between these paradoxical desires that created the conditions for the emergence of what Isaiah Berlin called the last and the greatest turning point in European intellectual history. Löwy and Sayre, whose *Romanticism* study draws heavily on German philosophical and literary works, point to the “fabulously contradictory character” of the Romantic phenomenon, “its nature as *coincidentia oppositorum*: simultaneously (or alternately) revolutionary and communitarian, cosmopolitan and nationalistic, realist and fantastic, retrograde and utopian, rebellious and melancholic, democratic and aristocratic, activist and contemplative, republican and monarchist. . . .”⁶

The *Frühromantik* was neither a school, nor a movement in a strict sense. It revolved around the critical writings of the early Romantics, who collaborated on the short-lived journal, *Athenäum* (1798-1800), the major theoretical organ of German Romanticism. The *Athenäum*, famous for its collection of fragments, intended as entries into a projected universal encyclopedia, represents a novel mode of critical communication that extends well into Friedrich Nietzsche’s work and beyond to that of Walter Benjamin, Ludwig Wittgenstein, and Theodor Adorno. The compendium that was the *Athenäum* not only paved the way to Hans-Georg Gadamer’s hermeneutics through the work of Friedrich Schlegel and Schleiermacher but also to poststructuralism by way of Nietzsche’s elaboration on Romantic language philosophy. For the most part, it was not the German but French critics Philippe Lacoue Labarthe and Jean-Luc Nancy, and Antoine Berman,⁷ who coming from a poststructuralist tradition, recovered the critical legacy of early Romanticism that in traditional scholarship had been given short shrift as a minor literary movement preceding late Romanticism. This recovery was for the most part due to the publication of the critical Friedrich Schlegel edition, which includes the *Athenäum*, under the editorship of the late Ernst Behler. However, before this philosophical archive of German literary and cultural history was restored to scholarship, Walter Benjamin’s doctoral dissertation,

Romantics, published in the *Athenäum*. All translations from German texts in this article are mine.

5 F. Schlegel, *KA 2*: 176.

6 Michael Löwy and Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, 1.

7 Berman’s *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany* remains the most comprehensive study on the theory and practice of translation in early Romanticism.

*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*⁸ [The Concept of Art Criticism in German Romanticism], had most eloquently brought the Romantics' critical reflection on poetics to light.

Let me pose at the outset that I consider early German Romanticism not an era or an epoch – thus avoiding what Roberto Calasso called the “useful superstition of dates” – but a critical phenomenon. Its traces and memories are marked by recursive destinies. In the following, I attempt, however briefly, to uncover the dynamic challenges the Romantic era continues to pose for our time. In this endeavor, the philosophical problem of representation, the concept of time and the problem of its representation as major preoccupations of both Romanticism and modernity, constitute the focus of my argument. To provide context, I offer a brief docent's tour of early Romanticism's conceptual frames of reference in German idealistic philosophy, then focus on tropes of memory, ephemerality, and melancholy and their evolving forms of aesthetic expression in the Romantic tradition.

Romanticism Against the Tides of Modernity recasts Romanticism as a phenomenon, which cannot be reduced to a common denominator, as it appears in multiple literary versions, informed by different individual and national specificities. However, Löwy and Sayre ultimately define Romanticism, which in their view defies analysis, as the critique of modernity, “Romanticism as a world view is constituted as a specific form of criticism of ‘modernity.’”⁹ Equating modernity – not modernism, which is the late nineteenth century literary and aesthetic analogue of modernity as period – with the rise of market economy after the Industrial Revolution, is not an entirely novel approach. Max Weber had already portrayed the principal features of modernity as a propensity for calculation (*Rechnenhaftigkeit*), disenchantment of the world (*Entzauberung der Welt*), and instrumental reason (*Zweckrationalität*). As these characteristics embody the spirit of capitalism, then Romanticism's perceived nostalgia for an idealized past and its enchantment of experience in literary and aesthetic expression reveal, if not a critique of modernity in the strict sense, certainly a resistance to it. While this view of Romanticism contra modernity aspires to highlight the political and economic directions of the period, it fails to account for the radical shift in critical sensibilities from poetic mimesis to critical poesis during the late eighteenth century, which the political, cultural, and moral crises in the wake of the French Revolution had given rise to.

The early Romantics' political aspiration centered on a philosophically and culturally united land, when at the time Germany, which consisted of twenty-five different states and Prussia, was nowhere close to nationhood. “The French Revolution, Fichte's philosophy, and Goethe's Meister are the greatest tendencies of the age,” writes Friedrich Schlegel in the *Athenäum* and adds, “Whoever is offended

8 Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*.

9 Löwy and Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, 18.

by this juxtaposition, whoever cannot take any revolution seriously that isn't noisy and materialistic, has not yet achieved a lofty, broad perspective on the history of humanity."¹⁰ However, the German Romantics, who initially saw the French Revolution as the ultimate signified of freedom, soon had their hopes dashed. Although Schlegel sees the French Revolution as "the prototype [*Urbild*] of revolutions," he states that it could also be regarded as the "most frightful grotesque of the age, where the most entrenched prejudices and their most brutal punishments are joined in a most gruesome chaos and interwoven as bizarrely as possible with a colossal human tragicomedy."¹¹

The early Romantics' critical anxiety was triggered by the hitherto unseen violent births in political, intellectual, and moral life that precluded the possibility of knowing any truth, be it the noumenal world, a vanished time, or an occulted language. Michel Foucault had observed that the definite transition to modernity was marked "when words ceased to interact with representations and to provide a spontaneous grid for the knowledge of things."¹² Faced with the unfathomable chaos of lived experience, the early Romantics aim to set novel paradigms of understanding and redefine the objectives of criticism and representation. Mired in the chaos of post-revolutionary Europe, existing representations of history and temporality failed to provide "a spontaneous grid for the knowledge of things." Immanuel Kant's critical paradigm was both daunting and liberating but failed to account for the experience of loss and grief. Not only words, as Foucault noted, but also the close encounter with human mortality in the bloody aftermath of the French Revolution "ceased to interact with representations." Thus, the crisis of representation necessitated a new vocabulary.

Translating Idealist Philosophy into Living Poetry

Immanuel Kant's revolutionary transformation of the metaphysical tradition, his "second Copernican revolution," posits that instead of measuring the content, meaning, and truth of intellectual forms by some extraneous condition which is supposed to be reproduced in them, we must find in these forms themselves the criterion of their own truth generated by the faculty of reason, thus, "we can recognize of things *a priori* only that what we ourselves put in them."¹³ In Gilles Deleuze's words, "The

10 F. Schlegel, *KA 2*: 198-199.

11 *Ibid.*, 248.

12 Michel Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*, 304.

13 Immanuel Kant, *Werke*, 3: 26.

rational being discovers that he has new powers. The first thing that the Copernican Revolution teaches us is that it is we who are giving the orders.”¹⁴

While Kant rescued science from epistemological skepticism and secured the status of idealism, he did not account for an understanding of the “real” world, of an independent and totally unknowable “thing in itself” [*Ding an sich*], thus thwarting the desire for the unity of knowledge. (Johann Gottlieb) Fichte set out to overcome the duality of Kantian philosophy by positing an absolute consciousness that would guarantee a systematic unity of conception from which a multiplicity of experience could be deduced. The first principle in Fichte’s transcendental system is the absolute “*Ich*” [I/self] that posits itself as an object of cognition. Because of this inherent self-representation (and thus self-critique) of the *Ich*, forms of both cognition and moral consciousness are informed by an infinite progression. Picking up this thread of Kantian-Fichtean idealisms, Friedrich W. Schelling further erases all forms of discontinuity between the conscious mind and the objective nature by a dialectic, where nature becomes objectified self and self represents reflected nature. His philosophy of identity [*Identitätsphilosophie*] renders subject and object identical in the Absolute. As the Absolute manifests itself in human consciousness, the harmony of mind and nature gives rise to aesthetic contemplation.

If Kant’s transcendental idealism maintains that all theoretical knowledge is restricted to the world of experience via appearances and rejects all forms of metaphysical and epistemological realism, what forms of expression are then available to subjects, who recognize the failure of philosophical reflection to epistemologically secure the absolute? How can creative minds express their aspirations, when their reflections have no recourse to an *a priori* foundation? Although the critical project of early German Romanticism rested on an abiding interest in idealistic philosophy, it also challenged the latter’s rejection of metaphorical accounts of experience. The Romantics considered representability [*Darstellbarkeit*], which is only indirectly or elliptically realized in *Poesie* as the condition of all understanding. In Novalis’ words, “even God is only conceivable in representation” [*Gott selbst ist nur durch [Re]präsentation verständlich*].¹⁵

The early Romantics’ extended meditation on the work of the idealist philosophers led to one of the earliest skeptical responses to the possibility of a first or overarching principle of philosophy. The ascendancy of the early German Romantic critical movement constituted a rigorous response both to a perceived moral failure of post-Enlightenment Europe and to the crisis of absolute idealism that had established self-consciousness as the grounding principle of all philosophy. Recent scholarship on the philosophical foundations of early Romanticism has made major strides in reinscribing the philosophical muscle of German idealism into the poetics of early

14 Gilles Deleuze, *Kant’s Critical Philosophy: The Doctrine of the Faculties*, 14.

15 Novalis, *Werke*, 446.

Romanticism, which had long been underrated in earlier traditional scholarship as a kind of light opera. At the same time, modern scholars have insisted that the critical activity of the early Romantics not be cast in the idiom of absolute idealism. Whereas absolute idealism à la Fichte posits self-consciousness as the grounding principle of philosophy (by creating this phantom other consciousness), the early Romantics establish the primacy of Being (anything that is ontologically classifiable) over self-consciousness or reflection. The transcendence of Being urges philosophy to take the path of infinite progression, which leads to aesthetic experience.

The early German Romantics' keen awareness of idealistic philosophy's inability to arrest the ultimate within a method resulted in the collective work of the Schlegel brothers August Wilhelm and Friedrich and Novalis to invest art with the power to represent the unrepresentable, in other words, to intimate the absolute that eluded all reason. As Friedrich Schlegel famously remarked, "The Absolute because it is unsayable, can only be represented allegorically" [*Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen*].¹⁶ Walter Benjamin's dissertation on the concept of art criticism in German Romanticism highlights the critical rigor attributed to form and shows how all articulations of Romantic idealism are registered at the level of aesthetic form, such as romantic irony, allegory, *Witz*, fragment, which, in turn, self reflect at the level of idea. These forms, particularly as they were theorized and developed by Friedrich Schlegel, present a persuasive answer to the dilemma of the subject skeptical of philosophical faith in grounding principles, while holding on to the belief in the power of expressive articulation. The value of aesthetic form lies in its generative energies of transformation in both the subject and the world, forms of metamorphosis that enable them to resist any form of *stasis*. Thus, the burden of representing the unrepresentable, a burden that in Friedrich Schlegel's view, emerges from the imperfections of philosophy, falls on art. Starting from Schlegel's premise, I hope to illustrate how at the very limit of representational certainties, art and poetry intimate the unsayable and negotiate the irreducible spaces between concept and representation.

Challenges of Representing the Unrepresentable

I limit my analysis to notions of time and grief and their allegorical variations in expressions of memory, loss, melancholy, or even trauma, as these have resisted representation in philosophical systems and summon art and poetry to lend them the materiality of expression (*Darstellung*).¹⁷ Human mortality generates the experience

16 F. Schlegel, *KA 2*, 324.

17 Although in German *Vorstellung*, *Darstellung*, and *Repräsentation* all refer to representation, only *Darstellung*, the most frequently used aesthetic expression in the

of loss and grief that cannot be cast in philosophical terms. The question, whether there are representations that determine an *a priori* a state of the subject like grief, eludes a clear solution. And if we reject Kantian time as an *a priori Anschauung* (view or concept), the burden of representing time, that is neither *anschaulich* (sensible or vivid), nor tangible, turns into the very problem of representation itself. Because representation is a problem of mediating presence or being, it confronts the problem of presenting time, that is, making it present – or rather making it visually or physically present.

The elusiveness of any defining marker of time is aptly expressed in Saint Augustine's famous remark that if no one had asked him what time was, he would know, but if someone did, he could not explain what it was. In this sense, time resembles the experience of a language without a grammar, the experience of a child's mastery of language where he can speak but cannot explain how the language is structured. Augustine maintained we can measure neither the past, nor the present or the future, as these do not exist, yet we have a sense of the non-metric experience of time, when we say a lecture was long (read, boring) or how pleasant time passes so quickly. Ultimately, for Augustine, the true measure of un-measurable time is an inner measure. In most philosophical debates, the time of consciousness is related to the present. However, the consciousness of the past and the anticipation of the future are always present in the present. Since events cannot be identified as past, present, and future in any essential sense, they can only be encoded as differentiated temporalities by being assigned mutually exclusive relational attributes.

Since in Kant, time and space are both *a priori* forms of sensible intuition, they do not belong to representation, thus precluding their reflection at the level of form and excluding them from the faculty of imagination. In Fichte, successiveness of time is the condition of self-positing. Novalis, sees time as the condition of all representation, since it is the prerequisite of all synthesis, which is only realized in successive time. He endeavored to complement Fichte's focus on philosophical speculation by taking into account other forms of intellectual experience like poetry. As a mathematician and a poet, Novalis challenges Kant's notion of time and space as *a priori* forms with an almost uncannily Einsteinian theory of space and time as interlinked, "Time and space emerge simultaneously and are, therefore, likely one." However, he articulates this concept of time as a dimension of space in metaphors, "Space is enduring [*beharrlich*] time – Time is flowing, variable space – Space – Basis of all that is enduring – Time – Basis of all that is changeable."¹⁸ Novalis also formulates with elegant simplicity (in the original German) how (re) presentation entails a distance both in space and in time between the concept and its portrayal: "*Die ganze*

writings of the early Romantics, designates the materiality of figural representation and distinguishes itself from the other two terms in its emphatic focus on poetic presence.

18 Novalis, *Werke*, 484.

Repräsentation beruht auf einem Gegenwärtigmachen des Nichtgegenwärtigen”¹⁹
[All representation rests on the present-making of the non-present].

These philosophical and aesthetic articulations of temporality occupy an important space between Kant and Fichte and Martin Heidegger. In *Sein und Zeit* [Being and Time], Heidegger, who has proven to be very inventive with the German language, attempts to grasp and analyze the relationship of existence to being. This sense of being should not be understood in terms of a metaphysics of presence, which thinks of being as a substance, but as a question of ontology, what is it to be an entity of things, rocks, tools, humans? The transformation from the obliteration of metaphysics to a history of Being had important consequences for Heidegger’s concept of the “forgottenness of Being” [*Seinsvergessenheit*]. While the concealment and eventual forgottenness of Being were result of its reduction to idea, cogito, or will, the concept of the history of Being is represented in the concept of the thinker, more specifically, as entrusted to certain thinkers, who “utter Being, that is, utter *the Being of beings* within metaphysics.”²⁰ Thus, the personification (or representation) of beings in the history of Being suggests the conflation of time with the inevitability of human transience.

Heidegger’s sense of physical time dictates that all beings tend toward the void. He places this unrelenting physical time along a time of projection, a reflection on how we can live resigned to being inescapably mortal. *Dasein* (the experience of being human, conscious of one’s own mortality) is at the core temporality; it makes the present *present* by choosing from among possibilities [*Seinkönnen*] yet to come; it makes available to the present the possibilities for being by representing and imagining them. From these intuitions of time, it generates its own experience of unreal/intangible/unquantifiable time [*Innerzeitigkeit*] and real/measurable time [*Sein zum Tod*], that is, acceptance of its finitude, which intimates the sense of loss and grief of human beings. For Heidegger, time is neither in the subject, nor in the object, but as Novalis had maintained, is the condition of their possibility, because it is “‘earlier’ than any subjectivity and objectivity, as it represents the condition of the very possibility of this ‘earlier.’”²¹ Thus, time is only given to representation and only represents itself. The metaphorical thrust of Heidegger’s vocabulary cannot conceal the failure of philosophy to connect temporality to any eternal structural principle. However, measurable time [*Sein zum Tod*] gives rise to our consciousness of evanescence, human mortality, loss, and finality of all things. Furthermore, the experience of being “thrown” into *Dasein* [*Geworfenheit*] and the consciousness of this “earlier” give rise to the sensation of uncanniness, a sense of experiencing something strangely familiar and frightening. Freud, as is known, drew on Romantic literature to develop

19 Novalis, *ibid.*, 489.

20 Martin Heidegger, *Nietzsche*, 3:188.

21 Heidegger, *Gesamtausgabe*, 2: 178.

the theory of the uncanny as the sensation of having been somewhere that was once familiar but is now strange.²²

These intuitions of passage and demise emerge in their complexity and ambiguity in aesthetic contemplation. In Romantic art, specifically in the paintings of Caspar David Friedrich (1774-1840), in Surrealism, and in Benjamin's critical oeuvre, temporality is imagined along the axis of the allegorical. Romanticism's twin tropes of irony and allegory represent the idea(l) indirectly, whereby, in the most compact sense, allegory signifies an approximation and irony an implicit impossibility of the ideal. Both refer to the absence of an ultimate referent in terms of concept and time and recover these anew in poetic expression. They are temporally detached from their origin and telos and signify only through a synthesizing reconfiguration. The allegorical form forever mourns the death of the whole, the being, the truth and re-collects its temporal relics. Thus, in its allegorical representation, famously in Caspar David Friedrich's paintings, time is depicted in images of ruin, shard, and fragment that inhabit sacred spaces. One of his favorite motifs were the ruins of Eldena monastery near Greifswald, from where he hailed.²³ Friedrich's landscapes emerge as the edge of an infinity, where in Schlegel's view, infinity (as the chaos of unbounded time and space) becomes bound in form: "*Why has the infinite come out of itself and made itself finite? – In other words, why are there particulars?*" [*Warum ist das Unendliche aus sich herausgegangen und sich endlich gemacht? – das heißt mit andren Worten: Warum sind Individua?*] (italics in the original). The question can be answered, Schlegel adds, by inserting between the infinite and the finite, "the concept of *picture* or *Darstellung*, *allegory* (*eikón*)."²⁴ Allegory, then, marks the transition between chaos and form, but not an origin or a finality, since it is the infinitely repeatable moment of creating form. Without allegory as aide-mémoire, human achievement cannot emerge from the chaos of unmarked time and space.

In the context of Romantic art and criticism, a melancholy linked to the passage of time and the desire to redeem the vanished past for the present, constitute the two fundamental impulses of allegory as perception and as technique. Yet, the anxiety of not recovering the perceived wholeness of the past is reflected in representation that marks the aporia of a vanished time and can only signify it elliptically, in fragments.

22 In Freud, the uncanny is in reality not something eerie or unfamiliar but a lived experience, which has become alienated from the mind by repression. Freud bases the theory of the Uncanny ("*das Unheimliche*") on the famous Romantic writer E.T.A. Hoffmann's story, "Der Sandmann" [The Sandman], where the protagonist Nathanael repeatedly encounters a figure from his past that is both familiar and frightening.

23 Due to copyright issues, I chose not to paste an image of this painting. However, copying and pasting the following link in your browser accesses the image: <https://www.caspardavidfriedrich.org/Eldena-Ruin.html>

24 F. Schlegel, *KA* 12, 39.

Thus, in Friedrich's paintings, ruins become the most comprehensive expression of the evanescence [*Vergänglichkeit*] of all beings and of human works dissolved in time and reabsorbed into nature. The allegorical image is not transparent to its signification, as the relation between what is in the picture and what is outside it, what is between this world and the other, goes beyond the boundaries of the represented scene. The partial image, ruin, and decay, as in Benjamin's depiction of Baroque allegory, capture the arrested countenance of time and history that can only be conveyed by objects dissonant with the natural order. Benjamin elaborates on this by saying that both symbol and allegory involve a violation and transfiguration of linear time. Whereas symbol glosses over the disruption of the moment in the transcendental image, allegory captures the shocked face of history in memorable form.²⁵

Benjamin's narrative about the angel of history in Paul Klee's painting *Angelus Novus* reminds us that the angel cannot return to paradise to restore order to the disarray and ruins of the past; it is caught in the grip of a ruthless forward movement of time.²⁶ Reconstruction of the past in history and memory is a posthumous event. Memory in the form of fragments of remembered time, however, only reminds us of the fossilized face of history at moments of shock and trauma. The association of memory with trauma complicates the issue of re-membering and re-presentation and has in more recent critical debates centered increasingly on the ethics of representing extremity. Like the experience of time, that of extremity of suffering eludes grasp and can only be told elliptically – but the elliptical is subject to mis(sed) understanding. Yet the problem of representing trauma demands critical attention in these times besieged by ethnic and religious fighting, unspeakable war crimes, and the senseless killing of civilians within and without the range of actual warfare. When people are persecuted, catapulted out of home and history, and suffer unimaginable trauma, what survives as witness to their lives and stories?

Like unmeasurable, unquantifiable time, trauma and grief refer to an elusive experience of an inner sense, *Innerlichkeit*. The impossibility of grasping extreme trauma may have a conceptual analogue in the Kantian sublime, where imagination, faced with an immensity, is confronted with its own limit, forced to strain to the utmost, experiencing a violence that stretches it to the extremity of its power.²⁷ The immensity

25 In *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [The Origin of German Tragic Drama], Benjamin notes, "Whereas in the symbol the transfigured face of nature is fleetingly revealed in the light of redemption through the idealization of destruction, in allegory the observer is confronted with the *facies hippocratica* of history as a paralyzed primordial landscape," *Gesammelte Schriften* I.1: 343.

26 Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte," 255.

27 While I cannot go into the discussion of the Kantian sublime in detail, for purposes of this discussion, suffice it to say that whereas the beautiful in nature is focused on the form of the object, the sublime can be found in a formless object, as long as in it a boundlessness is represented. At the face of the boundlessness and immensity of the sublime,

of feeling, however, is not a representation of pure form; it does not lend itself to formal reflection. Only poetry can express the jagged edges of pain in the compactness and fracturedness of its form. Many modern poets the world over, like Nâzım Hikmet, Mahmoud Darwish, César Vallejo, Bertolt Brecht, or Czeslaw Milosz, who suffered loss and displacement, whether through censorship, imprisonment, or forced exile, have become both witness to and interpreter of the tragedies that governments have inflicted on their own people. What has come to be known as poetry of witness not only captures what history forgets but also offers a sense of solace and solidarity to those affected by loss and tragedy.

Persistence of Romanticism: Consolations of Poetry in Fateful Times

Each science [*Wissenschaft*] becomes
poetry after it has been philosophy.
Novalis²⁸

The following verses of two poets, who are separated in time and geography, Heinrich Heine, who was considered an heir to German Romanticism, “a Romantic *manque*,” and Nâzım Hikmet, often referred to as a “Romantic Communist,” powerfully represent a sense of inborn *Weltschmerz*, a transience of all earthly things, and unsayable sorrow. Although both poets were also persecuted and exiled, the following lyrics were composed, when they were in their early youth, long before their respective exiles. The last stanza of Heine’s poem, quoted below, which he based on a folk song he heard on the shores of the Rhine river, describes the grave of two young lovers, who eloped only to perish:

*Die Winde die wehen so lind und schaurig,
Die Vögel die singen so süß und traurig,
Die schwatzenden Buhlen, die werden stumm,
Sie weinen und wissen selbst nicht warum.*²⁹

[The winds, they blow so mildly and ghastfully,
The birds, they sing so sweetly and sorrowfully,
The chatting paramours, they fall silent and cry,
And they don’t even know why].

imagination experiences its own inadequacy, and “in striving to surpass it, recoils upon itself” (Kant, *Werke* 8, 338).

28 Novalis, *Werke*, 482.

29 Heinrich Heine, *Säkularausgabe* (HSA) II, 66-67. Translation mine.

Consolations of Art and Poetry in Romantic Criticism

The same aura of evanescence covers Hikmet's verses in "*Hâlâ Servilerde Ağlıyorlar mı?*" [Are they still crying among the cypress trees?] like a heavy mist. The poem was published, when Hikmet was only seventeen. He imagines hearing the sobs of the departed in a cemetery. Like Heine, Hikmet uses an old verse form, *rubâi*, a quatrain, which in classical Persian poetry is composed of four lines or two couplets:

*Gözlere inerken siyah örtüler,
Umardım ki artık ölenler güler.
Yoksa hayatında sevmiş ölüler
Hâlâ servilerde ağlıyorlar mı?*³⁰

[As eyes were covered with black shrouds,
I hoped the dead could finally find peace.
But are those dead, whose love could not cease
Still crying among the cypress trees?]

As in Caspar David Friedrich's paintings of a vanished time, represented in images of ruins and cemeteries, these verses, evoked by the sight or memory of graveyards, represent the act of mourning and loss in the verbal image. Here, the corporeal body vanishes in time and is reabsorbed into the earth (nature) as remains or fragments. Although the verbal imagery expresses extreme sorrow, it also offers the consolations of the sublime. Once the experiencing subject identifies that the relation between what is in the verbal image and what is outside it, what is between this world and the great beyond, cannot be represented, the mind overcomes the boundary of imagination.

The aesthetic mode of Romantic idealism has shown that philosophical achievement is a question of manifesting an argumentatively persuasive style, that is aesthetic, rather than a clearly demonstrative superiority over other modes of articulation. Lamentably, the art of rhetoric, cherished and cultivated by the early Romantics has been replaced by modern demagoguery. The trials of our modernity still carry the not very distant echoes of German Romanticism's anxiety of a world in intellectual and moral crisis. Those crises have multiplied in our age, in which individuals, communities, and nations struggle for agency, as they face the seemingly insurmountable challenges of consumerism, intolerance, lack of ethical vision, religious fanaticism, and the twilight of creative reason and empowering art. The challenges of modernity, the atomization of our lives, the imperative to constantly speed up or catch up with technology, constant escape from all forms of terror, and the almost universal violation of human rights may remind us of the Romantic strategies of coping and consolation that defy the limitations of the real. The point of most early Romantic discussions of the self was not to suggest that the empirical and the transcendental subject can

30 Nâzım Hikmet, *Bütün Şiirleri*, 1929. Translation mine.

posit or control the world as such but, by taking the historical and aesthetic turn, to suggest the ways, whereby the self can both confront and be consoled by the forces of nature, language, and art. The extent of the influence of Romanticism's critical cultural legacy and its transfigurations, continuities, and ruptures in modernism and postmodernism remain a field of disputed claims. However, without their faith in the power of art and poiesis, the social imagery would be limited to the narrow horizon of what really exists or what is merely instrumental.

Bibliography

- Benjamin, Walter. *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- . *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- . "Über den Begriff der Geschichte." In his *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, 251-261. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Berlin, Isaiah. "The Romantic Revolution: A Crisis in the History of Modern Thought." In *The Sense of Reality*, edited by Henry Hardy, 168-193. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Berman, Antoine. *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*. Translated by S. Heyvaert. New York: State University of New York Press, 1992.
- Calasso, Roberto. "Absolute Literature." In his *Literature and the Gods*, translated by Tim Parks, 167-193. New York: Alfred A. Knopf, 2001.
- Deleuze, Gilles. *Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of the Faculties*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Foucault, Michel. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Random House, 1970.
- Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975.
- . *Nietzsche*. Translated by David Farrell Krell, Joan Stambaugh, Frank A. Capuzzi. San Francisco: Harper & Row, 1979-87.
- Heine, Heinrich. *Säkularausgabe (HSA)*. Berlin: Akademie; Paris: Editions du CNRS, 1970.
- Hikmet, Nâzım. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Kant, Immanuel. *Werke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.

Consolations of Art and Poetry in Romantic Criticism

Lacoue-Labarthe Philippe, and Jean-Luc, Nancy. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. Translated by Philip Barnard and Cheryl Lester. New York: State University of New York Press, 1988.

Löwy, Michael, and Robert Sayre. *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Translated by Catherine Porter. Durham and London: Duke University Press, 2001.

Novalis (Friedrich von Hardenberg). *Werke*. Munich: C. H. Beck, 1987.

Schlegel, Friedrich. *Kritische Ausgabe*. Paderborn: Schöningh, 1958.

Osmanlı Dönemi Hikâye Kitaplarında Kolektif Yazarlık

Collective Authorship in Ottoman Story Books

Elif Sezer Aydınlı

Doktora Öğrencisi
Freie Universität Berlin
Tarih ve Kültür Araştırmaları Bölümü
ORCID: 0000-0001-5207-3218
sezerel89@gmail.com

Sezer Aydınlı, Elif. "Osmanlı Dönemi Hikâye Kitaplarında Kolektif Yazarlık."
Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi 2 (Nisan 2022): 47-64.

Makale geliş tarihi: 24 Ocak 2022 Makale kabul tarihi: 8 Nisan 2022

Osmanlı Dönemi Hikâye Kitaplarında Kolektif Yazarlık

Öz

Osmanlı yazma eser kültüründe metin üretimi, günümüzde tek bir şahısa ya da şahıslara atfedilen yazarlık olgusunu aşan daha çeşitli ve katmanlı bir görüntü sunmaktadır. Bu yazıda, 18 ve 19. yüzyılda üretilmiş ve okunmuş popüler kahramanlık hikâyeleri üzerinden; sahaf, müellif/müstensih, okur gibi farklı öznelerin dahil olduğu kolektif ve aynı zamanda kümülatif bir yazarlık biçimi üzerine düşünülecektir. Kolektif yazarlığın bir tezahürü olarak, çoğunlukla toplu kıraat meclislerinde okunmuş ve elden ele dolaşmış bu hikâye külliyyatının üzerindeki temellük ve istinsah gibi hârici kayıtlar ve metinsel özellikler incelenmiştir. Nadir olarak görülen temellük ve istinsah kayıtlarından dolayı bu kitapların gerek sahiplenme gerek üretimlerinde kişilerin değil tüm bir okur cemiyetinin etkin olduğu iddia edilmiştir. Bu iddiayı desteklemek üzere; ana metinde müstensih dışında karşımıza çıkan el yazıları, orijinal istinsahattan sonra yapılan tamir-tadilat ve eklemeler görseller üzerinden incelenmiştir. Osmanlı'da yazarlık otoritesini ulema-dışı metinsel üretim örnekleriyle farklı türler üzerinde düşünmeye çağıran bu çalışmanın, "Osmanlı kitap kültürü" ve "okuma/yazma tarihi" alanlarına katkıda bulunması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı kitap kültürü, kolektif yazarlık, popüler hikâyeler, harici kayıtlar

Abstract

Authorship in the Ottoman manuscript culture displays a much more diverse and layered picture than the current perception on authorship that is attributed to a specific person, or people. This article, based on the 18th and 19th century versions of popular heroic stories, ponders on a collective and cumulative form of authorship in which various agents such as bookdealers, authors/scribes and readers were involved. As a result of collective authorship, this study observes on various records such as ownership statements and colophons alongside textual features on these story manuscripts that were mostly read aloud in the collective reading sessions. Because of the scantiness of ownership statements and colophons, it argues that not specific persons but a whole community were active both in the terms of ownership and production of these books. To support this argument, the article examines distinct scripts other than the scribe's, besides the textual repairs and additions made after the original copying. By discussing the non-ulema textual production through visuals, this study aims to contribute to the fields of "Ottoman book culture," and "the history of reading and writing."

Keywords

Ottoman book culture, collective authorship, popular stories, manuscript notes

Bugün yazar kelimesinin çağrıştırdığı anlam, *TDK Güncel Sözlüğü*'nde verildiği gibi, “Bilim, edebiyat, sanat alanlarında kitap yazan ve kitap hazırlayan, bir eseri ortaya koyan ve eserin sahibi olan kimse, kalem erbabı, müellif” tanımıyla sınırlıdır.¹ Öte yandan, Osmanlı yazma dünyasında metin yazarlığıyla ilgili “müellif, müstensih, muharrir” gibi kavram çeşitliliğinin işaret ettiği üzere yazarlık; metin türüne, bağlama ve döneme göre değişen/dönüşen çok daha çeşitli ve katmanlı bir görüntü sunmaktaydı.

Bu makalede, hem yazılı hem de sözlü üretim dünyasına ait olan olan “popüler” hikâye metinleri üzerinden, yazarlığın belli bir kişiden veya kişilerden ziyade bir cemiyete/cemiyetlere ait olduğu karmaşık, alternatif bir metin üretim şekli üzerine düşünülecektir.² Bunun için, 18 ve 19. yüzyıllarda üretilmiş ve İstanbul’da kiralama usulü elden ele dolaşmış Hamza ve Ebû Müslim gibi kahramanlık hikâyelerinin yazmaları üzerinden çeşitli gözlemler yapılacaktır. Bu yazmaların kendine has okur cemiyeti tarafından kamusal meta olarak algılandığı ve metinler üzerinde müellif/müstensihlerin yanında okurların da söz hakkı iddia ettiği ve yazma eylemine dahil oldukları öne sürülecektir.

Sözlü Metin – Yazılı Metin

İncelenecek eserler 18 ve 19. yüzyılda üretilmiş yazılı metinler olsa da öncelikle bu hikâyelerin sözlü kültürle olan ilişkisi üzerine düşünülmelidir. Ortaçağ’dan itibaren İslam medeniyetinde kitap telifinin, sözlü aktarımla (rivâyet) ve meclis ortamıyla doğrudan ilişkisi vardır. İsmail Erünsal’ın belirttiği üzere:

VII-VIII. asırlarda semâ ve kırâ’at metodu kitap telifinde tercih edilen en güvenilir yoldu. Bu dönemde yaşayan müellifler eserlerini bizzat kendileri kaleme almamışlar, daha sonra kendilerine isnat/nisbet edilen eserler, öğrencilerinin veya öğrencilerinin öğrencilerinin sözlü ve yazılı olarak nakledilen bilgileri yazıya geçirmesiyle oluşmuştur.³

1 “Yazar” maddesine 12.01.2022 tarihinde sozluk.gov.tr adresinden online olarak erişilmiştir.

2 Bu yazıda “popüler” ifadesi elit ya da yüksek zümreye ait olanın karşıtı olarak kullanılmamıştır; saraylısından bürokratına, esnafından hamalına kadar geniş yelpazedeki bir okur kitlesine istinaden farklı okur profilleri tarafından “okunan, bilinen, sevilen” anlamlarında kullanılmıştır.

3 İsmail E. Erünsal, *Ortaçağ İslâm Dünyasında Kitap ve Kütüphâne* (İstanbul: Timaş, 2019), 59.

Osmanlı dönemi için de – henüz buz dağının çok küçük bir parçası aydınlatılmış olsa da – meşhid ve medreselerdeki ders halkaları, halk arasındaki dinî seremoniler, eğlence veya ilmi amaçlı toplanan kıraat meclisleri hesaba katıldığında metinlerin sözlü ortamlarda ve belli bir cemiyet dairesinde oluştuğunu ya da en azından şekillendiğini söyleyebiliriz. Sözlü ortamda karşımıza çıkan bu okur/dinleyici müdahilliği, şerh/haşiye/zeyl gelenekleri üzerinden yazılı metnin baskın olduğu en ilmi mecralarda bile sonraki müellifler tarafından da paylaşılır. Kısacası, Osmanlı yazma kültüründe metin, diğer birçok yazma kültüründe olduğu gibi bir kişinin elinden çıkıp biten otoriter bir nesne değil okurların, dinleyicilerin ve başka yazarların müdahalesine her zaman açık, birikim üzere gelişen/dönüşen canlı bir organizmadır.

Özel olarak Osmanlı hikâye yazıcılığına baktığımızda ise sözlü hikâye geleneği, meclis kültürü, anonim yazarlık ve yazan/istinsah eden/derleyen arasındaki bulanık tanımlar, metinleri tek bir kişiye atfetmemizi daha da imkânsız kılar. Örneğin *Dânişmendnâme*, *Battalnâme*, *Saltuknâme* gibi gâzi anlatıları, belli kültürel-politik saiklere sahip Selçuklu ve beylik sultanlarının emri üzerine geç Orta Çağ dönemi Anadolu'sunda (13-15.yüzyıl) yazıya geçirilmiştir.⁴ Melik Dânişmend tarafından ısmarlanan *Dânişmendnâme* 'nin ilk derleyicisi Mevlâna ibn Alâ, Cem Sultan'ın ısmarladığı *Saltuknâme* 'nin derleyicisi Ebû-l-Hayr-i Rûmî ve *Hamzanâme* 'nin derleyicisi meşhûr *İskendernâme* yazarı Ahmedî'nin kardeşi Hamzavî olarak bilinmektedir. Ancak, yazıya geçirenlerin isimlerini bildiğimiz durumlarda bile bu isimler daha çok farklı kültürlerde yüzyıllar boyu şekillenen hikâyeleri dinleyen ve tespit edemediğimiz oranda bir yaratıcılık/doğaçlama payıyla yazıya aktaran kişilerdir. Bu isimler günümüz kütüphanelerinde hâlen yazar olarak kayıtlı olsa da bu hikâyeler, gerek sözlü gerekse yazılı mecrada yüzyıllar boyu üreilmeye devam ettiği için bugün elimize ulaşan nüshalardaki hikâyelerle, bu kişilerin derlediği/yazdığı hikâyeler büyük farklılık arz eder. Ayrıca bu hikâyeleri yazıya aktaran kişiler, metnin sadece derleyicileri değil anlatıcıları arasından da olabilir. Fars hikâyeciliğinden örnek verirek, *Fîrûzşahnâme* 'nin yazarı olarak kabul edilen Bighamî veya *Semek-i Ayyâr* 'ın yazarı olarak kabul edilen Ferâmerz ibn Hüdâdâd ya bu hikâyelerin kıssahanlarıdır ya da hikâyeleri sözlü performanslardan kaydetmişlerdir. Henri Massé, Ferâmerz için “görünen o ki eser bir sözlü performans esnasında kaydedilmiştir ve yazıya aktaran muhtemelen anlatıcının ifadelerini de aktarmıştır ... bu bakımdan dar anlamıyla profesyonel bir yazarın eserin değildir.” demektedir.⁵ William Hanaway de Şeyh Bighami olarak

4 Metinlerin nasıl derlendiğine dair örnekler için, bkz: Zeynep Aydoğan, “Oral Performance and Text: Narrators, authors, and editors in the Anatolian Turkish Warrior Epics,” *The Written and the Spoken in Central Asia* içinde. (Potsdam Edition Tethys, 2021).

5 Faramarz ibn Khudâdâd, *Samak-e Ayyâr*, ed. Frédérique Razavi (Paris: Maisonneuve et Larose, 1972), 8. Aktaran: İlhan Başgöz, *Hikâye: Turkish Folk Romance as Performance Art* (Bloomington: Indiana University Press, 2008). Çeviri bana ait.

bilinen Mevlâna Şeyh Muhammed Tâhiri'nin isminin metinde geçtiğini ancak bu kişinin muhtemelen 15.yüzyılın profesyonel kıssahanlarından biri olduğunu söyler.⁶

Bu hikâyelerin aynı zamanda derleyici ve kıssahanları da olabilen müellifleri, yazdıkları metni yüzyıllar boyu bu hikâyeleri anlatan anlatıcılara borçlu olduklarını bilirler. Bu metinlerin çoğu zaman ketebe kaydı taşımaması, anonim bir karakterde olması ve daima “râviyân-ı ahbâr ve nâkilân-ı âsâr öyle rivâyet ve bu yüzden hikâyet ederler ki” gibi bir kalıp ifadeyle başlaması bu bilincin tezahürleri olmalıdır. Zeynep Aydoğan, 13-15. yüzyıl arasında yazıya geçirilmiş gazi anlatılarında birkaç istisna dışında belli bir anlatıcı ismi veya anlatı bağlamı verilmediğini söyler.⁷ Aynı durum, yüzyıllar sonra, 18 ve 19. yüzyıllarda yazılmış Hamzanâmeler için de geçerli olacaktır. Tülün Değirmenci, bu yazmalarda sebep-i te'lif bölümünün olmamasını ve “râviyân-ı ahbâr” gibi beylik bir kalıpla başlamalarını “... zira anlatılanlar tek bir müellifin eseri değil, yüzyıllardır bu geleneği yaşatan ve olasılıkla da ekledikleri yeni bölümlerle bu hikâyeleri zenginleştiren, çoğaltan tüm meddah ve hikâyecilerin ortak bir yaratacisıdır,” şeklinde açıklar.⁸

Bu noktada, Osmanlı'da yazarlığın tanımı ve metin üretim biçimlerinin sadece türler değil, metnin üretildiği ve hitap ettiği kitle ve dönemler üzerinden de zamanla büyük değişimlere uğradığı belirtilmelidir. Bu yazıda ele alınacak olan dönem, her ne kadar büyük ölçüde 19. yüzyılı hatta okuma notlarının tarihi bakımından 20. yüzyılı kapsasa da, okuryazarlık alışkanlıkları açısından “post-17. yüzyıl” diyebileceğimiz bir döneme tekabül etmektedir. Bu dönemde, Osmanlı dünyasında kitap üretimi ve sahipliği artmış, kağıt ucuzlamış, medrese ve cami kütüphaneleri genişlemiş, eğitim sistemi daha kapsayıcı hale gelmiş, yeni yazın türleri ortaya çıkmış ve tüm bunların bir nedeni ve sonucu olarak okuryazarlık kitlesi genişlemiştir. Dana Sajdi'nin 18. yüzyıl Şam'ı üzerinden “nouveau literacy” olarak adlandırdığı yeni okuryazarlık tipi, yüksek ulema dışındaki sosyal grupların metin üretimi üzerinde yetkinliklerini idda etmelerini sağlamıştır.⁹ Bu dönemde, hikâye kitapları, kişisel mecmualar, halka hitaben yazılan risaleler, hatta tarih kitaplarının üretiminde daha önce müellif olarak karşımıza fazla çıkmayan esnaf grupları, kadınlar, öğrenciler gibi yeni grupları görmek mümkün olmaktadır.

6 William L. Hanaway, *Love and War: Adventures from the Firuz Shâh Nâme of Sheikh Bighami* (Delmar, New York: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1974), 20.

7 Aydoğan, “Oral Performances and Text,” 407.

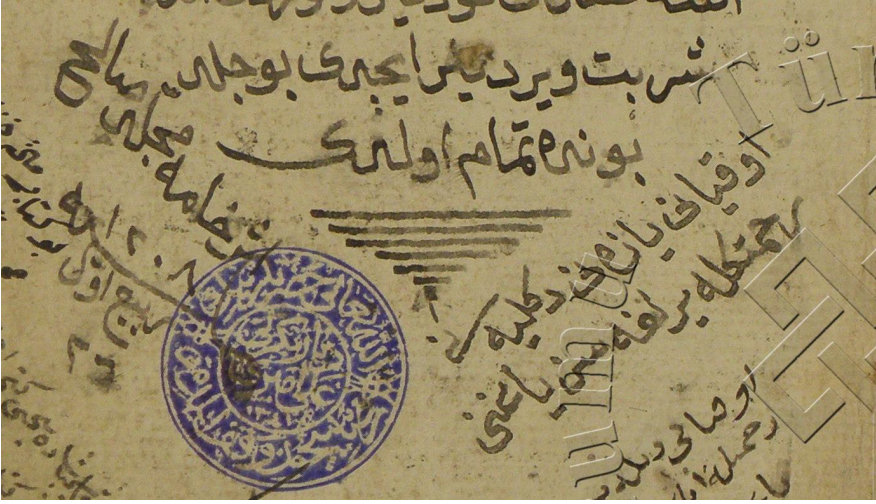
8 Tülün Değirmenci, “Söz bir Nesnedir ki, Zâil Olmaz: Osmanlı İstanbul'unda Hamzanâme Geleneğine Göre Kamusal Okuma,” *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, cilt VII (İstanbul: İBB, 2015), 637.

9 Dana Sajdi, *The Barber of Damascus: Nouveau Literacy in the Eighteenth-Century Ottoman Levant* (Stanford: Stanford University Press, 2013).

Sahaf, Müstensih, Okur: Metnin Sahibi Kim?

Osmanlı yazılı dünyasında yazar otoritesinin neredeyse hiç görülmediği bir külliyata örnek olarak 18 ve 19. yüzyıl İstanbul’unda sevilerek okunmuş olan Fîrûzşâh, Hamza, Ebû Müslim, Camasb, İskender gibi kahramanların hikâyelerini gösterebiliriz. Bu hikâyelere ait yazmalar bugün birçok yazma eser kütüphanesinde bulunsa da, bu çalışmada, gerek erişim imkanlarından gerekse çalışmanın sınırlarını aşmamak amacıyla özellikle Ankara Millî Kütüphane, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Kütüphanesi, Fatih Millet Yazma Eser Kütüphanesi ve Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanelerinde bulunan yazmalar incelenmiştir. Bu yazmaların en büyük özelliği üzerlerinde bulunan binlerce toplu okuma notu ve bireysel olarak her konuda yazılmış olan notlardır. Bu notlardan ve yazmaların yıpranmış fiziksel özelliklerinden görüldüğü gibi, bu kitaplar çoğunlukla kiralama usulü sahiplerinden ya da sahaflardan alınarak konaklar, kahvehaneler, dükkanlar ve daha nice türlü toplu okuma ortamında bir kitleye karşı okunmuş ve elden ele şehrin tüm semtlerini dolaşacak kadar döneminde popülerlik kazanmış olan kitaplardır.

Bu kitaplar, okuma tarihi kadar yazma/yazarlık tarihi açısından da Osmanlı yazma eser kültürü alanında alternatif bakış açıları geliştirmemizi gerektirecek gibi görünüyor. Öncelikle, bu yazmalarda, istinsah kaydı dediğimiz kitabın yazarı, yazma tarihi, kitabın yazılma saikleri gibi kritik konuları aydınlatan kayıtlara neredeyse hiç rastlanmaz.¹⁰ Öte yandan, kitabın nerede, kim tarafından, kimler arasında okunduğu bilgilerini içeren ve toplu okuma notları adını verdiğimiz notlarda büyük çoğunlukla tarih bulunmakta; bu durum da bu kitapların okunma tarihlerinin yazılma tarihlerinden daha fazla önemsendiği şeklinde yorumlanabilmektedir. Yazar/müstensih isminin bulunduğu istinsah kaydı sayısı daha da sınırlıdır. Bunların bir kısmı aynı kişiye, 1782/3 ile 1793/4 yılları arasında farklı yazmalar üzerinde kaydı bulunan, aynı zamanda kitapları kiraya veren sahaf ve mücellid Salih Efendi’ye aittir.



Resim 1 Mücellid Sâlih'e ait, 26 Rebiyü'l-evvel 1208
(1 Kasım 1793) tarihli bir istinsah kaydı.

Ebü Müslim Hikâyesi, İstanbul, Fatih Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî 31, 80a.

Diğer müstensih isimlerine ve mesleklerine baktığımızda ise bu kişiler, profesyonel bir yazardan ziyade ortak havzadaki hikâyeleri derleyen ve kiraya çıkarmak üzere istinsah etmiş, farklı mesleklerle iştigal eden şahıslar gibi görünmektedirler. Bazı örnekler şunlardır:

Attâr Ahmed Ağa, 1220 tarihli,¹¹

Monla Mülâyim, 9 Zilkade 1227 tarihli,¹²

Süvâri-cenâb hazret-i Kapudânî Hüseyin Bey hazretleri, 27 Safer 1264 tarihli,¹³

Hasan Basri, Teşrîn-i sâni 1309 tarihli,¹⁴

Evrâk-ı hümâyûn ketebesinden Mustafa Cemal Efendi ibn Baha'eddin rahmetullâh, 9 Rebiyü'l-âhîr 1304 tarihli.¹⁵

İstinsah kayıtlarında yazmak ve yazan için “yazan, tahrîr eden, harrarahû, hâme, ketebe, tamka” gibi kavramlar kullanılırken, mükerrer “bunu yazdım çü bî-vefâdir rûzigâr/ ben öldükde kala hattım yâdigâr” ya da “okuyanı, yazanı, dinleyeni rahmetinle yarlığasın yâ ganî” gibi kalıp beyitler dikkat çekicidir.¹⁶ Diğer türler üzerinde daha çok Arapça versiyonlarını görmeye alışkın olduğumuz bu beyitlerin yazma eyleminin “metinleri zamana direnir kılma” fonksiyonunu hatırlatırken, metni yazan kişi ile okuyan ve dinleyen kişileri de eşitleyici bir tavır sunduğunu öne sürebiliriz.¹⁷ Dolayısıyla, metni yazan kişiler, böyle anonim ifadeler kullanarak ve çoğu zaman isimlerini bile kaydetmeyerek daha en baştan bugün metin üretiminde yazara atfettiğimiz otoriteden feragat ediyor gibi görünmektedirler.

Yazarlık otoritesinden edilen feragatin öncelikle bu kitapların yazılma amacı ve okurlar arasında sahip olduğu fonksiyonla alakalı olduğunu düşünmeliyiz. Bu metinler belli bir patrona yönelik ve şahsî kütüphanelerde tutulmak üzere değil, ortak bir edebî zevke, kahramanlık algısına ve gelenek tasavvuruna sahip bir “cemiyet” için üretilmiş izlenimi vermektedir. Zira bu kitaplar az sayıda ketebe kaydı taşıdığı gibi, mühürlerden ve diğer temellük kayıtlarından da mahrumdur. Yazmalar üzerinde “sâhib ve mâlik” şeklinde tanımlanan birkaç kişinin de metnin müstensihî veya Salih Efendi gibi metni kiraya çıkaran sahaflar olduğuna dair gerek yazma eserlerde gerekse ikincil kaynaklarda çeşitli tanıklıklar mevcuttur.¹⁸ Örneğin, Fransız seyyah Antoine Galland, güncesinde Bedesten’de bazı kitapçılar olduğunu ve bu kitapçıların 4-5 akçe karşılığında istenen kitabı istinsah ettiğini söyler.¹⁹ Ayrıca bazı sahafların terekelerinde aynı türe ait çok sayıda cilt ve yazı aletleri bulunması, kahramanlık hikâyelerine yönelik yoğun ilgiyi gösterdiği gibi, sahaf-müstensih-yazar ve hatta kitap sahibi ayrımlarının bazı türler üzerinden ne kadar bulanık olduğunu da gösterir.²⁰

Metin üretiminde -aynı zamanda ekonomik saiklere de ilgili olan- üretilen kitabın piyasada hızlı ve bol miktarda tüketileceğine yönelik bu farkındalığın, bazı müstensihlerin kitaplarının hor kullanılmasından ve fazla dolaşıma bağlı olarak yıpranmasından duyduğu endişeyi azalttığını düşünmemeliyiz. Örneğin, bahsi geçen sahaf, müstensih, mücellid Salih Efendi’ye ait bir not; bu endişeyi dile getirirken onun yazdığı kitabın geniş bir okur kitlesi arasında dolaşıma gireceğinden de haberdâr olduğunu gösterir:

Ya her kim bu kitabı alub okuyub bozar ise veyâhud yırtar ise veyâhud hatm idüb virmeyüb virdüm deyü inkâr iderse dilerim peygamber efendimizin şefa’âtinden mahrûm kalsun [...] ve bu kitablari okuyub dinleyen ahbâblar sizlerden ricâ iderim ki bu kitablari okuduktan sonra yırtub ve bozmayub hemen teslîm itmenizi ricâ ve niyâz iderim birâder, ağalar ve efendiler ve beyler.²¹

18 Adam Gacek, Arap harfli yazma eserlerde müstensihlerin kendilerini metnin ilk sahibi olarak gördüklerini ve bu yüzden “sâhib ve mâlik” ifadesini kullandıklarını söyler. Adam Gacek, “Ownership Statements and Seals in Arabic Manuscripts,” *Manuscripts of Middle East 2* (1987): 88-95.

19 Antoine Galland, *Journal d’Antoine Galland pendant son Séjour à Constantinople (1672-1673)*, c. 1. (Paris, E. Leroux, 1881), 42.

20 Terekelerinde kahramanlık hikâyelerine ait çok sayıda cilt bulunduran sahaflar için bkz: Meredith Quinn, “On Yedinci Yüzyıl İstanbul’da Ucuza Okumalar,” *Eski Metinlere Yeni Bağlımlar: Osmanlı Türkçesi Metin Çalışmaları*, ed. Hatice Aynur vd. (İstanbul: Turkuaz Yayınevi, 2015): 146-69; İsmail Erünsal, *Osmanlılarda Kitap Ticareti: Sahaflar ve Kitapçılar* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2021): 97.

21 *Dâstân-ı Eba Müslim*, Ankara, Millî Kütüphane, Yazmalar 8688/3, 61b. Ketebe kaydında müstensih ismi bulunmamasına karşın, el yazısı benzerliğinden ve diğer şekilsel benzerliklerden dolayı kitabın Salih Efendi tarafından yazıldığı düşünülmektedir. *Dâstân-ı Eba Müslim*, Ankara, Millî Kütüphane, Yazmalar 8504/16, 91b.

Aynı şekilde, *Hamzanâme*'nin çeşitli ciltlerini yazan başka bir müstensih de kitabını imla ve inşa öğrenmek için yırtan, bozan, ödünç alıp da inkar eden ve kenarlarına olur olmaz şeyler yazan kişilerin yüz yirmi peygamberin şefaatinde mahrum kalmalarını dileyerek lanet eder.²² 18.yüzyıla ait bir *Süleymannâme* cildinin müstensihisi ise daha en baştan okurlardan kitabının harab edilmemesini rica ederken kibar bir üslupla şöyle seslenmektedir:

Okuyan ehıbbâya safâ bahş ider. Kerem [u] 'inâyet idüb bozayım yâhûd kenârına bir şey yazayım diyüb kitâbımı berbâd itmeyesin. Efendim ehıbbâya niyâz olunur. Zîrâ Süley-mânnâme her yerde bulunamıyor, bulunur da ol da ehıbbâya safâ virmiyor. Murâd olan kıssadan hissedür, ve's-selâm.²³

Bu örnekler, müstensihlerin diğer okurların müdahilliğine belli bir dereceye kadar ve kitaba fiziksel olarak zarar vermedikleri ölçüde müsamaha gösterdiklerini düşündürmektedir.

Eklektik bir Külliyat: Yazar Olarak Okurlar

Her ne kadar bazı müstensihler potansiyel okurlarından kitapların yırtılmamasını, harab edilmemesini, karalanmamasını rica etse de bugün kütüphanelerde bulunan kahramanlık hikâyelerine ait yazmaların hemen hepsi yıpranmış bir görüntü sergilemektedir. Bunun en büyük sebebi yazmaların uzun süre elden ele tüm şehri dolaşmasıdır. Örneğin 18.yüzyıl ortasında yazılmış Ebû Müslim'in 4. cildi, üzerindeki okuma notlarına binaen, Tophane, Şehremini, Üsküdar, Fatih, Unkapanı, Sultanahmet, Kağıthane, Kasımpaşa, Davutpaşa, Eyüp, Balat, Galata ve Beşiktaş semtlerinde, kahvehaneler, hanlar, evler, devlet daireleri hatta Enderun'da 19. yüzyıla kadar elden ele dolaşarak okunmuştur.²⁴ Yüksek dolaşım esnasında, okurlar bu kitaplara bir prestij nesnesi veya değerli bir meta olarak muamele etmemiş, kitaplar her türlü bireysel duygu ve düşüncenin yazılabildiği, toplu okumalara dair kayıtların alındığı, imla ve inşa çalışılan, hesaplamalar ve çizimler yapılan ucuz nesnelere kullanılmıştır. Bu bakımdan hikâye kitapları hem eğlence araçları hem de el altında bulunan yazı araçları olarak gündelik hayatın bir parçası olmuşlardır.

Birçok okur, kitapların zamana ve hor kullanmaya bağlı olarak bozulmasından bıkkınlık duymuş ve bunu yapan kitap kullanıcılarını sert dille eleştirmişlerdir. “Bu

22 *Dâstân-ı Eba Müslim*, Ankara, Millî Kütüphane, Yazmalar 8504/16, 91b ve 8504/30, 1a.

23 *Süleymânnâme*, London, British Library, MS Or 14944, 91a. Şu makaleden alınmıştır: Tülün Değirmenci, “Bir Kitabı Kaç Kişi Okur? Osmanlı'da Okurlar ve Okuma Biçimleri Üzerine Bazı Gözlemler,” *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar* 13 (Güz 2011), 25.

24 *Dâstân-ı Eba Müslim*, Ankara, Millî Kütüphane, Yazmalar 8504/4.

kitabı hor tutub târ ü mâr idenler bu kitab gibi târ ü mâr olsunlar,” “bunu her kim keserse Yezid oğlu Yeziddir,” “buna her ne kadar isim yazdın ise cümlesin s.ki g.tüne olsun” gibi beddualar ve küfürler savurmuşlardır.²⁵ Yırtılan, karalanan, zamanla silinen metinlerin tamir edilmesinde ve sahih metnin yeniden düzenlenmesinde bazı sonraki okurlara karşı sorumluluk duymuşa benziyorlar. Örneğin bir okur, Hamzanâme'nin 35.cildinin sayfalarını yeniden düzenlemiş ve şu notu düşmüştür: “Bu sâhifeyi kıra'at itdikten sonra nihâyetindeki sâhife kıra'at olunacaktır çünkü kağıdları tebdîl olmuştur [...]”²⁶ Bu tebdillerden dolayı olsa gerek, bu cilt dâhil birçok ciltte bugün araştırmacıların işini fazlasıyla zorlaştıran, bazen varağı bazen sayfayı baz alan, farklı dönemlere ait ayrı ayrı sayfa numaralandırmaları mevcuttur.

Bazı okurlar ise yıpranan/bozulan yazmaların sayfalarını düzenlemekten bir adım daha öteye giderek eksik ve kopuk sayfaları yeniden yazma cesaretinde bulunmuşlar, bu bakımdan metinlerin üretimi üzerinde bir nevi müstensih/müellifin sahip olmasını beklediğimiz bir yetki alanını paylaşmışlardır. Örneğin, aşağıda iki sayfası gösterilen *Hamzanâme*'nin 60 varaklık 4.cildinde ilk ve son varaklar dahil olmak üzere 9 varak başka bir el tarafından yazılmıştır.²⁷

27 *Hamzaname*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi 1087. El yazısındaki amatörlikten ve eklerin sayfa değil varak bazında olmasından bu el yazısının müştereken yazan başka bir müstensihe değil sonraki bir okura ait olduğu varsayılmaktadır.



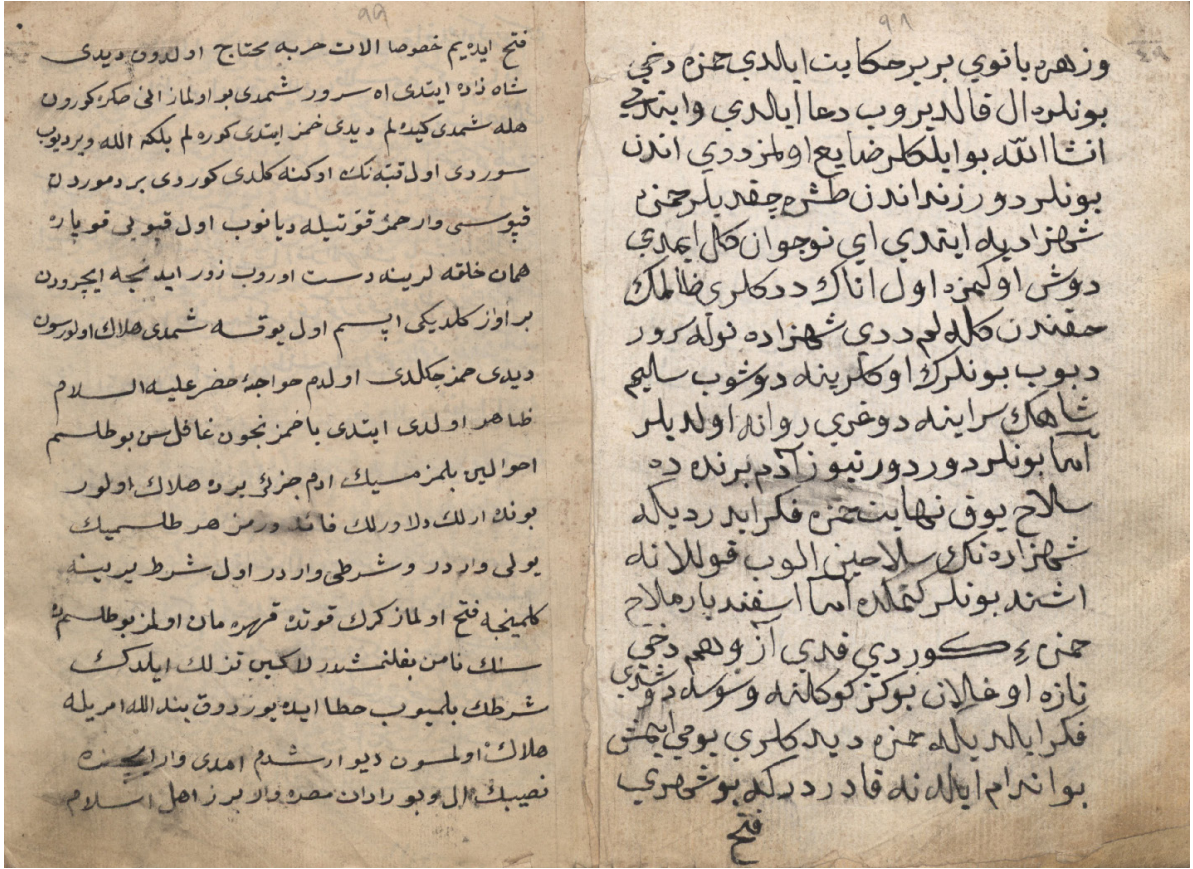
Hamzaname, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi,
Türkçe Yazmalar 1087, 29b-30a (varak üzerinde sayfa numarası yoktur,
kendinden önceki varacağın sayfa numarası baz alınmıştır)

Üzerindeki tarihli notlardan 200 yıl boyunca okunduğunu anladığımız Hamzanâme'nin 6. cildi ise bu kez üç farklı el yazısının gözlemlenmesi açısından daha eklektik ve açıklanması daha zor bir görüntü sergiler. Yazıdaki görece profesyonellik ve diğer yazmalardan alışkın olduğumuz – muhtemelen mücellid Salih'e ait olan – el yazısından dolayı metnin ilk 10 varlığını yazan kişiyi orijinal/ilk müstensih olarak kabul edebiliriz. Orijinal istinsahın 10 ila 17. varakları kayıp olduğundan, aradaki sayfalar 2. el olarak adlandıracağımız farklı bir kişi tarafından doldurulmuş ancak bu doldurma el yazısının iriliğinden dolayı eksik olan 7 varığı, 13 varakla

doldurduğundan varak numaralarında çeşitliliğe ve karışıklığa sebep olmuştur. Buradan itibaren kendi numaralandırmamızı takip edersek, 23. varaktan 43. varağa kadar tekrar orijinal müstensihin el yazısı takip edilmektedir. 43 ila 45. varakların arası bu kez 3. bir el tarafından doldurulmuştur. 46. varakta 2. el dönerek 3 varak yazmıştır. 49. varakta başlayan orijinal müstensihin el yazısı 77. varağa kadar devam etmiştir. 77 ila 97 arasındaki varaklar yine 2. el tarafından doldurulurken, 97. varak ile nüshanın eksik olarak sonlandığı 117. varaklar arasında yine orijinal müstensihin el yazısı görülmektedir.



Hamzaname, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar 1089, 23b-24a [kendi numaralandırmamız]. Solda orijinal müstensih, sağda 2. el tarafından yazılan bir sayfa görülüyor.



A. g. e., 42b-43a [kendi numaralandırmamız]
Sağ sayfada 2. elin, sol sayfada 3. elin el yazısı görülüyor.

Ortaya fazlasıyla eklektik yazmalar çıkmasına neden olan bu metin tamir-tadilatına girişen, ancak bir anlamda mevzubahis bölümleri yeniden yazan bu “elleri” nasıl adlandıracağımız konusunda kesin bir karara varmak zor görünüyor. Bu kişiler bir yandan – görsellerde “üzere” ve “hiç” kelimelerinde görüldüğü gibi – metindeki reddâdeleri koruyarak ve sayfaları buna göre yeniden düzenleyerek orijinal müstensihin yarattığı metni tamir etmek, sahilileştirmek üzere müdahalede bulunuyorlar. Kitap düzenine gösterilen bu riayetın yanı sıra, kitabı düzenleyenlerin kendi isimlerini, çoğu müstensihin yaptığı gibi anonim tutmaları da kişisel bir gösterişten ziyade, kamusal bir hizmet peşinde olduklarını düşündürüyor. Öte yandan, bu tamir-tadilat işleminin içinde mecburen bir yazarlık yaratıcılığı taşıması gerektiğini düşünebiliriz.

Zira, farklı cilt sayılarında, farklı okuma sürelerinde ve metinlerin performansında doğaçlamanın merkeziliği düşünülürse yazılı ya da sözlü olsun, tek bir Hamza ya da Ebû Müslim hikâyesi yoktur. Dolayısıyla, tıpkı orijinal müstensihin aynı zamanda derleyici ve müellif sıfatlarını da taşıması gibi, bu kişilerin de kimliğinde belli bir saptama yapmak zor belki de yersiz bir çaba olacaktır.

Peki notlarından gözlemediğimiz kadarıyla yerel aksanlarını hâlâ koruyan, yüksek eğitim almamış, muhtemelen daha önce yazıyla fazla iştili bulunmamış bu insanlar metnin yeniden yazımına müdahil olma cesaretini nasıl buluyorlardı? Örneğin, aşağıdaki resimde görüldüğü gibi, bu müdahaleleri yapan kişilerin el yazıları normal şartlarda mütevazı kabul edeceğimiz orijinal el yazısıyla bile büyük tezatlar oluşturabilmektedir.



Hamzaname, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar 1093, 29b-30a. [kendi numaralandırmamız].

Okurların yazmaya karşı sahip olduğu cüret ve cesarete dair bu soru, retorik ve küçümseyici bir sorudan ziyade, bir okur cemiyetinin psikolojik, sosyal, kültürel kodlarını anlamaya yöneliktir. Bu amaçla, öncelikle, okurların Arap-Fars-Türk kültürel havzasındaki dinî-hamasi hikâyelere yüzyıllar içerisinde gerek sözlü gerek yazılı metinler üzerinden oluşmuş kuvvetli bir aşinalığa sahip olduğunu düşünmeliyiz. Okurların metinler üzerinde yazar olarak da kalem oynatmalarını kolaylaştıran bu aşinalık 18 ve 19.yüzyıl okurları tarafından da paylaşıyor olmalı ki yazmalar üzerindeki notlardan okurların hikâyelerin içeriğine dair bazı beklentiler içinde olduğunu, beklentileri karşılanmadığı noktalarda da olumsuz reaksiyonlar gösterdiklerine ve müstensihe çıkıştuklarına şahit oluyoruz. Örneğin *Kıssa-i Kerb Gâzî veyâ Hikâye-i Muhammed Hanefî* hikâyesinin okurları “bu cildde bî nihâye eylesin lâf u güzâf,”²⁸ “bu kitabı okuyanla dinleyen ahmak,”²⁹ “çok lâf u güzâf gördük amma bu mertebe görmedik,”³⁰ ya da “şu latîf hikâyelerin mü’ellifi yazdığı üzerine komuyor, bir söz bilmez câhil kâtibe girip haltlar itmiş ki haddi yokdur”³¹ gibi bu türlere ait diğer yazmalarda karşımıza pek çıkmayan tepkilerde bulunmaktadır. Anlatının tutarsız olması, anlaşılır olmaması ya da bazı kısımların çok uzatıldığına dair tepkiler, okurların bu hikâyelere yönelik sahip olduğu bir aşinalığın ve alışkanlığın tezahürü olmalıdır.

Bu hikâyelerin okurlar için sadece birer eğlence aracı olmaması, aynı zamanda kendilerini ortak bir kahramanlık algısı ve tarihi üzerinden dinî ve hamasi bir geleceğe bağlama isteğinde olmaları da bu hikâyelerin korunmasına yönelik “misyoner” bir tavır içine girmelerini gerektirmiş olabilir. Zira bu hikâyelerin cemiyeti tarafından ne kadar ciddiye alındığını okuma meclislerinde çıkan kavgalardan, meclisi izleyen dua ve beddua seanslarından, notlarda kahramanlara atfedilen benzer dinî-ahlaki değerlerden izlemek mümkündür. Arzu Öztürkmen, bir makalesinde, Dede Korkut hikâyelerinin yazıya geçirilmesinin ardında muhtemelen göçebe toplulukların belli başlı hikâye anlatıcılarının yaşlanmış ya da vefat etmiş olduğunu; yani bir kaybediş ve koruma isteğiyle yazıya geçirilmiş olduğunu söyler.³² Benzer bir durumu, 18 ve 19. yüzyılda yüzlerce cildin yazılmış – ya da bugüne kadar korunmuş – olmasının arkasında müstensihin ekonomik kaygılarının ötesinde, bu dönemde Osmanlı toplumunun içinde bulunduğu büyük sosyo-kültürel dönüşümlerden ve bu dönüşümler içinde geleneksel olanı koruma isteğinden kaynaklandığını düşünebiliriz. Okurlar da sadece okuma zevkine hanel verdikleri için değil, bu koruma hareketinin bir parçası

28 *Kıssa-i Kerb Gâzî veyâ Hikâye-i Muhammed Hanefî*, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Yazmalar K0274. 0270/04, 1a.

29 *A.g.e.*, 1a.

30 *A.g.e.*, 79a.

31 *A.g.e.*, 63b.

32 Arzu Öztürkmen, “Orality and Performance in Late Medieval Turkish Texts: Epic Tales, Hagiographies, and Chronicles,” *Text and Performance Quarterly* 29:4, 330.

olarak kitapları berbat edenlere kızmakta ve eksik parçaları tamamlamada harekete geçmiş olabilirler.

Son olarak, daha önce zikredildiği üzere bu metinler, gerek üretenler gerekse tüketenler açısından belli şahıslar tarafından ısmarlanmış, şahsi ve umumi kütüphanelerde tutulmuş, meta değeri olan nesnelere değil; kitlesel eğlence ve sosyo-kültürel bir seremoninin parçasıydılar. Bu kitlesel ruh bakımından, okurun sadece yazmanın kenarlarında ve boş sayfalarında değil, metin üzerinde kalem oynatması da fazla şaşırtıcı olmamaktadır. 18. yüzyıldan itibaren Avrupa’da olduğu gibi Osmanlı topraklarında da görülen yeni tip okuryazarlığın ardında; okuryazarlık oranları, kâğıdın ucuzlaması ve erişilebilir olması, eğitim aygıtlarının ve bürokrasinin genişlemesini de içeren bu dönemselleşmiş ruh (Zeitgeist) tıpkı Şamlı berberin hacimli bir şehir kroniği yazmaya soyunması gibi bizim okurlarımızı da hikâyeleri tamamlamaya yöneltmiş olmalıdır.

Sonuç

Örneklerden görüldüğü üzere, incelenen tür skalasını genişletmek, Osmanlı yazma eser kültürünün en az “okuma tarihi” kadar önemi haiz “yazma tarihi” alanını da farklı yazarlık öznelerini, biçimlerini ve yazmanın farklı fonksiyonlarını aydınlatmamızı sağlayacaktır. Bu yazıda incelenen 18 ve 19. yüzyıllarda yazılmış ve popülerlik kazanmış Hamza ve Ebû Müslim hikâyelerine ait yazmalara baktığımızda “kolektif”, hatta birikimsel ilerlemesi bakımından belki de “kümülatif” olarak ifade edilebilecek yazarlık eylemleriyle karşılaşmışızdır. Artık yazar olan okurların sadece kıraat meclislerinde fiilen ya da sayfa kenarlarında gıyaben değil, doğrudan metni düzenleyen, eklemeler yapan ve tamir eden kişilere dönüştüğü görülmüştür. Bu eylemin arkasında hem okurların geleneksel hikâyelere yönelik aşinalığı, hem bu geleneği koruma isteği hem de bu dönemde oluşmuş farklı okuryazarlık biçimlerinin olduğu öne sürülmüştür. Ayrıca; üretilme, dolaşıma girme ve okunma aşamalarının tümünde bireysel değil kitlesel değere sahip bu metinler üzerindeki yazarlık otoritesinin okur cemiyeti içerisindeki farklı özneler tarafından bölüşüldüğü söylenmiştir. Bundan sonraki çalışmalarda, Osmanlı döneminde ulema-dışı metinsel üretimle ilgili giriş mahiyetindeki bu gözlem ve iddiaların farklı türler ve pencerelerden genişletilmesi ümit edilmektedir.

Kaynakça

Yazma Eserler

- Dâstân-ı Eba Müslim*, Ankara, Milli Kütüphane, Yazmalar 8504/4; 8504/7; 8504/9; 8504/16; 8504/30; 8688/3.
- Ebû Müslim Hikâyesi*, İstanbul, Millet Kütüphanesi, Ali Emîri 31; 101; 102.
- Hamzaname*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar 1084; 1087; 1095; 1096.
- Hamza-nâme*, İstanbul, Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi, Yazmalar 146; 148.
- Kıssa-i Kerb Gâzî veyâ Hikâye-i Muhammed Haneft*, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Yazmalar K0274. 0270/04.
- Mısır Vâlisi Koca Ca'fer Paşa'nın Hikâyesi*, İstanbul, Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, Hacı Mahmud 6264.

Çalışmalar

- Arslan, Sami. *Osmanlı'da Bilginin Dolaşımı: Bilgiyi İstinsahla Çoğaltmak*. İstanbul: Ketebe, 2020.
- Aydoğan, Zeynep. "Oral Performance and Text: Narrators, authors, and editors in the Anatolian Turkish Warrior Epics." *The Written and the Spoken in Central Asia* içinde. Potsdam Edition Tethys, 2021.
- Başgöz, İlhan. *Hikâye: Turkish Folk Romance as Performance Art*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- Değirmenci, Tülün. "Bir Kitabı Kaç Kişi Okur? Osmanlı'da Okurlar ve Okuma Biçimleri Üzerine Bazı Gözlemler." *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar* 13, (Güz 2011): 5-43.
- . "Söz bir Nesnedir ki, Zâil Olmaz: Osmanlı İstanbul'unda Hamzanâme Geleneğine Göre Kamusal Okuma." *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, cilt VII. İstanbul: İBB, 2015.
- Derman, Uğur. "Eski Mürekkebciliğimiz." *İslam Düşüncesi Mecmuası* 2 (June 1967): 97-111.
- Erünsal, İsmail E. *Ortaçağ İslâm Dünyasında Kitap ve Kütüphâne*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2019.
- . *Osmanlılarda Kitap Ticareti: Sahaflar ve Kitapçılar*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2021.
- Gacek, Adam. "Ownership Statements and Seals in Arabic Manuscripts." *Manuscripts of Middle East* 2 (1987): 88-95.
- Galland, Antoine. *Journal d'Antoine Galland pendant son Séjour à Constantinople (1672-1673)*, vol 1. Paris: E. Leroux, 1881.

- Hanaway, William L. *Love and War: Adventures from the Firuz Shâh Nâme of Sheikh Bighami*. Delmar, New York: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1974.
- Öztürkmen, Arzu. "Orality and Performance in Late Medieval Turkish Texts: Epic Tales, Hagiographies, and Chronicles." *Text and Performance Quarterly* 29:4.
- Quinn, Meredith. "On Yedinci Yüzyıl İstanbul'da Ucuza Okumalar." içinde, *Eski Metinlere Yeni Bağlamlar: Osmanlı Türkçesi Metin Çalışmaları*, ed. Hatice Aynur vd, 146-69. İstanbul: Turkuaz Yayınevi, 2015.
- Sajdi, Dana. *The Barber of Damascus: Nouveau Literacy in the Eighteenth-Century Ottoman Levant*. Stanford: Stanford University Press, 2013.

Santimantal Bir Müntehir: Seymour Glass'ın İntiharının “Psikolojik Otopsi” Tekniğiyle İncelenmesi

*A Sentimental Suicide: An Examination of Seymour Glass's
Suicide Using the “Psychological Autopsy” Technique*

Eren Yıldırım

Doktor
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
ORCID: 0000-0001-5412-8278
ernyildirim@gmail.com

Yıldırım, Eren. “Santimantal Bir Müntehir: Seymour Glass'ın İntiharının ‘Psi-
kolojik Otopsi’ Tekniğiyle İncelenmesi.” *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 2
(Nisan 2022): 65-86.

Makale geliş tarihi: 4 Ocak 2022 Makale kabul tarihi: 25 Mart 2022

Santimental Bir Müntehir: Seymour Glass'ın İntiharının “Psikolojik Otopsi” Tekniğiyle İncelenmesi

Öz

Seymour Glass, Amerikalı yazar J. D. Salinger'ın *Dokuz Öykü* (1953), *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş* (1955) ve *Franny ve Zooey* (1961) başlıklı kitaplarında yer alan bir anti-kahramandır. Seymour Glass, henüz otuz bir yaşındayken karısı Muriel'le çıktığı Miami tatilinde kendisine ait silahla hayatına son verir ve kahramanın intiharı okurun ilgisini çekmeye hâlâ devam eder. Bu yazı, kurgusal Glass ailesinin dâhi çocuğu Seymour Glass'ın intiharını psikolojik otopsi tekniğiyle ele alarak istemli ölüm olayının anlaşılmasını amaçlamaktadır. Psikolojik otopsi tekniği, intihar veya şüpheli ölüm olarak nitelendirilen olguların aydınlatılmasında kullanılmakta ve arka planda bireyi intihara sürükleyen motivasyonun belirlenmesini hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler

Seymour Glass, J. D. Salinger, intihar, psikolojik otopsi, anti-kahraman, roman

Abstract

Stories (1953), *Raise the Ceiling Beam Masters: An Introduction to Seymour* (1955), and *Franny and Zooey* (1961). At the age of thirty-one, Seymour Glass ends his life with his own gun while on vacation in Miami with his wife Muriel, and the hero's suicide still draws the reader's attention. This article aims to understand the phenomenon of voluntary death by dealing with the suicide of Seymour Glass, the genius of the fictional Glass family, with the psychological autopsy technique. The psychological autopsy technique is used to illuminate cases characterized as suicide or suspicious death and aims to determine the motivation that drives the individual to commit suicide in the background.

Keywords

Seymour Glass, J. D. Salinger, suicide, psychological autopsy, anti-hero, novel

Kendine en ağır yükü aradın: bulduğun,
kendini -, kendini sırtından atamadın ...
Friedrich Nietzsche

Giriş

Yaşamın yazgısına yakılan son bir ağıt veya yaşama karşı verilen son bir güdülenme olması dışında intihar, geride bıraktığı cevapsız sorularla hem müntehir hem de çevresi adına dipsiz bir sorgulamayı beraberinde getirir. Yaşamın ölüme, ölümün de yaşama doğrulttuğu bir silah olarak tüm açmazlarıyla farklı dinamikleri içerisinde barındıran istemli ölüm, belirsizliğini hâlâ koruyan bir olgudur. Tüm bu dinamiklerin dışında olguya dair esas irdelenmesi gereken meseleyse bireyin nasıl bir açmazda olduğu ve bu açmazın onu hangi koşullar altında intihara sürüklediğidir. Bireysel bir protestonun dile getirilişi olarak yorumlanacak istemli ölüm, ilerlediği kronolojik çizgide toplumlar tarafından zaman zaman lanetlenen bir olgu, zaman zaman yasalarla önüne geçilmeye çalışılan kanun dışı bir eylem, zaman zaman da makul görülen bireysel bir tercih olmuştur. Ancak hangi şekilde algılanırsa algılandığı bireyi intihara sürükleyen nedenleri tam anlamıyla açıklamak çok zordur.

Bu yazı, Amerikalı yazar J. D. Salinger'ın hayali Glass ailesinin yedi kardeşin en büyüğü olan nahif muz balığı avcısı, spiritüel ve anti-kahraman Seymour Glass'ın intiharının arka planını “psikolojik otopsi” tekniğiyle anlamayı amaçlamaktadır. Yazıda ilk aşamada intihar olgusunun tarihsel gelişimi ele alınıp olgu hakkında kısa bir bilgi verilecektir. İntiharın farklı kıtalarda ve toplumlarda ele alınışı, yasalarla önüne geçilmeye çalışılan bir mefhum olması ve son olarak kişiyi intihara sürükleyen nedenlerin anlaşılması bu yazıda yine irdelenecek konular arasında yer alacaktır. Bu bilgilerin ardından çalışmanın odağında olan Seymour Glass'a ve yeri geldikçe diğer Glass ailesi bireylerine yer verilecektir. Buradan hareketle Seymour Glass özelinde kahramanın kişiliği, hayata bakışı, otuz bir yaşına kadar geçen sürede odakları veya daha önce herhangi bir intihar eğilimi/girişimi olup olmadığı sorgulanacaktır. Zira okur, Seymour Glass hakkında Salinger'ın sadece *Dokuz Öykü* (1953), *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş* (1955) ve *Franny ve Zooey* (1961) kitaplarında bilgi edinmektedir. Bu nedenle çalışmada adı geçen üç kitap üzerinde durulacak ve Seymour Glass hakkında Salinger'ın satır aralarında okura iletmek istediği mesaj aranacaktır. Sözü edilen kitaplar arasında özellikle *Dokuz Öykü* (1953), kahramanın intiharının ele alınması nedeniyle bu yazıda diğerlerinden ayrı ve özel bir yere sahip

olacaktır. Ayrıca “16 Hapworth, 1924” ismindeki öykü Seymour Glass tarafından kaleme alınmış bir mektup olması nedeniyle en az *Dokuz Öykü* kadar bu çalışmada odakta olacaktır.

Psikolojik otopsi tekniğinin 1950 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde Edwin S. Shneidman tarafından geliştirildiği ve ilerleyen süreçte intiharları önleme adına yürütülen bir teknik olduğu bilinir.¹ Psikolojik otopsi tekniğinin bu çalışmada tercih edilmesinde bu tekniğin intihara dayalı ölümlerin engellenmesi kadar müntehirlerin ölüm nedenlerinin de netliğe kavuşturulmasında etkili bir teknik olması yatmaktadır. Müntehir hakkında detaylı bir psikolojik analiz yapma imkânı veren psikolojik otopsi tekniği, bireyi merkeze alarak müntehir hakkında cevapsız kalan soruları cevaplandırmayı hedefler.² Tekniğin gerçekleştirilme aşamasında müntehirin ailesi, yakın çevresi, çalışma arkadaşları veya eşi/sevgilisiyle yapılan görüşmeler büyük öneme sahiptir. Bahse konu kişilerin vereceği bilgiler, psikolojik otopsi tekniğiyle açıklığa kavuşturularak intiharın arka planında yatan motivasyon belirlenir. Bu makalede söz konusu teknik, *Dokuz Öykü* (1953), *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş* (1955) ve *Franny ve Zooey* (1961) kitapları ile Seymour Glass tarafından henüz yedi yaşındayken ailesine yazılan ve “16 Hapworth, 1924” isimli öyküde yer alan mektup aracılığıyla gerçekleştirilecektir. Bu metinlere birtakım sorular yöneltilecek ve Seymour Glass’ın intiharının karanlıkta kalan noktaları belirlenmeye çalışılacaktır. Adı geçen eserlerde Seymour Glass ile ilgili karakteristik detaylar ön plana çıkarılacak ve elde edilecek bilgiler ışığında Seymour Glass’ın intiharı kadar iç dünyası da aydınlatılacaktır. Böyle bir eser-birey taramasında Shneidman’ın psikolojik otopsi tekniğinde belirlemiş olduğu on altı maddeden hangilerinin Seymour Glass’a uyduğu belirlenecektir.

Bir Vazgeçiş veya İstem Olarak İntihar

Doğumdan ölüme kadar geçen sürede bireylerin hayatı her anlamda abluka altındadır. İnsan hayatı çepeçevre sarılmış, gün geçtikçe içe yaklaşılan veya içeriden uzaklaşılan hayatlar, ölümlerle yaşam arasında sıkışıp kalmıştır. Böyle bir açmaz sonunda da hayatla ölüm arasındaki mesafe giderek kısalmıştır. Mesafenin kısaldığı bu anlarda sorunlarıyla baş edemeyen birey, kaçışı veya özgürlüğü intiharda bulur. Nihayetinde bireysel bir tercih olarak intihar son yıllarda toplumlarda etkisini fazlasıyla hissettiren, gün geçtikçe de hayatın içerisinde yaygınlaşan bir olgu olmasıyla öne çıkar.

İntihar vakalarının yaşandığı ilk örneklerden günümüze kadar geçen sürede olgunun kat ettiği mesafe oldukça şaşırtıcıdır. Müntehirin tercihinin kişisel bir eylem

1 Antoon A. Leenaars, “Edwin S. Shneidman on Suicide,” *Suicidology Online* 1 (2010): 5.

2 Gülşah Şükran Kale, İ. Hamit Hancı ve Hatice Demirbaş, “Psikolojik Otopsi: Adli Alanda Çalışanlar Bu Kavramı Biliyorlar mı?,” *Kriz Dergisi* 27 (2019): 116.

olmaktan ziyade ölümünün dahi bir başkaldırı olarak algılandığı günlerden neredeyse onurlandırıldığı/fenomenleştirildiği sürece geçiş kayda değerdir. İntihar eylemlerinin Avrupa kıtasında görüldüğü ilk yıllarda müntehir kilise ya da kral tarafından aforoz edilen, işlememesi gereken bir günahı işleyen “asi” olarak algılanmıştır. Bu durum daha çok kiliseler vasıtasıyla Hıristiyanlığı toplumun geneline yayma isteği adı altında hayat bulmuş ve hemen hemen yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar da bu şekilde devam etmiştir:

Hıristiyan Avrupa’da intiharın tarihi, resmî zorbalığın ve resmî olmayan karamsarlığın tarihidir. Her ikisi de alçakça uygulamaların tanımlandığı kuru, hissiz söylemle ölçülebilir. Elizabeth döneminde avukatlık yapmış olan Fulbecke’in söylediğine göre, intihar eden biri ‘ibret olsun diye, dar ağacına asılarak cezalandırıldığı yere bir atla götürülür ve mahkemeden yetkili biri gelene kadar kimse cesedi oradan indiremezdi.’ [...] Bütün Avrupa’da küçük değişmelerle benzer alçaltmalar kullanıldı. Yerel yönetim kuralları farklı olan Fransa’da ceset ayaklarından asılır, bir çite konulup sokaklarda sürüklenir ve yakılıp çöplüğe atılırdı. [...] İngiltere’de intihar eden kişi bir çıban başı (felo de se) olarak görülüyordu. Her iki ülkede de mülkiyeti krala geçiyordu.³

Alvarez’in aktardığı bilgiler ışığında intiharın Avrupa’da yasaklanan/ayıplanan bir olgu olmasının dışında aynı zamanda lanetlenen bireysel bir tercih olduğu da aşikârdır. Müntehirin ölümünden sonra bile sürgün cezasına çarptırılması, geride bıraktığı mallarının krala devredilmesi ve en önemlisi bu durumun Avrupa kıtasının genelinde yaygın bir anlayış olması, olgunun ilk görüldüğü yıllardan itibaren yasalar karşısında acımasızca cezalandırıldığına işarettir.

İntihar karşısında gerek kilisenin gerekse kralın katı tutumları, intiharı kendi otoritelerine karşı bir isyan, başkaldırı olarak algılamalarından kaynaklanmaktadır. Kilisenin Tanrı’yı, kralınsa iktidarı temsil eden aygıt olması; yani her iki durumda da maddi ve manevi bir karşılığa sahip iktidar alanları bu durumu karşı-iktidar inşası olarak değerlendirir. Çünkü Tanrı en üst konumda bulunan yaratıcıdır ve birey, Tanrı’nın kendisine bahşettiği bedenden kendi isteğiyle ayrılmamalıdır. Mevcut durum mutlak iktidar/yönetici konumunda bulunan kral için de geçerlidir. İntiharın tüm otoritelerden bağımsız oluşu ve bireyin kendi tercihini eyleme geçirmesi, aynı zamanda yukarıda sözü edilen iktidarları da yok sayması anlamı taşır. İşte bu nedenlerden intihar Avrupa kıtasında lanetlenen ve yasalarla önüne geçilmeye çalışılan bir olgu olmuştur.⁴

3 A. Alvarez, *İntihar: Kan Dökücü Tanrı*, çev. Zuhal Çil Sarıkaya (Ankara: Öteki, 1992), 46-47.

Ek olarak, bu sayfada ve sonraki sayfalarda doğrudan alıntısı yapılacak kaynaklar yazım ve imla farklılıklarına rağmen yazarların eserlerine sadık kalma düşüncesiyle herhangi bir değişiklik yapmadan yazıya aktarılacaktır.

4 Simon Critchley, *İntihar Üzerine Notlar*, çev. Utku Özmakas (Ankara: Pharmakon Yayınları, 2016), 35-36.

İntihar olgusu üzerine kaleme aldığı yazılarla bilinen David Hume, yukarıda sözü edilen iktidar-istemli ölüm çatışmasına atıfta bulunarak özellikle kilisenin intihara olan bakışını sarsma/değiştirme eğilimindedir. Hume, bireyi merkezine alarak kişinin yaşam içerisinde nasıl ki bireysel tercihlerini kullanma özgürlüğü varsa intihar olgusunda da aynı özgürlüğe sahip olması gerektiğine inanır. Hume ayrıca bireysel bir tercih olan intiharın Tanrı'yla nasıl bir ilişkisi olduğunu, bu durumun nasıl anlaşıldığını ve bu anlaşılmaya karar verenin kim olduğunu detaylı bir sorgulamaya tabii tutar. Hume'a göre "görev yerini terk etmek/bırakmak"⁵ anlamı taşıyan intihar, doğanın akışına aykırı bir eylem olarak görülemez:

[...] İnsan yaşamı evren açısından bir istiridyenininkinden daha önemli değil. O denli önemli olsa bile insanın doğal yapısı insan yaşamını aslında insanın sağduyusuna bağlı kılmış ve bizleri her bir durumda onun hakkında karar vermek durumunda bırakmıştır. İnsan yaşamının sonlandırılması yetkisi Tanrı makamına özgü olsaydı, dolayısıyla da insanların kendi yaşamlarını kendileri sonlandırması onun hakkını çiğnemek sayılıysaydı yaşamı korumak da yaşama son vermek gibi suç olurdu.⁶

Hume'ın işaret ettiği gibi bireyin yaşamını devam ettirmesi kadar sonlandırması da doğal bir tercihtir. Bu tercih teolojik bakışla ilişkilendirilmemelidir. Bireyi intihara iten sebepler birbirinden farklı olsa da yönetici kademesinde bulunanların (kral ya da rahip) tepkisi yüzyıllardır hep aynı olmuştur. İntihar, bireyin istemli ölümü dışında topluma veya dine yapılan bir saygısızlık, sorumlulukların yerine getiril(e) meyişi veya saldırganlığın başka bir şekilde yansımaları olarak yorumlanmıştır.⁷ İntihar olgusuyla ilgili yapılan teorik çalışmalarda müntehirin eylemi kral için daha çok otoriteye boyun eğmeme veya var olan toplumsal düzene ayak uyduramama olarak algılanırken olgunun dinî kurumlarca algılanışı çok daha ilgi çekicidir. Simon Critchley, *İntihar Üzerine Notlar* (2016) adlı eserinde konunun dayandığı noktayı Radicati'nin *Üç Düzenbaza Dair Bir İnceleme* kitabından şu cümlelerle açıklamayı tercih eder:

İsa hiçbir yerde intiharı mahkûm etmese de, Museviliğin Musa Kanunu'nda intihara yönelik hiçbir şekilde açık bir yasaklama olmasa da (bununla birlikte Kur'an'da intiharı yasaklayan bir sure vardır) büyük resmi görmek zor değil. Ölüm korkusu, insanlar için doğal değildir; ancak bu korku Hahamın, Papazın ya da İmamın düzmece otoritesi sayesinde insanların içine yavaş yavaş zerkedilmiştir. Radicati'nin metninde bu metni çepeçevre saran radikal felsefi bağlamda asıl heyecan verici olan, bilimsel materyalizm, din karşıtı özgür düşünme ve intihar hakkı arasında bir bağlantı kurulmasıdır.⁸

5 David Hume, "İntihar Üzerine," *Yaşamım, İntihar Üzerine, Ruhun Ölümsüzlüğü Üzerine*, çev. Mehmet Hazar Gönüllü (İstanbul: Gamzer Kitap, 2020), 29.

6 Hume, *a.g.e.*, 25.

7 Georges Minois, *İntiharın Tarihi: İstemli Ölüm Karşısında Batı Toplumunu*, çev. Nermin Acar (Ankara: Dost Kitabevi, 2008), 12-13.

8 *A.g.e.*, 29.

Radicati, intihar karşısında dinî kurumların tepkisini bu şekilde açıklayıp mevcut kaygının aslında otoritenin öz saygınlığını yitireceği düşüncesinde yattığını belirtir. İntihara veya müntehire karşı oluşan bu ön yargı uzunca bir süre de tarih sahnesinde yer edinir. Radicati'nin metnini ayrıcalıklı kılan esas noktaysa bireyin yaşamına son verme isteğinde bilimsel ölçütlerin ön plana çıkarılmasıdır. Ancak 19. yüzyıla gelindiğinde hem siyasilerin hem de dinî kurumların intihara karşı bakışları değişir. Böyle bir anlayış değişikliğinin altında yatan yegâne nedense sanattır. Avrupa'da klasizmin etkisini yavaş yavaş yitirmesi ve romantizmin hızla hâkim anlayış olması, bireysel bir tercih olan intihar olgusunu da etkilemiştir. İntihara bakış açısındaki değişikliğin etkisi ilk olarak toplumlarda gözlemlenir. Toplum, intiharı sanat aracılığıyla bireysel bir tercih olarak algılamaya başlar ve geçmişte yasalarla yasaklanmaya çalışılan bakış açısının değişmesi gerektiğine inanır. Romantik devrim toplumlarda melankoli duygusunun artmasına, bireyin hızla kendinden ve yaşadığı çevreden uzaklaşmasına ya da mutsuz aşk hikâyelerinin hızla yaygınlaşmasına yol açar. Sanatçı, eserinin merkezine artık toplumu veya toplumsal değerleri değil, kendisini almaya başlar ve ilgisini genelden özele yani toplumdaki bireye indirir.⁹

İntihar olgusunun sanatta yer edinmeye başlamasından kısa bir süre sonra etkisini edebiyatta ve tiyatrodaki hissettirir. Edebiyattaki gerçek değişimse William Shakespeare'in *Hamlet* (1600) oyunuyla gerçekleşmiştir. Metinde geçen ve yüzyıllardır hafızalardan silinmeyen meşhur "olmak ya da olmamak" tiradı, söz konusu değişimin mihenk taşı olmuştur. Bu eserin ardından John Donne tarafından kaleme alınan *Biathanatos* (1608) ise ölüm düşüncesini en sesli savunan metinler arasında yerini alır. İntihar düşüncesinin olumluluğunu savunan bu eserlerin ardından olguya dair en etkili söylem Dadaistler tarafından dile getirilir. Dadaist sanatçılar edebiyatta ve tiyatrodaki intihar olgusunu "kahramanlık" mertebesine yükselterek eserlerinde sıkça bu temaya yer vermiştir. İntiharın sanatsal bir eylem olduğuna inanan ve eserlerinde bu anlayışı savunan Alfred Jarry, yaşamın anlamsızlığı üzerinden "patafizik" edebiyat ve tiyatro anlayışıyla olgunun kısmen yerleşik bir hâl almasına yol açmıştır. Alfred Jarry'nin intihar-kahramanlık anlayışını eserlerine yerleştirmesi dışında kendisinden sonra gelen Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torman ve Jacques Vache gibi isimlere de örnek olduğu ileri sürülür.¹⁰

Müntehirin bedeni üzerinden cezalandırma veya sürgün edilme anlayışının ardından intiharın takip ettiği kronoloji yukarıdaki gibi özetlenebilir. Siyasî seçkinler ve din adamları tarafından lanetlenen bu olgu, ilerleyen süreçte -özellikle de sanatın etkisiyle- hızla kabuk değiştirerek toplumlar ve sanatçılar tarafından kabul gören,

9 Alvarez, *a.g.e.*, 185-186.

10 Patafizik felsefe, Alfred Jarry tarafından geliştirilen bir düşünce olup Jarry'nin eserlerinde sıklıkla geçmektedir. Buna göre patafizik; "tikelin bilimidir, [...] hayalî çözümlerin bilimidir. Patafizik açıdan her şey eşittir. Patafizik, sembolik olarak nesnelere sanal varlıklarını canlandırır." Ayrıntılı bilgi için bk. Nur Altınyıldız Artun ve Ali Artun, *Dada Kılavuz: 1913-1923. Münih, Zürich, Berlin, Paris* (İstanbul: İletişim, 2018), 655 ve 673-679.

edebiyat ve tiyatro gibi sanat dallarında da sıklıkla ele alınan temalar arasında yerini alır. Bilhassa olgunun kahramanlıkla anılması intihara olan bakıştaki değişikliğin temel sebeplerindendir. Hayata son verme fikrinin belirmesinin ardından kişinin toplumda kendini yalnız hissetmesi veya duygusal mülksüzlük, bu düşüncelerin de felsefede hızla karşılık bulması olguyu kendi açmazları dışına çıkarmış, bu sayede zamanla kendisine bir meşruiyet alanı kazandırmıştır.

Psikolojik Otopsi ve İntihar Olgusu

Psikolojik otopsi tekniği isminden de anlaşılacağı üzere daha çok adli tıp uzmanlarının ilgi alanına giren bir konudur. Adli tıp uzmanları, bu tekniği intihar veya şüpheli ölüm olarak nitelendirdikleri olguların aydınlatılmasında kullanmakla birlikte, her iki şekilde de ölüm olayının gerçekleşmesinin arka planında yatan dinamikleri belirlemek için kullanırlar. Tekniğin ilk aşaması ölen kişiye ait bilgilerin elde edilmesine, bunların belirli bir analize tabi tutulmasına; eş, aile, akraba, çalışma arkadaşı veya yakın arkadaş gibi kişilerle görüşülmesine dayanır. Kişiyi intihara iten sebeplerin aydınlatılmasında yukarıda bahsedilen ikincil kişilerin vereceği bilgiler, müntehirin ölüm öncesi psikodinamiğinin belirlenmesi dışında zihinsel durumunun da saptanmasına kayda değer katkılar sağlar. Çeşitli teorik kaynaklarda psikolojik otopsi tekniği birbirinden farklı şekillerde yorumlanmaktadır. Ayrıca tekniğin ilk kez nerede kullanıldığına dair farklı bilgiler de bulunmaktadır. Ancak hâkim görüş tekniğin ilk kez Los Angeles İntihar Önleme Merkezi Müdürü Edwin Shneidman tarafından ileri sürüldüğü ve zamanla aynı merkezde çalışan adli tıp uzmanları aracılığıyla yaygınlaştırıldığı üzerinedir.¹¹ Buradan hareketle, tekniğin kurucusu sayılan Shneidman, psikolojik otopsi kavramına dair kaleme aldığı yazılarda psikolojik otopsiyi şu cümlelerle tanımlamaktadır:

Psikolojik otopsi ve amacı, konuya dair teorik arka plan tartışmaları yürütmek ve psikolojik performans durumunun belirlenmesini kapsamaktadır. Psikolojik otopsi kavramı prosedür olarak ölümün arka planında yatan etkenleri saptamak ve ölüm hâlinin gerçek amacını saptamayı hedefleyen bir yöntemdir. Yöntemin iki hedefi bulunmaktadır. Bunlardan ilki NASH, yani; N: doğal ölüm, A: kazaya dayalı ölüm (accidental), S: intihar (suicide) ve H: cinayet (homicide) sınıflandırmasının yapılması; ikincisi ise şüpheli/belirsiz ölümlerin saptanmasıdır.¹²

Shneidman ilk aşamada tekniğin tanımını yapmakta ve ardından amacını belirlemektedir. Shneidman burada bireyi intihara iten motivasyonun belirlenmesi kadar kişinin ruhsal durumunu (psikodinamik), intiharın zamanlamasını ve bireyin hayata

11 Kale, Hancı ve Demirbaş, *a.g.e.*, 115-116.

12 Edwin S. Shneidman, "The Psychological Autopsy," *Suicide and Life-Threatening Behavior Vol. 11, Issue: 4*, (Winter: 1981), 325.

bakışını da ön plana çıkarır. Shneidman aynı makalede psikolojik otopsi yapacak araştırmacılara tekniğin çerçevesini çizer ve bunları on altı maddede sınırlandırır. Bunlar; “i) *kurbanın kimliği* (ad, yaş, adres, medeni hâl, dinî inanç vs.) , ii) *ölüme dair detaylar* (ölüm nedeni, yöntemi, otopsi bulguları vs.), iii) *kurbanın hayat hikâyesi* (aile, evlilik, tıbbi hastalık, psikolojik rahatsızlık, daha önce intihar girişimi olup olmadığı), iv) *kurbanın ailesindeki ölüm vakaları* (intihar, kanser, diğer ölümcül hastalıklar, ölüm yaşları vs.), v) *kurbanın kimliği ve yaşam tarzı*, vi) *kurbanın stres karşısındaki tavrı, duygu değişimleri ve kararsızlık dönemi*, vii) özellikle *son bir yılda baskı, gerilim veya kavgaya karışma hâli*, viii) *kurbanın alkol veya uyuşturucu kullanımı, bu gibi durumların ölümüne herhangi bir etkisinin olup olmadığı*, ix) *kurbanın kişisel ilişkileri*, x) *kurbanın ölüm, intihar kaza, rüya ve korku gibi duygulara karşı tavrı*, xi) *kurbanın ölümünden hemen önce hayatında meydana gelen değişiklikler* (alışkanlık, hobi, beslenme ve cinsel hayat), xii) *kurbanın hayat karşısındaki başarıları* (planları ve dünya görüşü), xiii) *kendi ölümüne dair niyetinin belirlenmesi* (kararlılık), xiv) *tercih ettiği yöntemin öldürücülük oranı*, xv) *kurbanın yakın çevresinden ölümüne verilen tepki*, xvi) *yorumlar, ayırıcı özellikler*.”¹³

Yukarıda on altı maddeyle açıklanan saptamalar, müntehirin psikolojik otopsi tekniğiyle incelenmesinde Shneidman için olmazsa olmaz maddeler olarak öne çıkar. Bu maddelerin belirlenmesinde kişiyi intihara sürükleyen nedenler, bireyin motivasyonu ve hayatında meydana gelen değişiklikler saptanmakta ve müntehirin hemen ölüm öncesindeki psikolojik ve zihinsel durumunun anlaşılması amaçlanmaktadır. Tekniğin uygulanmasında araştırmacılara fayda sağlayan bir başka etkense psikolojik otopsinin diğer disiplinlerden de yararlanma imkânı sunmasıdır:

PA (*Psikolojik Otopsi*) araştırmacıları, aşağıdakiler dâhil birçok disiplinden bilgi ve teorileri de uygular: psikoloji, sosyoloji, biyoloji, epidemiyoloji ve antropoloji veri miktarının ve niteliksel bir ölüm şeklinin belirlenmesinde tekniğe yarar sağlayan disiplinlerdir. PA kolluk kuvvetleri veya tıp denetçileri yerine geçecek, daha çok bu disiplinlerin bulgularından yararlanan ve daha sonra diğer kaynaklardan destek alan bütüncü bir araştırma yöntemidir.¹⁴

Shneidman, ölüm olayının gerçekleşmesinden sonra bunun doğal bir ölüm değil de istemli veya şüpheli bir ölüm olduğunun anlaşılması durumunda psikolojik otopsi tekniğinin detaylandırılabilceğini ifade eder. Ek olarak Shneidman, istemli ölümü sınıflandırarak müntehirin karakteristik ve psikolojik yapısına dair birtakım çıkarımların da yapılabileceğini ileri sürer. Shneidman bu durumu “düşük öldürücülük”, “orta öldürücülük” ve “yüksek öldürücülük” oranı adı altında sınıflandırarak bireyin eylemindeki kararlılığına dair analiz yapabilme imkânı sunar. Özellikle “yüksek

13 Shneidman, *a.g.m.*, 330-331.

14 Chris G. Caulkins, “The Psychological Autopsy: What, Who, and Why,” *The Forensic Mental Health Practitioner* Vol: 2, Issue: 1 (2019), 2.

öldürücülük” sınıfında, vaka intiharsa ve ateşli silahla gerçekleştirilmişse bu durum kurbanın kararlılığına dair ciddi bir işarettir.¹⁵

Bu makalede takip edilecek yöntemse yukarıdaki saptamaların Seymour Glass’ın intiharının belirlenmesinde hangi maddelerin öne çıkıp çıkmadığı üzerine olacaktır. Teknik, J. D. Salinger tarafından kaleme alınan ve Seymour Glass’ın karakteristik ve psikolojik tahlilinin yapıldığı ve ağırlıklı olarak müntehirin ele alındığı roman, öykü ve mektup türlerinin tercih edilmesiyle gerçekleştirilecektir. Böyle bir iz sürmenin nedeniyse Seymour Glass’ı adım adım intihara sürükleyen nedenlerin saptanmasıdır. Zira psikolojik otopsi tekniğinde Shneidman’ın ısrarla üzerinde durduğu istemli ölümün “yüksek öldürücülük” oranı, yani ateşli silahla gerçekleştirilen intihar vakaları; Seymour Glass’ın intiharının anlaşılmasında okura önemli katkılar sunacaktır.

Psikolojik Otopsi Tekniğiyle Seymour Glass İntiharını İnceleme Denemesi

Salinger tarafından kaleme alınan eserlerde okur, Seymour Glass hakkındaki bilgileri *Dokuz Öykü* (1953), *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş* (1955) ve *Franny ve Zooey* (1961) kitaplarında edinir. Aslında bu eserlerde dahi Salinger okura Seymour Glass hakkında net bilgiler vermez. Okur, özellikle Seymour’un kardeşi Buddy Glass’ın anlatıcı olduğu *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş* (1955) başlıklı kitapta kahramanı çok daha yakından tanıma fırsatı yakalamaktadır. Zira bu kitapta Seymour Glass’ın günlüğünden detaylar paylaşan Buddy Glass, okura Seymour’un iç dünyasını tanıma ve bu yazıda sorun edinen kahramanın intiharı hakkında çok daha net bilgilere ulaşma imkânı sunmaktadır.

Seymour Glass hakkında yazılan eserlerde okurun dikkatini çeken noktalar; Seymour’un diğer aile bireylerinden çok daha farklı bir psikolojiye sahip olması, yetişkinlerin dünyasında kendini huzursuz hissetmesi ancak çocuklarla çok daha kolay iletişim kurması, münzevi, Zen Budist inanca bağlı, çok küçük yaşlarda “haiku” tarzında şiirler kaleme alan, ana dili dışında dokuz dilin en az dört tanesine oldukça hâkim olan, maddi değerlere kayıtsız, her şeyden öte II. Dünya Savaşı’nda görev almış ve askerî yetenekleri üst seviyede olan nahif bir karakter olmasıdır.¹⁶ Nitekim

15 Shneidman, *a.g.m.*, 337.

16 Salinger hakkında kaleme alınan biyografik kitaplarda yazarın Zen Budist inanca sıkı sıkıya bağlı olması, tıpkı Seymour Glass gibi II. Dünya Savaşı’nda karşı-istihbarat askeri olarak görev yapması hem Salinger’ın hem de Seymour Glass’ın yarı Yahudi olmaları; okura Seymour Glass ve Salinger arasındaki benzerlikleri hatırlatan özellikler olarak dikkati çekiyor. Söz konusu biyografik eserler için bk. David Shields ve Shane Salerno, *Salinger*, çev. Ekin Can Göksoy (İstanbul: Pegasus, 2020); Kenneth Slawenski, *Üzüntü, Muz Kabuğu ve J. D. Salinger*, çev. Hülâ Öklem Süloş (İstanbul: Sel, 2010).

kardeş Buddy Glass, *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş* (1955) başlıklı kitapta Seymour Glass hakkında şu cümlelere yer vererek okurun bu santimental-münzevi karakter hakkında çok daha açıklayıcı bilgilere sahip olmasını sağlar:

1948'de otuzbir yaşındayken, karısıyla Florida'da tatil yaparken intihar etti. Yaşadığı süreç birçok kişi için birçok anlam taşıyordu ve biraz büyük beden boyutlu ailemizdeki erkek ve kız kardeşleri için ise handiyse her şey demektir. Tabii bizim için her *gerçek* şey demektir: Mavi şeritli tek boynuzlu atımız, çift adeseli yanan camımız, danışman dâhimiz ya da portatif bilincimiz, süper kargomuz ve tek tam şairimiz ve, kaçınılmaz olarak sanırım, çünkü ketumluk yalnızca asla onun en kuvvetli yanı olmamakla kalmıyordu çocukluğunun hemen hemen yedi yılını kıyıda kıyıya yayımlanan bir çocuk radyo yarışma programının yıldızı olarak geçirmişti, yani şu ya da bu şekilde sonunda yayınlanmayan pek bir şey kalmamıştı; kaçınılmaz olarak, sanırım ki, aynı zamanda bizim hayli kötü şöhretli 'mistik'imiz ve 'dengesiz tip'imizdi.¹⁷

Kardeşleri arasında Seymour'a en yakın kişi olmasıyla bilinen Buddy Glass tarafından aktarılan bilgiler, bu makalede Seymour'un psikodinamiğinin çerçevesinin çizilmesine ve intiharının anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Seymour Glass, yukarıda da alıntılandığı gibi çocukluğundan intiharına değin geçen sürede "olağandışı" özelliklere sahip bir karakter olmasıyla dikkati çeker. Yaşamı boyunca aile bireyleri için olumlu birçok anlam ifade ederken olumsuz özellikleriyle de sınırları zorlayan bir karakterdir.

Psikolojik otopsi tekniği açısından Seymour Glass'ın intiharı bu çalışmada beş ana madde etrafında tartışmaya açılacaktır. Bunlar; i) *kurbanın kimliği*, ii) ölüme dair detaylar, iii) *hayat hikâyesi*, iv) *stres karşısındaki tavrı ve huzursuzluk düzeyi*, v) ölüme dair niyeti ve tercih ettiği yöntemin öldürücülük oranı. Bu bilgiler ışığında kahramanın intiharı psikolojik otopsi tekniğiyle ele alınmadan önce hikâye hakkında kısa bir bilgi vermek çok daha yararlı olacaktır. "Muz Balığı İçin Mükemmel Bir Gün" hikâyesi, genel çerçevede dört ana bölüme ayrılabilir. İlk bölüm, Salinger tarafından materyalist bir karakter olarak tanımlanan Seymour Glass'ın karısı Muriel'in annesiyle gerçekleştirdiği telefon görüşmesini içerir. Muriel hem bu anlatıda hem de *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş* adlı kitapta, Seymour'dan farklı özelliklere ve ilgilere sahip bir karakter olarak tanımlır. Söz konusu farklılıklar "Muz Balığı İçin Mükemmel Bir Gün" hikâyesinde de devam etmektedir. Muriel çarpıcı bir girişle bu bölümde "Seks Bir Eğlence ya da Cehennemdir" adlı bir köşe yazısı

Haiku; dünyadaki en kısa şiir türü olarak bilinir. "*Haiku, haika* (şakalı dizi şiir) adı verilen şiir türünün oluşumu içinde önem kazanan *hokku'dan* (şakalı şiirin başlangıç dizesi) bağımsız bir biçim olarak Japon edebiyatında yer etmiştir." Haiku hakkında yapılmış kapsamlı bir çalışma için bk. Ayşe Nur Tekmen, "Japon Şiiri Haiku ve Türk Edebiyatındaki Yansıması," *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi* 17, no. 1 (2010), 149-157.

17 J. D. Salinger, *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş*, çev. Sevin Okyay ve Coşkun Yerli (İstanbul: Yapı Kredi, 2011), 74-75.

okumakta ve bu esnada sol eline oje sürmektedir. Hikâyenin bu bölümünde öne çıkan özellik ise Muriel'in annesiyle gerçekleştirdiği telefon görüşmesidir. Bayan Fedder kızı için fazlasıyla endişelenmekte ve Seymour'un tatilde de garip tavırlar sergileyip sergilemediğini merak etmektedir. Bayan Fedder'in endişesinin altında yatan nedense daha önce Seymour'un araba kullandığı esnada aracını ağaçlık bir alana sürmesi ve başka bir anlamda "sembolik" de olsa intihara teşebbüs etmesidir. Yine bu telefon görüşmesinde okur, Seymour'un Muriel'in büyük annesine ölüm hakkında planlarını sorduğunu da öğrenir.¹⁸ Bu durum, kahramanın kendi ölümü hakkında birtakım düşüncelere sahip olduğunu gösterir. Seymour Glass'ın ölüm hakkındaki bu düşünceleri Bayan Fedder'in kaygısının artmasına neden olmuştur. Seymour Glass günlüğüne düştüğü notta Bayan Fedder'in endişesini şu cümlelerle açıklar:

[...] Annesi benim şizoid kişilikli olduğumu düşünüyormuş. Anlaşılan, annesi psikanalistiyle görüşmüş ve adamla aynı sonuca varmışlar. Bayan Fedder Muriel'dan, bana sezdirmeden bizim ailede deli olup olmadığını araştırmasını istemiş. Muriel bileklerimdeki yaraların nedenini annesine açıklamış. Ne de safsın, benim tatlı sevgilim. M.'in dediğine göre, bu durum, bazı başka şeyler kadar canını sıkmamış annesinin. O üç şey kadar. Birincisi, ben insanlardan uzak kalıyordum ve dostluk kurmakta başarısızmışım. İkincisi, herhalde bende 'ters' bir şey varmış ki, Muriel'i hiç sevişmeye zorlamamışım. Üçüncüsü, bir yemek sırasında, ölmüş bir kedi olmak istediğimi söylemem yüzünden, Bayan Fedder günlerdir huzursuzmuş.¹⁹

Seymour Glass günlüğünün ilerleyen sayfalarında "ölmüş bir kedi" imgesini açıklayarak bu anlatımın aslında Zen Budist bir rahipten aktarıldığını Muriel'e söyler. Budist rahip bu dünyada en değerli varlığın ölmüş bir kedi olduğunu çünkü hiç kimsenin ona fiyat biçemeyeceğini ifade eder.²⁰ İşte tüm bu nedenler Bayan Fedder'in kaygılanmasına ve Seymour'un ailesinde herhangi bir psikolojik sorun olup olmadığını sorgulamasına yol açmaktadır. Öyle ki bu kaygı, Bayan Fedder'in psikanalistiyle görüşmesine varacak kadar ileri seviyededir.

Hikâyenin ikinci bölümünde Seymour Glass, plajda küçük bir çocuk olan Sybil Carpenter ile tanışır. Seymour bu bölümde dış dünyayla çok daha barışık, Sybil'in yanındaysa kendini çok daha rahat hisseden bir psikolojik görüntüdedir. Okur bu bölümde ayrıca hikâyenin isminin nereden geldiğini de öğrenir. Seymour Glass, Sybil'i sembolik bir oyun olan muz balığı avlama oyununa davet eder. Oyun, muz balıklarının denizde bir deliğe girmeden balık olmalarını ancak deliğe girdikten sonra yedikleri muzlardan çok kilo almaları ve nihayetinde de delikten çıkamayacak kadar şişmanlamaları sonucu ölmelerini konu edinir.²¹ Salinger'in hikâyede böyle sembolik

18 J. D. Salinger, "Muz Balığı İçin Mükemmel Bir Gün." *Dokuz Öykü*, çev. Coşkun Yerli (İstanbul: Yapı Kredi, 2015), 15.

19 Salinger, *a.g.e.*, 49.

20 Salinger, *a.g.e.*, 50.

21 *Dokuz Öykü* kitabı dışında Seymour Glass ve Sybil Carpenter arasındaki hayalî muz balığı avlama oyununu II. Dünya Savaşı ve materyalizmle ilişkilendiren bir çalışma için

bir oyuna yer vermesiyse hiç de tesadüf değildir. Zira muz balığı avlama oyunu Salinger'in çocukken babasıyla oynadığı bir oyundur ve yazar bu anısını Seymour üzerinden hikâyeye eklemeyi tercih etmiştir.²²

Salinger'in babasıyla ilişkisine dair birkaç anekdottan biri muhtemelen en ünlü kısa hikâyesinin isminde ifade kazanmıştı. Sahildeyken Sol, Jerry'yi suda tutar ve ona 'muz balıklarını' aramasını söylerdi. Salinger'in öykülerinin ve kısa romanlarının çoğunda ebeveynler ortada değildir. [Glass] hikâyelerinde sevginin çok güçlü olduğu fikri vardır, ama Les'le asla tanışmaz, Les ile Bessie'yi, baba ve anneyi, bir şekilde etkileşim halinde görmeyiz.²³

Hikâyenin bu bölümü, Seymour'un ve Sybil'in hayali muz balıklarını avlama oyunuyla devam eder. Seymour Glass, Sybil'in yanından ayrıldıktan sonra bornozunu giyer ve yakasını sıkı sıkıya kapatarak otele yönelir. Salinger'in bu bölümde "bornoz" imgesiyle Seymour Glass hakkında okura bir mesaj vermek istediği anlaşılır. Yukarıda da ifade edildiği gibi yetişkinlerin dünyasına adapte olmakta zorluk çeken Seymour Glass, Sybil'den ayrıldıktan sonra gerçek dünyaya; yani yetişkinlerin arasına dönmeye hazırlanır ve bornozunu neredeyse boşluk bırakmayacak şekilde kapatarak bir anlamda korunaklı bir psikolojiye girmeyi tercih eder. Zira Seymour'un giderek artan tedirginliği odasına çıkmak için bindiği asansörde çok daha net anlaşılmaktadır.

Hikâyenin üçüncü bölümü adım adım intihar sahnesinin hazırlanışı görüntüsündedir. Sybil'den ayrıldıktan sonra otel asansörüne yönelen Seymour Glass, asansörde "burnu kara merhemli" bir kadınla tartışır. Yetişkinlerin dünyasına karışan ve hızla tedirginliği artan Seymour, hiçbir sebep yokken kadını ayaklarına bakmakla suçlar.²⁴ Çünkü Seymour'un plajda bornozunu giydikten sonra açıkta kalan bölgesinden biri de ayaklarıdır. Kadının sadece yere baktığını söylemesi Seymour'un tedirginliğini azaltmaya yetmez ve Seymour "burnu kara merhemli" kadını samimi olmamakla suçlar:

bk. Margaret Elizabeth Geddy, "Nine Stories and the Society of the Spectacle: An Exploration into the Alienation of the Individual in the Post-War Era" (Yüksek Lisans Tezi, Georgia Southern University, 2020), 11-12.

22 Plajda Seymour ve Sybil arasındaki sohbetle dikkati çeken başka bir hususta Seymour'un hiçbir sebep yokken "oğlak" burcu olduğunu söylemesidir (Salinger, 2015: 20). Oğlak burcu detayını anlamlı kılan gerçek ise Salinger'in da oğlak burcu olmasıdır. Tam anlamıyla Seymour, hikâyenin arka planında Salinger'in yansımaları görünümündedir.

23 David Shields ve Shane Salerno, *Salinger*, çev. Ekin Can Göksoy (İstanbul: Pegasus Yayınları, 2020), 32-33.

24 Benzer bir olay henüz hikâyenin başında Muriel'le annesi arasındaki konuşmada da yaşanır. Muriel annesine Seymour'un plajda bornozunu çıkarmadan saatlerce yattığını çünkü dövmesine kimsenin bakmasını istemediğini anlatır. Bayan Fedder'in bunu saçma bulması ve Seymour'un dövmesinin olmadığını ifade etmesi ise kahramanın asansördeki kadınla yaşadığı sorunu daha da anlamlı hâle getirir. Aşama aşama artan gerilim ve yetişkinlerin bulunduğu mekânlardaki huzursuzluk, okura Seymour Glass'ın psikodinamiği hakkında önemli mesajlar vermektedir.

Genç adam ve burnu kara merhemli bir kadın, idarenin denize gidip gelenler için otelin alt giriş katındaki ayırdığı asansöre bindiler. Asansör harekete geçince, genç adam kadına ‘ayaklarını bakıyorsunuz’ dedi. ‘Affedersiniz anlamadım’ dedi kadın. ‘Ayaklarını bakıyorsunuz, dedim.’ ‘Özür dilerim. Ben yalnızca yere bakıyordum’ dedi kadın ve yüzünü asansörün kapısına çevirdi. ‘Ayaklarını bakmak istiyorsanız, söyleyin’ dedi genç adam. ‘Ama öyle allahın belası bir sinsilik etmeyin.’²⁵

Hikâyenin son bölümü ise Seymour Glass’ın intiharına ayrılır. Beşinci katta asansörden inen ve 507 numaralı odaya yönelen Seymour, deri bavul ve “aseton” kokan odaya girer. Bavula gizlenmiş olan 7.65 kalibre Ortgies marka otomatik silahını alan Seymour Glass, birbirine bitişik yatakların boş tarafına oturur ve karısı Muriel’in hemen yanında silahı şakağına dayayarak ateş eder. Seymour’un intihar için tercih ettiği silah da en az hikâye kadar derin anlamlar içermektedir. Ortgies marka silah I. Dünya Savaşı’nda Almanya’da üretilmiştir. Seymour’un II. Dünya Savaşı’nda Almanya’da görev yapan asker olduğu göz önünde bulundurulduğunda intihar için neden bu marka silahı tercih ettiği gayet net anlaşılır. Çünkü savaş kahramanda kapanması zor psikolojik yıkımlara yol açmıştır. Seymour Glass’ın intihar sahnesinde dikkati çeken bir diğer nokta da odanın “oje” ve “aseton” karışımı bir kokuyla kaplı olmasıdır. Zira hikâyenin başında Salinger, Muriel’i 507 numaralı odada sol eline oje sürerken betimlemişti. Ek olarak Seymour Glass’ın asansörde tartıştığı kadın da burnuna sürdüğü merhem nedeniyle “çinko asit” kokuyordu. Hikâyenin bu bölümlerinde söz konusu kokuların Seymour Glass için yetişkinleri ifade ettiği anlaşılır. Bu durum ise kahramanı intihara bir adım daha yaklaştırır.

“Muz Balığı İçin Mükemmel Bir Gün” hikâyesi ve Seymour Glass’ın öne çıkan ruh hâli yukarıdaki gibi özetlenebilir. Bu bilgiler ışığında Seymour Glass’ın intiharı psikolojik otopsi tekniğiyle incelendiğinde ilk olarak “kurbanın kimliği”²⁶ maddesi üzerinde durmak gerektiği anlaşılır. Seymour, vodvil sanatçısı anne ve babanın en büyük çocukları olarak 1917’de dünyaya gelir. Glass ailesiyle ilgili kaleme alınan anlatılarda baba Les Glass hakkında çok fazla detay yer almazsa da neredeyse tüm çocukların anne Bessie Glass’a hayran oldukları görülür. Kardeşleri Buddy Glass, Boo Boo (Beatrice) Glass, Walter Glass, Waker Glass, Zooey (Zachary) Glass ve Franny (Frances) Glass arasında Seymour hep daha ön planda olmuştur. Glass çocuklarının ortak özelliklerinden biri çok küçük yaşlarda *It’s a Wise Child* isimli ulusal bir radyo programındaki yarışmaya düzenli olarak katılmalarıdır. Bu radyo programında dinleyicilerin dikkatini en çok çeken isimse yine Seymour Glass olmuştur. Seymour Glass, küçük yaşlardan itibaren yaşlılarından farklı özelliklere sahip, hayatının büyük bir bölümünü mutlu geçiren ancak savaş sonrası hızla bu duygusunu kaybeden, dokuz farklı dil bilen, bunların en az dört tanesini ana dili gibi konuşabilen, sanatsal zevkleri yüksek, farklı bir estetik zevke sahip, duygusal, saplantı derecesinde hassas, özlem duygusunu yoğun yaşayan, henüz yedi yaşında haiku tarzında şiirler yazan ve her

25 Salinger, *a.g.e.*, (2015), 24.

26 Shneidman, *a.g.m.*, 330.

şeyden öte II. Dünya Savaşı'nda başarılı bir askerlik kariyerine sahip birisi olarak tanımlanabilir. Kısaca, küçüklüğünden itibaren dâhiyane bir kişiliğe sahip olan Seymour Glass, eşi Muriel'le farklı karakterlere sahip olmalarına rağmen ona karşı derin bir sevgi ve şefkat beslemektedir. Ayrıca bu maddede Seymour'la birlikte Muriel'in kişiliği üzerinde de durmak bu yazıda sorun edinen konunun çok daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Seymour, günlüğüne düştüğü notta Muriel'le olan ilişkisini ve onun karakterini şu cümlelerle anlatır:

[...] Sanırım, annelikle cinsellik karışımı bir dürtü duyuyor bana karşı. Ama genellikle onu mutlu edemiyorum. Tanrım, yardım et bana! Korkunç bir şeyle avunuyorum; benim birtanem, evlilik kurumunun kendisini seviyor ve ölümsüz ve değişmesi olanaksız bir sevgiyle. Sürekli evcilik oynama dürtüsü çok kuvvetli. Evlilik amaçları öyle saçma ve dokunaklı ki. Güneşte yanıp teni koyulaşsın istiyor; çok lüks bir otelin resepsiyon memuruna gidip kocası mektupları almış mı diye soracaktım. Perdeler için alışverişe çıkmak istiyor.²⁷

Seymour'un anlattıkları göz önünde bulundurulduğunda kendisinin ve karısının çok ayrı karakterler oldukları anlaşılır. Öyle ki bu farklılık ilerleyen dönemlerde Seymour Glass üzerinde ciddi bir baskıya yol açacaktır. Savaş sonrası sivil hayatta iletişim güçlüğü çeken ve yetişkinlere karşı tam anlamıyla nefret duygusu besleyen Seymour, adım adım kaçınılmaz sonuna yaklaşmakta ve kimsenin değer biçemeyeceği "ölmüş bir kedi"²⁸ olma yolunda hızla ilerlemektedir. *Dokuz Öykü*, Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: *Seymour Bir Giriş* ve *Franny ve Zooey* başlıklı kitaplarda Seymour Glass, dünyevi zevklerden uzak ve sekse karşı mesafeli bir karakter olarak betimlenirken Muriel ise çok daha materyalist ve odakları farklı biri olarak tanıtılır.²⁹ Maddeci dünyanın olanaklarını sonuna kadar kullanmak isteyen Muriel'le Zen Budist inanış gereği çok daha mütevazı ve münzevi bir yaşam süren Seymour'un evlilikleri, birbirlerinden oldukça farklı iki karakterin derinlerde yatan çatışmasına işaret eder. O'Hearn, "Muz Balığı İçin Mükemmel Bir Gün" hikâyesi üzerine yaptığı çalışmada Seymour ve Muriel arasındaki bu çatışmayı antagonizm üzerinden ele alır.³⁰ Yazara göre Muriel, Seymour'un antagonistidir ve onun varlığı Zen Budist inanca sahip Seymour'un spiritüel yolculuğundaki en önemli engeldir:

27 Salinger, *a.g.e.*, (2011), 50.

28 Salinger, *a.g.e.*, (2011), 50.

29 Konuyla ilgili *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş* (1955) başlıklı kitapta Seymour Glass'ın Muriel'le herhangi bir cinsel yaklaşımının olmaması, Bayan Fedder'in Seymour'u şizoid bir karakter olarak algılamasına neden olur. Söz konusu pasaj için bk. Salinger, *a.g.e.*, (2011), 49.

30 "Kişiler, kurumlar, toplumsal grup ya da sınıflar, öğretisi ya da ideolojiler arasında söz konusu olan uzlaşmaz, üstesinden gelinemez çelişki ya da karşıtlık durumu için kullanılan terim." Söz konusu eser ve terim için bk. Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*. (İstanbul: Paradigma, 1999), 59.

Muriel ve Seymour arasında, hikâyede nedeni tam belli olmasa da, şüphesiz bir antagonizm vardır. [...] Seymour'un onu ruhsal aydınlanmadan alıkoyan cinsel ilişkiye girmesinden bağımsız olarak, bu antagonizmanın bir kısmı cinsellikle ilgilidir.³¹

Psikolojik otopsi tekniğinin bir diğer odağıysa “ölüme dair detaylar”dır.³² Seymour'u adım adım intihara yaklaştıran dinamikler geçmişin bir birikimi olarak değerlendirilse de kahramanın bunu Miami'de -özellikle ikinci balayında- gerçekleştirmiş olması manidardır. İntihar öncesi Seymour, Sybil ile plajdayken gayet uyumlu ve güçlü iletişim kurabilen bir görüntüdedir. Küçük çocukla hikâyeye konu sembolik oyunlarını oynar, ona hikâyeler anlatır ve Sybil'in yanından ayrılıktan sonra huzursuz ve saldırgan bir ruh hâline bürünür.

“Muz Balığı İçin Mükemmel Bir Gün” hikâyesinde ölüme dair detayı açıklayan en önemli olayla Seymour'un asansördeki tavrıdır. Burnu “çinko asit” kokan yetişkin bir kadınla yaşadığı sorun ve odasına çıktığında Muriel'in sürdüğü oje, Seymour'un çıkmazını en iyi özetleyen sembolik olaylardır. Seymour intihar etmeden hemen önce kurutma kâğıdının üzerine bir haiku kaleme alır. Bu detay, kahramanın intiharının anlatıldığı “Muz Balığı İçin Mükemmel Bir Gün” hikâyesinde yer almaz. Okur, bahse konu detayı *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş* (1955) ve *Franny ve Zooey* (1961) başlıklı kitaplardan öğrenir. Şiirde geçen “Uçaktaki küçük kız / Bebeğinin başını çeviren / Bana baksın diye” dizeleri Seymour'un çıkmazını yansıtan satırlardır.³³ Öyle ki yaşanan dünyada iletişim kurmakta zorlanan, kendisini sadece çocukların dünyasında mutlu ve rahat hisseden Seymour Glass, intihar etmeden önce bu notu yazarak geride bıraktıklarıyla son bir kez iletişime geçmek ister. Critchley, intihar notları/mektupları hakkında aşağıdaki cümlelere yer vererek bu eylemi mün-tehirin hayattayken son başarısızlığı olarak açıklar:

İnsanlar, intihar notlarında nedense hep birisine seslenirler. İntihar notları, aslında iletişime geçme gayretleridir. İletişim kurmak için gösterilen nihai ve genellikle umutsuz çabalarıdır: Son bir temas kurma hamleleri. Aynı zamanda, bir anlamda iletişim kurmakta başarısız olan yazarının bu başarısızlığını ifade etme çabalarıdır; düşüncelerini dile getirmekten vazgeçtiğini ifade etmek için gösterdiği son çabalarıdır. İntihara meyilli kişi, yalnız başına ölmek istemez; hiç olmazsa, notu bıraktığı, hitap ettiği kişi ya da kişilerle birlikte ölmek ister.³⁴

Buddy Glass'ın *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş*'te aktardığına göre Seymour Glass, Muriel'le tatile çıkmadan tam bir hafta önce ticari bir uçakta yolculuk yapmış ve bu şiiri de o zaman kaleme almıştır. Uçaktaki küçük kızın oyuncak bebeğini Seymour'a çevirmesi ve Seymour'un bu olaydan etkilenerek

31 B. A. Sheila O'Hearn, “The Development of Seymour Glass as a Figure of Hope in the Fiction of J. D. Salinger” (Yüksek Lisans Tezi, McMaster University, 1982), 12.

32 Shneidman, *a.g.m.*, 330.

33 J. D. Salinger, *Franny ve Zooey*, çev. Ömer Madra (İstanbul: Yapı Kredi, 2020), 53.

34 Critchley, *a.g.e.*, 64.

yukarıdaki şiiri kaleme alması çocukların dünyasındaki zaafını ve bu dünyaya ait masumiyete olan inancını yansıtır.³⁵ Hikâyede belirsizliğini koruyan nokta ise Seymour'un neden Muriel'in yanında ve trajik bir şekilde intihar ettiği. Her ne kadar farklı karakterlere sahip olsalar da Seymour'un Muriel'e karşı ilgisi ve şefkati, *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş* adlı kitapta kahramanın kaleme aldığı günlüklerde sıklıkla vurgulanır. Okur, intihar hakkında gerek *Dokuz Öykü*'de gerekse diğer anlatılarda herhangi bir net bilgiye ulaşmaz. Ancak anlatılar üzerinden iz sürüldüğünde Seymour Glass'ın yazdığı mektubun konu alındığı "16 Hapworth, 1924" isimli öyküde ailesine şu satırları kaleme alması dikkati çeker: "Ertelenmiş acı, yaşanabileceklerin en kötüsüdür."³⁶ Seymour Glass içine düştüğü çıkmazı daha fazla ertelememek ve bunu da Muriel'in yanında gerçekleştirerek artık hayatına son vermek istemiştir. Seymour Glass'ın intiharı psikolojik otopsi tekniğiyle ele alındığında üzerinde durulması gereken bir diğer madde de "kurbanın yaşam tarzı"dır.³⁷ Seymour, her ne kadar çevresi tarafından uyumsuz ve alışılmışın dışında bir karakter olarak tanımlansa da aslında bu durum tam olarak öyle değildir. Seymour Glass, son derece yetenekli, deha olarak tanımlanabilecek bir zekâya ve baskın sayılabilecek bir karaktere sahiptir. Tekrar "16 Hapworth, 1924" öyküsüne dönüldüğünde okur, Seymour'un çok küçük yaşlardan itibaren Cervantes, Charles Dickens, Jane Austen, Sir Arthur Conan Doyle, Franz Kafka, Soren Kierkegaard, William Blake ve en önemlisi Alman şair Rainer Maria Rilke hayranı olmasıyla karşılaşır. Çocukluğundan beri iyi bir eğitim alan Seymour, henüz on beş yaşındayken Columbia Üniversitesine girmeye hak kazanır ve yirmi bir yaşında İngiliz edebiyatı profesörlüğüne yükselme başarısı gösterir.³⁸ Seymour, hayattayken elde ettiği başarılar kadar yaşam tarzıyla da dikkatleri üzerine çeken bir anti-kahramandır. Seymour, Budist öğretilere ilgi duymakla beraber hayatını da bu görüş/inanç üzerine inşa etmiştir. Konuyla ilgili Kulchytka ve Baloh, Seymour Glass'ın intiharı üzerine yapmış oldukları çalışmada bu detaya farklı bir açıdan yaklaşır. Kulchytka ve Baloh, *Seymour Glass: Contextual and Linguistic Identity* başlıklı çalışmada, Seymour'un hayatındaki kırılma anlarında "su" imgesinin öne çıkmasına vurgu yapar. Çalışmada "16 Hapworth, 1924" ve "Muz Balığı İçin Mükemmel Bir Gün" hikâyeleri arasındaki paralellik "su" imgesi üzerinden şu cümlelerle açıklanmaktadır:

'Muz Balığı' ismindeki ilk hikâye 1948'de Miami Beach'te; sonuncusu ise 1924'te Maine Hapworth Gölü'ndeki Camp Simon Hapworth'te geçiyor, ve her iki eser arasındaki süre yirmi dört yıl. Dikkatleri çeken bir şekilde, her iki eserde de tatil kabul edilen yaz mevsimiyle ve her iki mekân da doğrudan su havzalarıyla ilgili, küçük olanı Seymour'un hayatının başlangıcındaki bir göl; sonuncusu ise diğeriyle kıyaslanamayacak kadar büyük

35 Salinger, *a.g.e.*, (2011), 94.

36 J. D. Salinger, *16 Hapworth, 1924*, çev. Cem Akaş, erişim 27 Aralık 2021, <http://www.gyayingrubu.com/cemakas/hapworthsalinger.pdf>

37 Shneidman, *a.g.m.*, 330.

38 Salinger, *a.g.e.*, (2011), 23.

olan bir okyanus. ‘Budizm’de su saflığı, berraklığı ve sakinliği simgelemekte ve insanlara zihinlerini temizlemelerini ve saflık durumuna ulaşmalarını ifade ediyor. Aynı zamanda özel bir kaseye su dökmek, Budist cenazelerinde bir ritüel olarak öne çıkıyor.³⁹

Kısaca, Seymour Glass entelektüel bir birikime sahip, şiir türünde yetenekli ve sanatın hemen her dalına ilgi duyan biridir. Öyle ki Seymour’un henüz sekiz yaşında İngiliz şair John Keats hakkında şu haikuyu kaleme aldığı bilinir: “John Keats/ John Keats/John Keats/Kaşkolunu tak lütfen.”⁴⁰ Ancak yukarıda da ifade edilenlerin dışında Salinger, Seymour hakkında okura çok fazla bilgi sunmaz. İntiharından önceki zaman diliminde yaşadığı duygu değişimi, yakın zamanda ölümcül bir hastalığa yakalanıp yakalanmadığı veya hayatında ciddi bir değişime neden olacak gelişmelerin olup olmadığı konusunda okur herhangi bir bilgiye sahip değildir. Anlatılardan hareketle Seymour’un yaşam tarzı hakkında söylenebilecek özelliklerden biri Amerikan toplum yapısına uygun bir karakter olmadığı ve Seymour’un her fırsatta bu yapıyı ağır bir şekilde eleştirdiğidir.⁴¹ Bu bilgi dışında Seymour Glass’ın yaşamında dönüm noktası olarak kabul edilen en önemli gelişme ise II. Dünya Savaşı’nda yer almasıdır.

“Stres ve huzursuzluk düzeyinin belirlenmesi”⁴² veya mağdurun bu anlarda takındığı tavrın tespit edilmesi, psikolojik otopsi tekniğinde öne çıkan maddeler arasında yer alır. Seymour’un intihar öncesi stres ve huzursuzluk düzeyinin seviyesi Salinger tarafından bir kez daha gölge bırakılan konular arasındadır. Salinger, buna dair okura herhangi bir kanıt sunmaz ve Seymour’un intiharı tamamen stres ve huzursuzluk düzeyinin tespit edilmesinden uzak değerlendirilir. Plajda son derece sakin ve uyumlu bir görüntü çizen kahraman, asansörde oldukça stresli ve gergindir. Ancak Muriel’i uyandırmayacak bir şekilde odaya girmesi, valizinden silahını çıkarması, intihar etmeden hemen önce haiku tarzında bir şiir kaleme alması, Seymour’un bu anlarda son derece soğukkanlı olduğuna işaret eder.

Psikolojik otopsi tekniğiyle Seymour Glass’ın intiharı son olarak “kurbanın niyetinin belirlenmesi ve yöntemin öldürücülük”⁴³ oranıyla değerlendirilecektir. İntihar hakkında kaleme alınan teorik kaynaklarda kurbanların tercih ettikleri yöntem,

39 O.O. Kulchytska ve E.A. Baloh, “Seymour Glass: Contextual and Linguistic Identity,” *Journal of Vasly Stefanyk Precarpathian National University*, Vol.: 2, No.: 2-3, (2015), 78.

40 Salinger, *a.g.e.*, (2011), 87.

41 Salinger karakterleri arasında benzer bir uyumsuzluk Türkçeye *Gönül-Çelen* veya *Çavdar Tarlasında Çocuklar* olarak çevrilen romanda da görülür. Kahraman Holden Caulfield, romanın genelinde Amerikan toplum yapısını ve eğitim sistemini eleştiren, çevresiyle uyumsuz ve birçok kişiyi/duyguyu “samimiyetsiz” olmakla suçlayan bir anti-kahraman görüntüsündedir.

42 Shneidman, *a.g.m.*, 330.

43 Shneidman, *a.g.m.*, 330.

kararlılıklarını ya da vazgeçişlerini ifade etmektedir. Seymour'un tercih ettiği yöntem bakıldığında karakterin kesin bir kararlılık gösterdiği ve herhangi bir vazgeçişe yer vermediği anlaşılır. Ateşli silahla intihar etmeyi seçmesi, namluyu şakağına dayaması; yani hayati bir organ olan beynin yer aldığı kafatasını hedef belirlemesi; Seymour'un tam bir kararlılıkla, dönüşü olmayan bir şekilde istemli ölümü tercih ettiğini gösterir. Zihninin artık hayatını yönlendirmekten uzaklaştığını ve yaşama dair tüm motivasyonunu kaybettiğini düşünen Seymour Glass, kendisini yöneten efendisini; yani beynini hedef alarak artık özgürlüğü tercih eder:

Zihnin 'muhteşem bir köle ve berbat bir efendi' olduğuna dair o eski, kalıplaşmış sözü hatırlayın. Pek çok klişe gibi bu da yavan ve saçma geliyor kulağa, fakat muazzam ve acı bir gerçeğin altını çiziyor. Ateşli silahlarla intihar eden yetişkinlerin hemen hemen her zaman *kafalarına* sıkmaları, hiç de tesadüfi değildir.⁴⁴

Buddy Glass'ın Seymour'u anlattığı *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş* kitapta "Seymour bir seferinde hayat boyu yaptığımız tek şeyin küçük bir Kutsal Toprak parçasından diğerine gitmek olduğunu söylemişti" cümlesine yer vermektedir.⁴⁵ Alıntudan hareketle Seymour Glass'ın intiharına yaklaşıldığında kahramanın hayatı bir yolculuk, bir mekân değişikliği; kısacası başka bir toprak parçasına geçiş olarak algıladığı görülür. Tam olarak bu noktada aşırı duyarlılığıyla tanınan Seymour Glass'ın artık yetişkinlere ait dünyaya daha fazla tahammül edemediği; cömertlik ve iyilik dolu hayatına intihar tercihiyle son vermek istediği anlaşılır.

Sonuç

Seymour Glass'ın intiharı psikolojik otopsi tekniğiyle yukarıdaki gibi incelenebilir. Salinger, Seymour Glass'la ilgili kaleme aldığı anlatılarda kahramanın çocukluğuna ve gençliğine dair önemli bilgiler verse de intiharı hakkında okura net ve açıklayıcı bilgiler sunmaz. Özellikle "Muz Balığı İçin Mükemmel Bir Gün" hikâyesinde okur, Seymour'un intiharından hemen öncesindeki süreç hakkında çok az bilgiye sahiptir. Ancak Buddy Glass'ın anlatıcı olduğu *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş* (1955) ve *Franny ve Zooey* (1961) başlıklı kitaplarda Seymour hakkında detaylı bilgiler göze çarpar. Bu bilgiler ışığında da kahramanın intiharı psikolojik otopsi tekniğiyle çok daha anlam kazanır.

Seymour Glass'ın intiharı psikolojik otopsi tekniğiyle değerlendirildiğinde ilk olarak kahramanın savaş sonrası yaşadığı travma ön plana çıkar. Bu nedenle Seymour Glass'ın hayatını savaş öncesi ve sonrası olarak değerlendirmek doğru olacaktır.

44 David Foster Wallace, *Bu Su: Yaşama Uğraşına Dair Bir Yol Haritası*, çev. Derin İnce (İstanbul: Siren, 2016), 60-63.

45 Salinger, *a.g.e.*, (2011), 150.

Savaşın getirdiği yıkıcı gerçekle yüzleşen Seymour Glass, II. Dünya Savaşı sonrası sivil hayata adapte olmakta fazlasıyla zorlanır. Seymour'un istemli ölüm tercihine bu açıdan yaklaşıldığında savaş sonrası travmanın ana etken olduğu söylenebilir. Kahramanın *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş ve Franny ve Zooey* kitaplarında sıklıkla dile getirdiği “ölmüş bir kedi” olma temennisi, savaş sonrası döneme denk gelmektedir. Çünkü savaşın getirdiği yıkım, Seymour'da birtakım psikolojik sorunların belirmesine yol açmıştır. Bu durum, ilerleyen süreçte yetişkinlerin dünyasına uyum sağlamakta zorlanan, neredeyse gerçeklikle bağını koparan Seymour'un çocukların dünyasında kendini çok daha rahat ve mutlu hissetmesiyle devam edecektir.

Seymour'un intiharında birçok nokta öne çıksa da her şeyden öte okur, kahramanın kurmaca olduğunu bilir. Salinger, Türkçeye *Gönül-Çelen* veya *Çavdar Tarlasında Çocuklar* olarak çevrilen romanının kahramanı Holden Caulfield gibi bir anti-kahraman yaratarak tüketim anlayışının hızla Amerikan toplumunda yaygınlaşmasını, burjuvazinin egemenliğini, yetişkinlere ait değerlerin neredeyse anlamını yitirmesini ve savaşın yol açtığı yıkımı Seymour Glass aracılığıyla dile getirir. Yani Seymour Glass'ın intiharı başka bir ifadeyle “vekâlet” bir intihar olarak okunabilir. Okur, “Muz Balığı İçin Mükemmel Bir Gün” hikâyesinde Seymour'un intiharıyla yüzleşse de anlatının arka planında Salinger'in toplumun intiharına yönelik eleştirilerine şahit olur. II. Dünya Savaşı'yla birlikte toplumsal yoz oluş, değerlerin hızla anlamını yitirmesi, Mc Carthy baskıcılığı, sıklık ve hissizlik; Salinger'in Seymour aracılığıyla topluma yönelttiği eleştirilerin başında gelir. Öyle ki Seymour Glass, Salinger tarafından kaleme alınan anlatılarda Amerikan toplumunun çok uzağında bir kahraman görüntüsü vermektedir.

Seymour Glass'ın psikodinamiğinde öne çıkan başka bir noktaysa Muriel'le tanışması ve evlenmesidir. Seymour günlüklerinde Muriel'e karşı her zaman sonsuz bir sevgi ve saygı beslediğini ifade etse de satır aralarında ona karşı acıma duygusuna yer verir. Muriel'in fazlasıyla materyalist ve çocuk ruhlu olması, Seymour'un ise hassas ve şairâne bir karakter olarak öne çıkması; iki ayrı kişiliğin derinlerde yatan çatışmasına işaret eder. En nihayetinde bu çatışma, asansördeki “çinko asit” kokuyla 507 numaralı odadaki aseton kokusunun birleşmesiyle son bulur. Seymour'un intiharına yönelik yapılan bir çalışmada Muriel'in kahramanın antagonisti olduğuna yukarıda yer verilmişti. Hem Muriel hem de annesi Bayan Fedder, Seymour'un ruhani yolculuğundaki en önemli engeller olarak anlatılarda boy gösterirler. Kıscası Muriel'in Seymour Glass'daki diğer bir yansıması da annesi Bayan Fedder'dir. Bayan Fedder anlatılarda bu evliliği onaylamayan, Seymour Glass'ı her zaman aykırı ve şizoid bir kişiliğe sahip olmakla suçlayan ebeveyn görüntüsündedir. Bayan Fedder sürekli kızını uyaran, kızının Seymour'a karşı tam anlamıyla teyakuzda olmasını isteyen otorite konumundadır. Bayan Fedder'in saplantı derecesindeki eleştirileri, ısrarla Seymour'un psikolojik bir destek almasını istemesi, onun hayat karşısındaki görüşlerini yargılaması/küçümsemesi; hiç şüphesiz aşırı hassas ve nazik bir ruha

sahip Seymour'da huzursuzluk seviyesinin artmasına neden olmuştur. Bayan Fedder, yukarıda değinilen olumsuz özellikleriyle Amerikan toplumunun özeti gibidir. Burada da bir kez daha sorgulayıcı, doğallıktan ziyade yapaylığı temsil eden yetişkinlerin dünyasında Seymour Glass'a yer olmadığı anlamı çıkmaktadır.

Kaynakça

- Altınyıldız Artun, Nur ve Ali Artun. *Dada Kılavuz: 1913-1923. Münih, Zürich, Berlin, Paris*. İstanbul: İletişim, 2018.
- Alvarez, A. *İntihar: Kan Dökücü Tanrı*. Çeviren Zuhâl Çil Sarıkaya. Ankara: Öteki, 1992.
- Caulkins, Chris G. "The Psychological Autopsy: What, Who, and Why." *The Forensic Mental Health Practitioner Vol.: 2, Issue: 1*, (2019): 1-11.
- Cevizci, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma, 1999.
- Critchley, Simon. *İntihar Üzerine Notlar*. Çeviren Utku Özimakas. Ankara: Pharmakon, 2016.
- Donne, John. *Biathanatos*. New York: The Facsimile Text Society, 1930.
- Geddy, Margaret Elizabeth. "Nine Stories and the Society of the Spectacle: An Exploration into the Alienation of the Individual in the Post-War Era." Yüksek Lisans Tezi, Georgia Southern University, 2020.
- Hume, David. "İntihar Üzerine." *Yaşamım, İntihar Üzerine, Ruhun Ölümsüzlüğü Üzerine*. Çeviren Mehmet Hazar Gönüllü. İstanbul: Gamzer, 2020.
- Kale, Şükran Gülşah, Hancı, İ. Hamit ve Demirbaş, Hatice. "Psikolojik Otopsi: Adli Alanda Çalışanlar Bu Kavramı Biliyorlar mı?." *Kriz Dergisi* 27, (2019): 114-130.
- Kulchytska, O. O. ve Baloh, E. A. "Seymour Glass: Contextual and Linguistic Identity." *Journal of Vasly Stefanyk Precarpathian National University* Vol.: 2, No.: 2-3 (2015): 77-86.
- Leenaars, Antoon A. "Edwin S. Shneidman on Suicide." *Suicidology Online* 1 (2010): 5-18.
- Minois, Georges. *İntiharın Tarihi: İstemli Ölüm Karşısında Batı Toplumunu*. Çeviren Nermine Acar. Ankara: Dost, 2008.
- Salinger, J. D. "16 Hapworth, 1924." Çeviren Cem Akaş. Erişim 27.12.2021 <http://www.gyayingrubu.com/cemakas/hapworthsalinger.pdf>.
- Salinger, J. D. *Gönül-Çelen*. Çeviren Adnan Benk. İstanbul: Cem, 1967.
- Salinger, J. D. *Dokuz Öykü*. Çeviren Coşkun Yerli. İstanbul: Yapı Kredi, 2015.
- Salinger, J. D. *Franny ve Zooey*. Çeviren Ömer Madra. İstanbul: Yapı Kredi, 2020.
- Salinger, J. D. *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar: Seymour Bir Giriş*. Çeviren Sevin Okyay ve Coşkun Yerli. İstanbul: Yapı Kredi, 2011.

- Shakespeare, W. *Hamlet*. Çeviren Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi, 2007.
- Sheila O’Hearn, B. A. “The Development of Seymour Glass as a Figure of Hope in the Fiction of J. D. Salinger.” Yüksek Lisans Tezi, McMaster University, 1982.
- Shields, David ve Salerno, Shane. *Salinger*. Çeviren Ekin Can Göksoy. İstanbul: Pegasus, 2020.
- Shneidman, Edwin S. “The Psychological Autopsy.” *Suicide and Life-Threatening Behavior*, Vol.: 11, Issue: 4, Winter (1981): 323-337.
- Slawenski, Kenneth. *Üzüntü, Muz Kabuğu ve J. D. Salinger*. Çeviren Hülâ Öklem Süloş. İstanbul: Sel, 2010.
- Tekmen, Ayşe Nur. “Japon Şiiri Haiku ve Türk Edebiyatındaki Yansıması.” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi* 17, 1 (2010): 149-157.
- Wallace, David Foster. *Bu Su: Yaşama Uğraşına Dair Bir Yol Haritası*. Çeviren Derin İnce. İstanbul: Siren, 2016.

Şeyh Ali'nin Ta'bîrnâme'sinde Rüya Türleri ve Hayvan Motifleri

*Dream Types and Animal Motifs
in Sheik Ali's Book of Dream Interpretation*

Sevim Yılmaz Önder

Doçent Doktor
Yıldız Teknik Üniversitesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
ORCID: 0000-0003-0661-5981
sevim.yilmazonder@gmail.com

Aslıhan Büyükşekerci

Doktora Öğrencisi
Yıldız Teknik Üniversitesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
ORCID: 0000-0002-5035-2173
aslihanbuyuksekerici@hotmail.com

Yılmaz Önder, Sevim ve Aslıhan Büyükşekerci. "Şeyh Ali'nin Ta'bîrnâme'sinde Rüya Türleri ve Hayvan Motifleri." *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (Nisan 2022): 87-108.

Makale geliş tarihi: 27 Şubat 2022 Makale kabul tarihi: 21 Mart 2022

Şeyh Ali'nin Ta'bîrnâme'sinde Rüya Türleri ve Hayvan Motifleri¹

Öz

Bu makalede Şeyh Ali tarafından Eski Anadolu Türkçesiyle yazılmış bir tabirname incelenmektedir. Eser içinde “gerçek ve yalan” olmak üzere iki çeşit rüya anlatılır. Yazara göre bir rüya tabir edilirken sadece motifin taşıdığı anlamı değil; aynı zamanda rüyayı gören kişinin cinsiyetini, yaşını, sosyal statüsünü de göz önünde bulundurmak önemlidir. Eserde 300'den fazla motif tabir edilmiştir. Bunların arasında Allah, melekler, peygamberler, gezegenler, yiyecekler, hayvanlar ve benzeri motifler sayılabilir. Bu motifler arasında en dikkat çeken hayvanlardır. 51 farklı hayvanın yorumlandığı eserde İslam dininin etkisi açıkça görülür.

Anahtar Kelimeler

Eski Anadolu Türkçesi, Şeyh Ali, tabirname, rüya, hayvanlar

Abstract

This article examines the book of dream interpretation (tabîrnâme) written by Sheik Ali in Old Ottoman Turkish. In the book, two different types of dreams are analyzed: the “true dream” and the “false dream.” According to the author, to interpret a dream, it is important to consider not only the meaning of the motif, but also the gender, age and social status of the person who has the dream. In the book there are more than 300 motifs such as God, angels, prophets, planets, food, animals, etc. Among these motifs, the dreams about animals are the most remarkable. There are strong Islamic influences in 51 different animal motifs interpreted in this book.

Keywords

Old Ottoman Turkish, Sheik Ali, dream interpretation book, dream, animals

¹ Bu makalede kaynak olarak kullanılan Şeyh Ali'ye ait metin, Aslıhan Büyükşekerci, “Şeyh Ali'ye Ait Bir Tabirname” (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2019) adlı tezden alınmıştır.

Giriş

Osmanlı Dönemi Türk edebiyatında rüyada görülen sembollerin hangi anlamlara geldiğini açıklayan eserlere *ta'birname* (تعبير نامه), rüyayı yorumlayan kişilere ise *mu'abbir* (معبّر) denirdi. Rüya tabiri konusunda akla gelen en büyük isimlerden biri 729 yılında ölen İbn Sîrîn'dir. İlk rüya tabircilerinden biri olarak anılan İbn Sîrîn'in *Ta'birü'r-rüya* ve *İbâretü'r-rü'yâ* [Rüya tabiri ve rüya ibaresi] adında iki eseri olduğu bildirilir.² Ayrıca bir rüya tabircisi övülmek istendiğinde ona “Her çağın İbn Sîrîn'i, her şehrin Yûsuf'u” olduğu söylenir.³ İbn Sîrîn'in yanında Ca'ferü's-Sâdık'ın *Kitâb fi ta'birü'r-rü'yâ* [Rüya tabiri kitabı], İbn Kuteybe'nin *Ta'birü'r-rü'yâ* [Rüya tabiri] ve Nasr b. Ya'kûb ed-Dîneverî'nin *et-Ta'birü'l-Kâdirî fi'l-ahlâm* [Rüyalar hakkında Kadirî yorumu] adlı kitapları ilk tabirnamelerden sayılır.⁴

İlk örnekleri Arapça ve Farsçadan tercüme olan tabirnamelerin Türk edebiyatındaki varlığı 15. yüzyıldan sonra hissedilmeye başlanır. Osmanlı Dönemi Türk edebiyatında birçok tabirname örneği bulunsa da Seyyid Süleymân'ın (öl. ?), Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin (öl. 1240), İbn Sîrîn'in ve Niyâzi-i Mısri'nin (öl. 1694) eserleri en çok bilinenlerdir.⁵ Bibliyografik çalışmalarda, Osmanlı Türkçesi ile yazılmış 106 adet tabirname olduğu bildirilmiştir. Kataloglardaki yazım tarihi göz önüne alındığında en eski tabirname *Müşkilgüşâ*'dır [Müşkül çözen]. Her ne kadar katalogta istinsah tarihi 1699 olarak geçse de üzerinde yapılan doktora çalışmasında 1496 olarak tespit edilmiştir.⁶ Yazım veya istinsah tarihi belli olmamakla beraber sunulduğu bey ya da hükümdar göz önüne alındığında en eski eser olarak karşımıza Muhammed ibn Hasan ibn Aliyyi'l-Hüseyn'in (öl. ?) *Kitâbu't-ta'birât* [Tabirler kitabı] çıkmaktadır. Yazar, “İ. Murat döneminde yaşadığını ve eserini Orhan oğlu Murat Bey'e sunduğunu” belirterek eserinin adını *Tuhfetü'l-Mülûk* [Meliklere hediye] koyduğunu bildirmiştir. Böylece istinsah tarihi 1380 civarlarına denk gelir. Ondan sonra en eski olduğu düşünülen eser, Ahmed-i Dâî'nin (öl. 1421'den sonra)

2 Ahmet Yücel, “İbn Sîrîn,” erişim 05.02.2022 <https://islamansiklopedisi.org.tr/ibn-sirin>

3 Wilhem Ahlwardt, Verzeichnis der arabischen Handschriften, No. 4263, Spr 1992. detaylı bilgi için bkz. Annemarie Schimmel, *Halifenin Rüyalari*, çev. Tuba Erkmen (İstanbul: Kabalcı, 2005), 22.

4 Vildan S. Coşkun, Orhan Şaik Gökyay “Tabirname,” erişim 05.02.2022 <https://islamansiklopedisi.org.tr/tabirname>

5 Gülçiçek Akçay, “Mesnevilerde Rüya Teorileri,” *Türkbilgi Dergisi*, s. 36, (2018): 215.

6 Hatice Eminoğlu, “Müşkil Güşâ (Dil Bilgisi-Metin-Dizin)” (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2003), 12.

Ta'birnâme-i Türki adlı eseridir. Bu eser, Germiyan sultanı Süleyman Şah'ın torunu II. Yakup Han adına Farsçadan tercüme edilmiştir.⁷

Sanat kaygısı taşımadıkları için halkın anlayabileceği, sade bir dil ile yazılan tabirnameler; tek başına veya müstakil bir eser olabilecekleri gibi bazı mecmuaların içinde bir bölüm ya da derkenar şeklinde de karşımıza çıkabilir. Genelde bâb esasına göre yazılan tabirnameler, alfabetik sıraya göre ya da rüyada görülen sembolün ihtivasına göre düzenlenir.⁸ Buna göre ilk sıralarda Allah, ölümden sonra diriliş, peygamberler, Kâbe, hac ziyareti gibi dinî unsurlar; ardından güneş, ay ve yıldızlar, vücudun kısımları, evlenme ve boşanma, hastalık, ölüm, toprak, dağlar, şehirler, köyler, fırtına, yağmur, bulutlar, deniz, ırmak ve gemiler, ağaçlar, meyveler, giysiler, mücevherler, silahlar, çadırlar, hayvanlar, zanaatkârlar ve aletleri ile ender rastlanan olaylar yer alır.⁹

Şeyh Ali ve Tabirnamesi

Şeyh Ali'nin tabirnamesi Süleymaniye Kütüphanesi, Carullah Efendi Koleksiyonu 02101-001'de kayıtlıdır. Eserin yazıldığı tarih hakkında kesin bir bilgiye rastlanmamakla beraber eserde Eski Anadolu Türkçesi kullanılmıştır. Metin toplamda 28 varak, 55 sayfadır. Her sayfada 15 satır bulunmaktadır. Eserin ilk satırında *Hâzâ kitâbu ta'birnâme te'lîfi Şeyh Ali – rahmetullâhi aleyhi* – yani, “Bu kitap – Allah rahmet eylesin – Şeyh Ali'nin telifidir.” denmektedir. (Bkz. Resim 1. *Yazar Şeyh Ali'nin de adının geçtiği eserin ilk sayfasından bir kısım [1b]*) Kaynaklarda Şeyh Ali'nin kim olduğu ile ilgili bir bilgiye rastlanmamaktadır.

Eser, toplamda 52 kısma ayrılmıştır. Fakat eser içindeki numaralandırma ile içindekiler bölümünün numarası zaman zaman birbirinden ayrılır. Bölümlerin birbiri ile tutarlı olmamasının bir başka sebebi ise müstensih'in içindekiler bölümünde bildirdiği bir motifi, metin içerisinde unutması ya da yeni bir motifi metne eklemesidir. (Bkz. Tablo.1 *Eserin Bölümleri*)

7 Adem Balaban, “Türkçe Yazma Tabirnameler,” *Dil ve Edebiyat Eğitim Dergisi*, s.9, (2014): 117.

8 Balaban, “Türkçe Yazma Tabirnameler,” 117.

9 Schimmel, *Halifenin Rüyalari*, 25.



Resim 1. Yazar Şeyh Ali'nin de adının geçtiği eserin ilk sayfasından bir kısım [1b]

Tablo 1. Eserin Bölümleri

Bölüm Adı	Bölüm Numarası
Gerçek Düş, Yalan Düş	1. bâb ¹⁰
Mestur Kişinin Düşü	2. bâb
Allah, Melekler, Peygamberler, Cennet ve Cehennem, Kıyamet	3. bâb
Güneş, Ay, Yıldız, Yağmur, Gök Gürlemesi, Kar, Dolu	4. bâb
Deniz, Akarsu, İrmak, Çay, Havuz	5. bâb
Aydınlık, Karanlık, Ateş, Kandil	6. bâb
Dağ, Tepe, Taş, Toprak, İniş, Yokuş	7. bâb
Mescit, Minare, Mimber, Musalla	8. bâb
Bostan, Pazar, Dükkân, Hamam	9. bâb
Gül Suyu, Misk gibi Hoş Kokular	10. bâb
Hizmetçi, Oğlan, Kız, Kadın	11. bâb
Abdest, Teyemmüm, Dua Etmek ve Oruç Tutmak gibi Dinî Öğeler	12. bâb
Kadı, Halife, İmam, Hatip	13. bâb
Kalem, Kalemlik, Mürekkep, Kur'an-ı Kerim	14. bâb
İnsan ve Organlar	15. bâb
Kapı, Kilit, Yorgan gibi Gündelik Eşyalar	16. bâb
Ocak, Kömür, Çömlek gibi Gündelik Eşyalar	17. bâb
Yerin Sarsılması	18. bâb
Kan Aldırmak, Hacamat, Kitap Okumak, Yazı Yazmak	19. bâb
Bevl, Hades, Necis gibi Pis Öğeler	21. bâb ¹¹
Ağaçlar ve Yemişler	22. bâb
Soğan, Sarımsak, Biber, Ot, Saman	23. bâb
Ekmek, Tatlı, Şeker, Tuzlu	24. bâb
Şaraplar, Sarhoşluk	25. bâb
İnci, Yakut, Altın gibi Madenler	26. bâb

10 Metin içinde 2. bâb olarak geçmektedir.

11 Fihriste numaralandırmada 20. bâb atlanmıştır.

Şeyh Ali'nin Ta'birname'sinde Rüya Türleri ve Hayvan Motifleri

Giysi, Çorap, Başlık	27. bâb
Evlenmek, Cinsel İlişki, Sarılmak	28. bâb
İp, İplik, Bent	29. bâb
Silah, Süngü, Ok, Hançer, Bıçak	30. bâb
Pamuk, Kilim	31. bâb
Asi ¹²	32. bâb
Zindan, Kafes, Ötüler	33. bâb
Öldürmek	34. bâb ¹³
Düdük, Tef	35. bâb
Un ve Bakliyatlar	36. bâb
Havada Uçmak	37. bâb
Yırtıcı Hayvanlar	38. bâb
Giysi Yırtılması ve Yırtıcı Hayvanlara Zarar Vermek	39. bâb
El Yıkamak, Misvak gibi Temizlikle ilgili Öğeler	40. bâb
At, Katır gibi Binek Hayvanları	41. bâb
Koyun, Koç gibi Kurbanlık Hayvanlar	42. bâb
Dağlardaki Eti Yenen Hayvanlar	43. bâb
Sığır ve Yavrusu	44. bâb
Manda ve Yavrusu	45. bâb
Domuz, Sıçan gibi Hayvanlar	46. bâb
Aslan, Kaplan, Kurt gibi Yırtıcılar	47. bâb
Kuşlar	48. bâb
Arı, Karınca gibi Küçük Hayvanlar	49. bâb
Balık, Yengeç gibi Suda Yaşayan Canlılar	50. bâb
Şeytan, Put, Yahudi gibi Öğeler	51. bâb
Zanaat Ehli	52. bâb
Düğün ve Misafir Ağrlamak	53. bâb

12 عصى şeklinde yazıldığı için 'aş' okunuşu tercih edildi, ancak şüphelidir.

13 Metnin içinde bu bâb mevcut değil. Bu yüzden bir sonraki bâba 34 numarası verilmiştir.

Rüya Türleri

Eserin birinci bâbında “gerçek ve yalan rüya” anlatılmış, ikinci bâbında ise rüyanın görüldüğü saat ile rüyayı gören kişinin tabire olan etkisi üzerinde durulmuştur. Buna göre rüyalar *gerçek* ve *yalan* olmak üzere ikiye ayrılır. İnsanın, Allah’ın kendisine yardım ettiğini, ilahi duygu ve düşünceler verdiğini ya da ileride yaşayacağı sınavları gördüğü rüyalar gerçek rüyalar ve üçe ayrılır: *tesbîr*, *tahrîr*, *ilham*. *Tesbîr* adı verilen rüyanın bir diğer adı *melekü’r-rüyâ*dır ve bu rüyada Allah, kuluna dünya ve ahiretteki işlerine gelecek olan müjdeyi vermesi için bir melek görevlendirir. Bu melek gelecekte yaşanacak güzel şeyleri rüyada gösterir. Bu rüyayı görene, “bir daha hiç kötü rüya görmemesi için sadaka vermesi” tavsiye edilir. *Tahrîr* adı verilen rüya daha çok uyarıcı niteliktedir. Allah, kuluna rüyada göstermesi için yine bir melek görevlendirir fakat bu sefer bu melek mümin olduğu halde asi olan kula “başına gelecek olan kötü olayları” rüyasında gösterir. Bu rüyayı gören kişiye “tövbe etmesi, Allah’a sığınması ve günahlardan sakınması” öğütlenir. *İlham* türündeki rüyada ise kişiye Allah tarafından ilham, yani ilahi bir düşünce ve duygu gelir. Bu rüyayı görene “Allah’a sığınıp tövbe etmesi, işlediği hayırları arttırması, hacca gitmesi ve Allah yolunda savaşması gerektiği” tavsiye edilir.

Eserde *gerçek rüya* görmek isteyen kişinin abdest alıp “Allah’ın yüce ismine sığınana yerde ve gökte hiçbir şey zarar veremez. O her şeyi bilir.” şeklinde dua etmesi beklenir. Daha sonra sağ elinin üzerine yatmalı ve şu duayı okumalıdır:

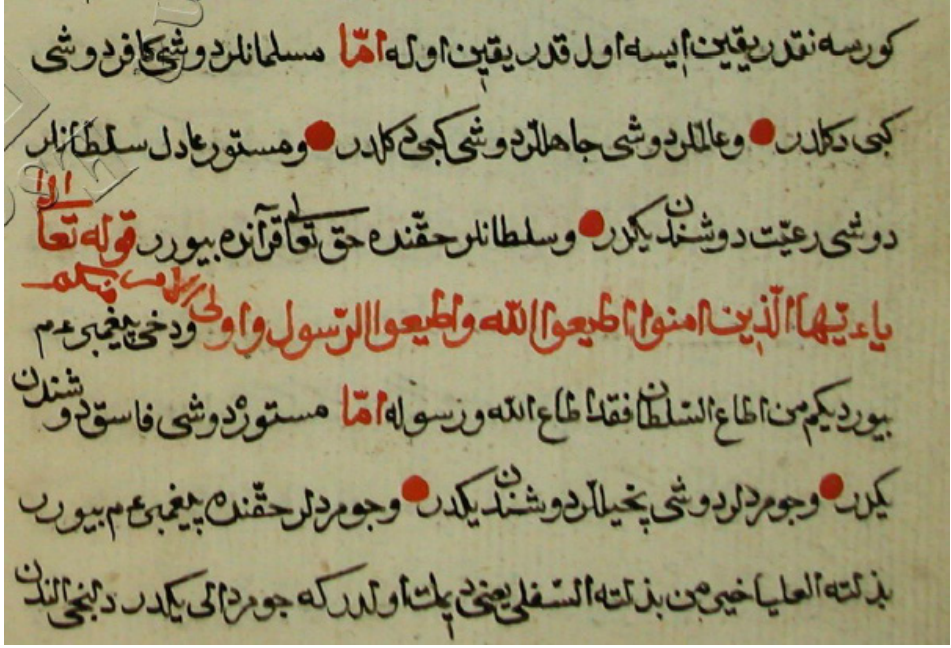
Allah’ım kendimi sana emanet ettim. Sana yöneldim, işlerimi sana havale ettim. Senden başka sığınılacak kapı yok, senden kaçacak yer de yok. Şanın yücedir. Yücesin, zengin olan sensin, biz fakiriz, senden bağışlanma isterim rabbim ve sana tövbe ederim. Ey Allah’ım bana doğru rüyalar göster. Yalan olmayan, menfaatli, zararlı olmayan.¹⁴

Kişinin canı sıkırken ya da hastayken gördüğü ya da şeytanın karıştığı rüyalar ise *yalan rüya* olarak adlandırılır ve üçe ayrılır: *hâb-ı himmet*, *hâb-ı illet* ve *hâb-ı şeytan*. *Hâb-ı himmet*, kişinin içi sıkıntıdayken gördüğü rüyadır ve bu tür rüyalara önem verilmemelidir. *Hâb-ı illet* ise kişinin hastayken gördüğü rüyadır ve bunlar da dikkate alınmamalıdır. *Hâb-ı şeytan* ise görüldükten sonra gusül abdestinin alınmasının gerektiği, şeytanın dâhil olduğuna inanılan rüyalar. Ayrıca vücuttaki safra ve sevda yoğunluğunun fazla olduğu zamanlarda görülen rüyalar da dikkate alınmamalıdır.

Rüya tabirinde Müslüman ile kâfirin rüyası, bilgili insan ile cahilin rüyası, sultanlar ile halkın rüyası, cömert insan ile cimri insanın rüyası bir tutulmamıştır. Buna sebep olarak ise her daim geçim sıkıntısı çeken birisinin dertli olacağı ve dertli kişinin de rüyasının bir öneminin olmadığı öne sürülür. Ayrıca gayrimüslimlerin, şehvete

14 Eserin 5b/1-3. satırlarında bulunan bu duanın aslı Arapçadır. Bu kısım, Musul Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Dr. Shaymaa Emad Yahya tarafından tercüme edilmiştir. Katkıları için kendisine teşekkür ediyoruz.

düşkün genç erkeklerin ve âdet gören kadınların rüyalarına itibar edilemeyeceği bildirilir. (Bkz. Resim 2. Rüyayı gören kişinin tabire etkisi [4b])



Resim 2. Rüyayı gören kişinin tabire etkisi [4b]

Cinsiyet, makam, din ve benzeri unsurların yanı sıra rüyanın görüldüğü zaman da tabir üzerinde etkili olmaktadır. Söz konusu eserin ikinci bölümünde belirtildiğine göre gece görülen rüya, gündüz görülen rüyadan daha hayırlıdır. Kişi rüyasını gece olmadan görürse o rüyanın 30 yılda, gecenin ortasında görürse 5 yılda gerçekleşeceği söylenir. Rüya sabaha ne kadar yakınsa gerçekleşme zamanı da o kadar yakındır. Yıl içerisinde ise ilkbaharda görülen rüyanın gerçekleşme olasılığı daha yüksektir.

Hayvanlarla ilgili Rûya Motifleri

Şeyh Ali'nin tabirnamesinde 300'ün üzerinde rüya motifine yer verilmiştir. Bazı rüyaların yorumunun rüyayı gören kişinin yaşı, cinsiyeti ya da mesleği doğrultusunda farklılık göstermesi önemlidir. Dinî unsurlar, gezegenler, meslekler, mekânlar, doğa olayları, yiyecekler, hayvanlar ve benzeri şekilde gruplandırılmış bu motifler 20 ana

başlık altında toplanmıştır.¹⁵ Eserde, üzerinde en çok durulan motiflerden biri ise hayvanlardır.

Şeyh Ali'ye ait olan eserde hayvan motifleri son derece geniş yer kaplar. Öyle ki bu motifler; hayvanların sütleri, binek hayvanları, kurbanlık hayvanlar, dağlardaki hayvanlar, büyükbaş ve yabani hayvanlar, yırtıcılar, kuşlar, suda yaşayanlar ile bit, pire gibi ufak olan hayvanlar olmak üzere 11 farklı grupta toplanabilir.¹⁶ Hayvanlarla konuşmak, güreşmek ya da hayvanları kurban etmek vb. motifler hayvanların geneliyle ilgiliyse de bunların sayısı çok değildir. (Bkz. Tablo 2. *Genel Olarak Hayvanlar*)

Tablo 2: Genel Olarak Hayvanlar

Hayvanlarla Güreşmek	Hayvan ile güreşmek ya da yırtıcı hayvanlar ile kavga etmek (25a/3-4)	Gören kişi eğer hayvanları yendiye bu zafere işarettir.
	Hayvan ya da yırtıcı hayvanlara zarar verdiğini görmek (25a/5)	Gören kişi sıkıntı çekecektir.
	Yırtıcı hayvanları yenmek (25a/5-6)	Düşmanı yenmektir.
Hayvanlarla Konuşmak	Kişinin yırtıcı hayvanlar ile hayvanların kendisiyle konuştuğunu görmesi (24b/14-15)	Gören kişi tuhaf, kaybettiği bir eşyaya sahip olacaktır; ilim öğrenip halk arasında aziz olacaktır.
Hayvan Sütü	Hayvanların sütünü görmek ya da sağmak (20a/14)	Görülen süt kadar helal maldır.
	Eti yenmez hayvanların sütünü görmek, içmek ya da bir kişiye vermek (20b/1-2)	Gören kişi düşmanını yener, eline miras ve helal mal girer.
Hayvanların Yüreği	Hayvanların yüreğini görmek (26a/2)	Toplu maldır.

15 Aslihan Büyükşekerci, “Şeyh Ali’ye Ait Bir Tabirname” (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2019), 19-142.

16 Büyükşekerci, “Şeyh Ali’ye Ait Bir Tabirname,” 19-37.

Dağlarda Eti Yenen Hayvanlar (geyik, tavşan gibi)	Geyik, tavşan gibi dağlardaki eti yenen hayvanları görmek (26a/3)	Endişedir.
	Bu hayvanların etini görmek, yemek ya da bir kişiye vermek (26a/3-4)	Düşmana zafer ve helal maldır; mirastır.
Ufak Hayvanlar (arı, çekirge, bit, pire hariç)	Yerdeki ufak hayvanları görmek (28a/6-7)	Hor görülmeştir.
Kurbanlık Hayvan	Kurban çalmak (15b/2)	Gören kişi büyük bir yalan söyleyecektir; dini eksilecektir.

Tabirnameler, İslami kültürün etkisinde yazılan eserler olduğu için hayvanların yorumunda -diğer birçok motifte olduğu gibi- İslamiyet'in etkisi belirgindir. Bu anlayışla hayra yorulan hayvanların başında arılar gelmektedir. Kur'an-ı Kerim'de arıların Allah'ın verdiği içgüdüyle kendi yuvasını yapıp insanlar için şifalı bir besin ürettiği vurgulanmaktadır.

Ve Rabbin bal arısına şöyle ilham etti. “Dağlardan, ağaçlardan ve insanların kurdukları çardaklardan kendine yuvalar edin. Sonra her türlü besleyici ürünlerden ye, Rabbinin koyduğu kanunlara boyun eğerek çizdiği yollardan git!” Onların karınlarından farklı renk ve çeşitlerde şerbet (kıvamında bir sıvı) çıkar ki onda insanlara şifa vardır. İşte bunda da düşünen bir topluluk için açık delil bulunmaktadır.¹⁷

Deve ise Allah'ın kudretine örnek gösterilen bir hayvandır. İnsanların devenin yaratılışına bakıp Allah'ın kudretini tanımaları istenmektedir: “Peki insanlar devenin nasıl yaratıldığına, göğün nasıl yükseltildiğine, dağların nasıl dikildiğine, yeryüzünün nasıl yayıldığına bakmazlar mı?”¹⁸ Bunun yanı sıra deve, Salih Peygamber'in bir mucizesidir. Semûd kavmi, Salih Peygamber'den peygamberliğine delil olarak bir mucize istemiş, böylelikle ona dişi bir deve gönderilmiştir.¹⁹ Ayrıca bu hayvan dinî ve ahlaki eserlerde kişileştirildiğinde şerefli ve temiz müminleri temsil etmek için kullanılır.²⁰

17 Kur'an-ı Kerim, Nahl suresi, 68. ayet, erişim 05.02.2022. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Nahl-suresi/1969/68-69-ayet-tefsiri>

18 Kur'an-ı Kerim, Gâşiye suresi, 17. ayet, erişim 11.02.2022. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/G%C3%A2%C5%9Fiyeye-suresi/5984/17-ayet-tefsiri>

19 Celal Çayır, “Kur'an-ı Kerimde Zikredilen Hayvanlar ve Zikir Sebepleri” (Yüksek Lisans Tezi, Harran Üniversitesi, 1999), 39.

20 Detaylı bilgi için bkz. Banu Özer Griffin “Marzuban-name Tercümesi Metninde Geçen Hayvan Tasvirleri Üzerine Bir İnceleme” (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik

Kuşlar, Allah'ın adını zikreden hayvanlardır: “Görmez misin ki göklerde ve yerde olanlar, havada kanatlarını açarak süzülen kuşlar Allah'ı teşbih ederler. Hepsi duasını ve teşbihini bilmekte, Allah da onların bütün yaptıklarını bilmektedir.”²¹ Ayrıca kuş eti Kur'an-ı Kerim'de cennet nimetlerinden biri olarak gösterilmektedir. Muhtemelen bu yüzden rüyada eti yenilebilen kuşları görmek, manevi gıdayı temsil etmektedir.²²

Çevrelerinde kaynaktan doldurulmuş testiler, ibrikler ve kadehlerle sonsuza dek hizmet sunacak gençler dolaşır. Bundan dolayı ne baş ağrısına tutulurlar ne de sarhoş olurlar. Beğendikleri meyvelerle ve canlarının çektiği kuş etleriyle güzel yüzlü huriler saklı inciler misali yaptıklarının karşılığı olarak. Orada ne boş bir söz iştirler ne de günaha sokacak bir şey.²³

Kuş türleri içinde ise hayra yorulanların başında hüthüt gelir. Kur'an-ı Kerim'de diğer kuşlardan farklı olarak bir temsilci ya da haberci sıfatıyla yer alır. Hz. Süleyman “Hüthütü niçin göremiyorum, yoksa kayıplara mı karıştı?” diye sorar.²⁴ Çok geçmeden hüthüt gelip şu cevabı verir:

Ben senin bilmediğin bir şeyi öğrendim. Sebe halkından sana kesin bir bilgi getirdim. Onları bir kadın hükümdarın yönettiğini gördüm, kendisine her imkân verilmiş, bir de muhteşem tahtı var. Ancak onun ve halkının Allah'ı bırakıp güneşe taptıklarını da gördüm. Şeytan onlara yaptıklarını güzel göstermiş, böylece onları yoldan alıkoymuş. Bu yüzden doğru yolu bulamıyorlar. (Şeytan bunu) göklerde ve yerde gizli olanı açığa çıkararak, gizlediğinizi ve açıkladığınızı bilen Allah'a secde etmesinler diye yapmış. Oysa arşın sahibi olan Allah'tan başka tanrı yoktur.²⁵

Hz. Süleyman'ın hüthütü neden aradığı ile ilgili çeşitli ihtimaller vardır. Buna göre kuşlar; Hz. Süleyman ve ordusunu konakladıkları bir yerde havada saf tutarak gölgelendirmekteydi, bir ara kendisine güneş vurunca Hz. Süleyman onun yokluğunu fark edip nerede olduğunu öğrenmek istemiştir. Başka bir ihtimale göre ise Hz. Süleyman hüthütü, su bulmak için kullanırdı ve abdest alacağı zaman su ihtiyacı olunca hüthütü

Üniversitesi, 2015), 62; Serpil Yılmaz, “Mesnevide Geçen Hayvan Metaforlarının Tasavvufi Yorumu” (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2011), 116.

21 Kur'an-ı Kerim, Nûr suresi, 41. ayet, erişim 12.02.2022. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/N%C3%BBr-suresi/2832/41-ayet-tefsiri>

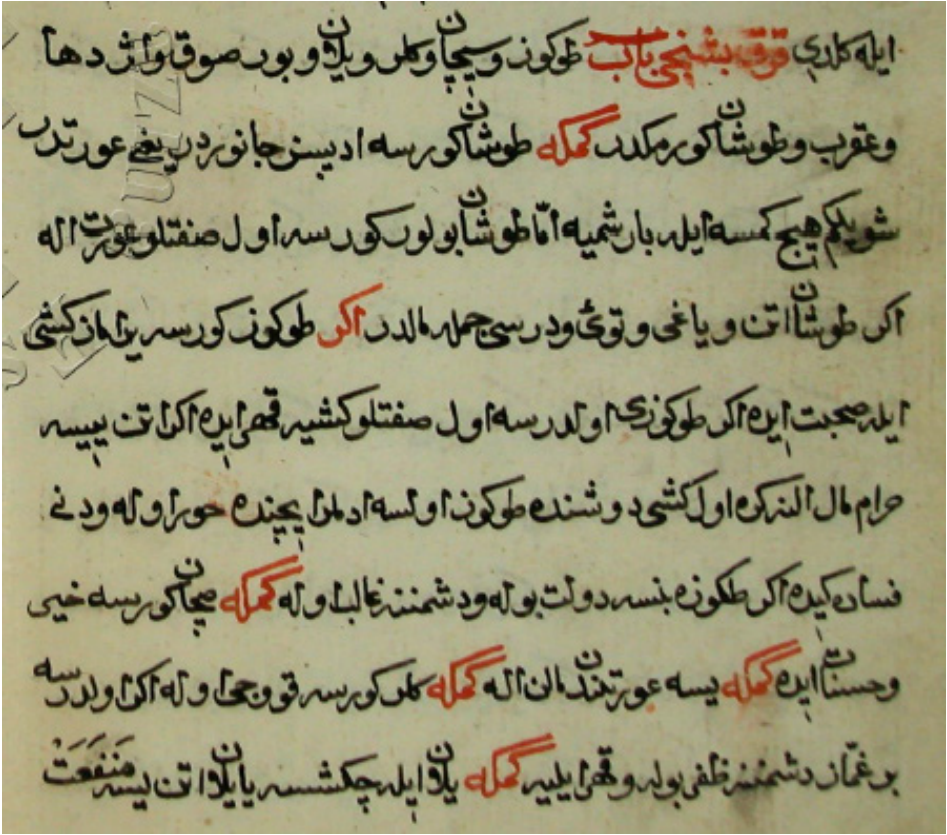
22 Schimmel, “Halifenin Rüyaları,” 97.

23 Kur'an-ı Kerim, Vakıa suresi, 11-25. ayetler, erişim 13.02.2022. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/V%C3%A2k%C4%B1a-suresi/4990/11-26-ayet-tefsiri>

24 Kur'an-ı Kerim, Neml Suresi, 20. ayet, erişim 13.02.2022. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Neml-suresi/3176/17-30-ayet-tefsiri>

25 Kur'an-ı Kerim, Neml Suresi, 22-26. ayetler, erişim 13.02.2022. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Neml-suresi/3176/17-30-ayet-tefsiri>

Şeyh Ali'nin Ta'birname'sinde Rüya Türleri ve Hayvan Motifleri sormuştu.²⁶ Ayrıca hüthüt kuşunun toprağın altındaki suyu görebilme yeteneğinin yanında yeryüzünde iki yer arasındaki mesafeyi de bildiği söylenir.²⁷



Resim 3. Tabiri kötü olan hayvanlar [26b]

Eserde kötüye yorulan hayvanlara domuz örnek verilebilir. (Bkz. Resim 3. *Tabiri kötü olan hayvanlar* [26b]) Kur'an-ı Kerim'de domuz eti haram kılınmış ve kâfirler domuzlara benzetilmiştir: "Allah katında cezası bundan daha kötü olanı size haber

26 Cavit Hondi, "Klasik Tefsirlerde Hz. Süleyman'ın Hayvanlarla Muhaveresi (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, 2022), 15. Ayrıca bkz. Rıfat Karaman, "Kuran'daki Hayvan Figürleri ve Sembolik Yorumları" (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2017), 59-62.

27 Çayır, "Kur'an-ı Kerimde Zikredilen Hayvanlar ve Zikir Sebepleri," 42-43.

vereyim mi? Onlar Allah'ın lanetlediği ve gazap ettiği, bir kısmını maymunlara ve domuzlara çevirdiği, tâguta tapan kimselerdir.”²⁸

Akrep de domuz gibi kötüye yorulan bir başka hayvandır. Hz. Ayşe'nin aktardığına göre Hz. Muhammed'i namaz kılariken akrep sokmuştur. Hz. Muhammed de “Allah, akrebe lanet etsin! Namaz kılan, kılmayan herkesi sokar. Haremde ve harem dışında öldürünüz.” diye buyurmuştur.²⁹

İslami sebeplerin yanı sıra aslan, manda, sığır gibi fiziksel kuvveti yüksek ya da akdoğan ve kartal gibi yırtıcı özellikte olan hayvanlar genellikle gücü -dolayısıyla padişahlık ve mertebeyi- simgelemektedir. Kaplan, ayı, tavşan gibi hayvanlar ise rüyanın içeriğine göre hem iyi hem kötü anlama gelebilirler. (Bkz. Tablo 3. *Hayvanlarla ilgili Rüya Motifleri*.)

Tablo 3. Hayvanlarla ilgili Rüya Motifleri

Hayvanın Adı	Rüya Motifi	Tabiri
Akrep	Akrep görmek (27a/4-5)	Düşmandır ve kavgacı kadındır.
	Akrep öldürmek (27a/5)	Düşmanımı öldürmektir.
Akdoğan	Akdoğan görmek (27b/1)	Padişahlıktır.
	Akdoğanı yakalar, yer ya da elinde tutar görmek (27b/8)	Bu düşü gören iki defa şansı yakalar; oğlu olup sevinecektir.
	Akdoğan elinden uçar görmek (27b/9)	Gören kişi mertebeden düşecektir; malı telef olacaktır.
Arı	Bal arısı görmek (28a/5)	Gören kişi hâkim olacaktır; zengin bir kadın ile evlenecektir.
Aslan	Aslan görmek (27a/7)	Sultandır.
	Aslan ile uğraşmak (27a/7)	Düşman ile uğraşmaktır.
	Aslan sütü görmek (2b/8)	Düşmanları yenip devlet kurmaktır.

28 Kur'an-ı Kerim, Maide suresi, 60. ayet, erişim 9.02.2022. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/M%C3%A2ide-suresi/729/60-ayet-tefsiri>

29 Harun Reşit Demirel, “Köpek ve Diğer Bazı Hayvanların Öldürülmesine Cevaz Veren Hadislerin Değerlendirilmesi,” *Mütefekkir*, s.1 (Bahar, 2014): 88.

Şeyh Ali'nin Ta'birname'sinde Rüya Türleri ve Hayvan Motifleri

At	At görmek (24b/10)	İzzet ve mertebedir.
	İtaatkâr bir at üzerine binmek (24b/11)	İzzet ve mertebedir.
	İtaat etmeyen bir at üzerine binmek (24b/12)	Mertebe ve mutluluktur.
	Bey ile ata binmek (26b/2)	Padişahlık ile dostluktur; maldır.
	Bey ile birlikte padişahın ata binmesi (26b/4-5)	Sultanlıktır.
	At sütü görmek (2b/9)	Haram mal ve korkmaktır.
Ayı	Ayı görmek (27a/9)	Düşman ve kötü dindir.
	Ayı öldürmek (27a/10)	Düşmanı öldürmektir.
	Ayı eti, derisi ve ayağını görmek (27a/10-11)	Mal ve nimettir.
Balık	Balık görmek ya da tutmak (28a/9-10)	Mal ve rızıktır.
	Ağ ile balık tutmak ya da görmek (28a/10)	Hizmetkârdır.
Baykuş	Baykuş görmek (27b/10)	Bu düşü gören zayıf ve çaresiz olacaktır.
Bit	Bit görmek (28a/7)	Gören kişi hakir ve zayıf olacaktır.
Buzağı	Mandanın buzağısını görmek (26a/15-26b/1)	Padişahlıktır.
Bülbül	Bülbül görmek (27b/12)	Gören kişi güzel güzlü bir kadın ile evlenecektir.
Çakal	Çakal sütü görmek (2b/9)	Düşmanlardan mal kazanıp korkmaktır.

Çaylak	Çaylak görmek ya da tutmak (27a/15)	İtibardır.
	Çaylağın kendini göğe alıp götürdüğünü görmek (27b/1-2)	Gören kişi uzak bir sefere çıkacak ve hali hoş olacaktır; Müslümanlara zarardır.
	Çaylağın kendini göğe alıp götürürken yere düşürdüğünü görmek (27b/3)	Gören kişi yüksek mertebeden düşecektir.
	Çaylağa binip dönmek (27b/4)	Gören kişi sefer edecek ve o seferde ölecektir.
	Çaylağın eti, derisi ya da tüyünü görmek (27b/5)	Maldır.
Çekirge	Çekirge görmek (28a/6)	Askerlerin gelmesidir.
Deve	Deveye binmek (24b/15)	Nimet bolluğudur ayrıca gören kişi bir kadın ile evlenecektir.
	Binilen devenin çekinmesi (24b/15)	Deveye binen kişi hasta olacaktır.
	Develer içinde çıplak olmak (25b/1)	Sıkıntıdır.
	Dişi deveye binmek (25b/2)	Soylu bir kadınla evlenmektir.
	Sarhoş deve görmek ya da binmek (25b/2)	Güçlü birisini yenmektir.
	Çıplak develer görmek (25b/3)	Kötü işlerdir.
	Deve görmek (25b/4)	Güçlü kimselerin himayesine işaretir.
Domuz	Domuz görmek (26b/10)	Yaramaz kişi ile sohbet etmektir.
	Domuz öldürmek (26b/11)	İyi niyetli kişiye eziyet etmektir.
	Domuz eti yemek (26b/11-12)	Haram maldır.
	Domuz olmak (26b/12)	İnsanlar içinde hor olmak ve dini fesada girmektir.
	Domuza binmek (26b/13)	Düşmanı yenmektir.
Dudu	Dudu görmek (27b/11)	Gören kişi tatlı dilli olacaktır.
	Dişi dudu görmek (27b/11)	Gören kişi güzel güzlü bir kadın ile evlenecektir.

Şeyh Ali'nin Ta'birname'sinde Rüya Türleri ve Hayvan Motifleri

Eşek	Eşek görmek (24b/13)	Şanstır, dişi eşek erkek eşekten daha iyidir.
	Eşekten düşmek (24b/14)	Gören kişi ya yakında ölecek ya da yoksul olacaktır.
	Eşek sütü görmek (2b/10-11)	Helal maldır.
Ejderha	Ejderha görmek (27a/3)	Zalim padişahтан sakınmak gerektiğine işarettir.
Geyik	Geyik tutmak (26a/5)	Gören kişi bakire kız ile evlenecektir.
	Dişi geyiğin yüzünü görmek (26a/5)	Gören kişi güzel yüzlü bir kadın ile evlenecektir.
	Bütün dağ geyiklerini görmek (26a/6)	Kadındır.
	Dağ geyiklerinin yavrusunu bulmak (26a/6)	Gören kişinin oğlu doğacaktır.
	Geyik uzuvlarını görmek (26a/7)	Faydadır.
	Geyik sütünü görmek (20a/14-15)	Gören kişi karısının malından miras yiyecektir.
Güvercin	Güvercin görmek (27b/15)	Kadın çokluğudur.
	Mavi güvercin görmek ya da tutmak (27b/5-6)	Gören kişi hasta olacaktır; mavi güvercin derisi helal mal demektir.
	Mavi güvercini dam üstünde konmuş görmek (27b/6)	Kaygıdır.
Hüthüt	Hüthüt görmek (27b/13)	Hüthüt kuşların şahı olduğu için onu gören kişi âlim olacaktır.
Kaplan	Kaplan görmek (27a/7-8)	Düşmandır.
	Kaplanın etini, derisini ve ayağını görmek (27a/8-9)	Mal ve nimettir.
	Kaplan sütü görmek (2b/10)	Güçlü bir düşmana işarettir.
Kaplumbağa (bağa)	Kaplumbağa görmek (28a/11)	Gören kişi zahit ve âbit olacaktır.
Karınca	Karınca görmek (28a/6)	Karışıklıktır.

Kartal	Kartal görmek ya da tutmak (27a/15)	İtibardır.
	Kartalin kendini göğe alıp götürdüğünü görmek (27b/1-2)	Gören kişi uzak bir sefere çıkacak ve hali hoş olacaktır; Müslümanlara zarardır.
	Kartalin kendini göğe alıp götürürken yere düşürdüğünü görmek (27b/3)	Gören kişi yüksek mertebeden düşecektir.
	Kartala binip dönmek (27b/4)	Gören kişi sefer edecek ve o seferde ölecektir.
	Kartalin eti, derisi ya da tüyünü görmek (27b/5)	Maldır.
Katır	Çıplak katır görmek ya da ona binmek (24b/12)	Gören kişi bir kadın ile evlenecek fakat çocuğu olmayacaktır.
	Katır görmek (25b/4)	Güçlü kimselerin himayesine işarettir.
Keçi	Evine keçi götürmek (25b/15)	O ev için kederdir.
	Düşünde keçi etini yemek ya da görmek (26a/1)	Sıkıntıdır.
Keklik	Keklik görmek (27b/10)	Gören kişi dinsiz olacaktır.
Kertenkele (keler)	Kertenkele görmek (26b/14)	Fitneci kişiye işarettir.
	Kertenkele öldürmek (26b/14-15)	Bir fitneci düşmanı yenmektir.
Koç	Koçlar görmek (25b/12-13)	Düşü gören kişi yaşadığı yerde soylu birisi olacaktır.

Şeyh Ali'nin Ta'birname'sinde Rüya Türleri ve Hayvan Motifleri

Koyun	Koyun boğazlamak (25b/5)	Güçlü bir kişiyi yenmektir.
	Koyun boynu boğazlamak, etini paylaşmak ya da yüzmek (25b/6-7)	Mal çokluğudur ancak koyun derisini yüzmek sıkıntı ve haram maldır.
	Koyun yüzmek için bir ev görmek (25b/8)	O evde bu düşü görene işkence edilecektir.
	Koyunun başını bedeninden ayrı görmek (25b/8-9)	Gören kişi karısından ayrılacaktır.
	Koyunun ayağını görmek (25b/9)	Bir bahaneyle tanıklık vermektir.
	Evinde koyun görmek (25b/10)	Nimettir.
	Dişi koyun boğazlamak ya da etini yemek (25b/10)	Dileğine kavuşmaktır.
	Koyunun kuyruğunu, ayağını, kanını ve karnının içindekileri görmek (25b/11-12)	Mal ve nimettir.
	Koyun sütünü görmek ya da içmek (20a/15)	Gören kişinin eline helal mal geçecektir.
Kumru	Kumru görmek (27b/15)	Güzel yüzlü bir kadın ile evlenmektir; zenginliktir.
Kurbağa	Kurbağa görmek (28a/11)	Gören kişi zahit ve âbit olacaktır.
Kurt	Kurt görmek (27a/11)	Yaşlı kadındır.
Kuş	Kuşların etini yemek (27b/14)	Gören kişinin dileklerine kavuşmasıdır.
	Uçan kuş görmek ya da sesini işitmek (28a/1)	Kavgaya tutuşmaktır.
	Bir kuşu ayağının altına almak (28a/2)	Bir kimseye eziyet etmektir.
	Kuş ile konuşmak (28a/3)	Biçare kimse için mutluluktur.
	Havada kuş gibi uçmak (24b/11-12)	Dileğe erişmektir.
Kuş sütü görmek (2b/11)	Düşman üzerinde hâkim olmaktır.	
Kuzu	Kuzu görmek ya da etini görmek (25b/13-14)	Faydadır.

Manda	Bir bölük mandayı sürüp yürütür görmek (26a/14)	Halka hâkim olmaktır.
	Manda öldürmek (26a/15)	Güçlü birinin üzerine hücum etmektir.
Oğlak	Oğlak görmek ya da etini görmek (25b/13-14)	Faydadır.
Örümcek	Örümcek görmek, tutmak ya da kıyafetinden çıkarmak (27a/4)	Gören kişi zahit olacaktır.
Pire	Pire görmek (28a/7)	Gören kişi hakir ve zayıf olacaktır.
Porsuk	Porsuk görmek (27a/3)	Zalim padişahıtan sakınmak gerektiğine işaretir.
Sıçan	Sıçan görmek (26b/13)	Hayır ve hasenat yapmaktır.
	Sıçan yemek (26b/13-14)	Gören kişi karısından malını alacaktır.
Sığır	Sığır eti yemek (26a/8)	Padişahın işi ve maldır.
	Evinde sığır görmek (26a/9)	Nimettir.
	Sığır boğazlamak ve etini paylaşmak (26a/9)	İş yapmaktır.
	Semiz sığır görmek (26a/10)	Nimet ve bolluktur.
	Sığır etini ya da yağını görmek (26a/11)	Nimet ve bolluktur.
	Erkek, dişi ya da yavru sığır görmek (26a/12)	Hoşluktur.
	Sığır sağmak (26a/12-13)	Hoştur.
	Su sığırı görmek (26a/13)	Güçlü ve cesur bir kimseye işaretir.
	Sığır sütünü görmek ya da içmek (20a/15)	Gören kişinin eline helal mal geçecektir.
Sığırcık	Sığırcık görmek (27b/12)	Hizmetkârdır.
Sırtlan	Sırtlan görmek ya da binmek (27a/12)	Çirkin bir kadınla evlenmektir.
	Sırtlan ile uğraşmak (27a/13)	Gören kişi karısı ile kavga edecektir.
	Sırtlan etini yemek (27a/13)	Gören kişinin karısı ona cadılık yapacak; gören kişi karısının malını yiyecektir.

Simurg	Simurg görmek (27b/13-14)	Padişahlıktır; bir kadın ile evlenmektir.
Tavşan	Tavşan görmek (26b/8)	Edepsiz hayvanlardır; düşman kadındır; biri ile barışmamaktır.
	Tavşan bulmak (26b/9)	Gören kişi iyi niyetli bir kadın ile evlenecektir.
	Tavşan eti, yağı, tüyü ve derisini görmek (26b/10)	Hepsi mala işarettir.
Tavşancıl	Tavşancıl ile kavga etmek. (27b/1)	Gören kişi padişah ile savaşacaktır.
Yengeç	Yengeç görmek (28a/12)	Maldır.
Yılan	Yılan ile kavga etmek ya da etini yemek (26b/15)	Menfaat elde etmektir.
	Kara yılan görmek (27a/1)	Kâfir düşmandır.
	Büyük yılan görmek (27a/1)	Müslüman düşmandır.
	Erkeklik organından, burnundan ya da ağzından yılan çıkmak (27a/2)	Gören kişinin oğlu doğacaktır.

Sonuç

Şeyh Ali'nin tabirnamesinin yazıldığı dönem hakkında net bir bilgi olmasa da eserde Eski Anadolu Türkçesinin izleri görülür. Eser; 55 sayfa, 28 varaktan, 52 bâbdan oluşur.

Rüyalar “gerçek ve yalan” olmak üzere ikiye ayrılır. Rühayı gören kişinin yaşı, cinsiyeti, dini ve refah durumuyla rüyanın görüldüğü zamanın rüya yorumu üzerinde etkisi büyüktür. Görülen her rüya tabir edilmez. Doğru koşulların olmadığı durumlarda görülen rüyalar dikkate alınmaz.

Eserde Allah, melekler, peygamberler, cennet, cehennem ve kıyamet ile ilgili rüyalar öncelikle tabir edilirken onları gezegenler, doğa olayları, mekânlar, kokular, meslekler, vücudun kısımları, gündelik eşyalar, ağaçlar, yemekler, mücevherler, hayvanlar ve zanaatçılıkla ilgili motifler izler.

Rüya motiflerin içerisinde hayvanlarla ilgili olanlar detaylı işlenmiştir. Kendi içinde binek, kurbanlık, yaban, büyükbaş, yırtıcı, suda ve havada yaşayanlar olmak

üzere sınıflandırılabilen 51 hayvana yer verilmiştir. Dinî bakış açısıyla yazılan tabir-namelerde hayvanlarla ilgili rüyaların yorumunda da İslami kültür kendini açıkça hissettirecek sevilen hayvanlar iyiye, sevilmeyenler hayvanlar kötüye yorumlanır.

Kaynakça

- Balaban, Adem. “Türkçe Yazma Tabirnameler.” *Dil ve Edebiyat Eğitim Dergisi*, s.9, (2014): 112-132, erişim 05.02.2022. http://turkoloji.cu.edu.tr/pdf/adem_balaban_turkce_yazma_tabirnameler.pdf
- Büyükşekerci, Aslıhan. “Şeyh Ali’ye Ait Bir Tabirname.” Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2019.
- Coşkun, Vildan, Orhan Şaik Gökyay. “Tabîr-nâme,” erişim 05.02.2022. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tabirname>
- Çayır, Celal. “Kur’ân-ı Kerim’de Zikredilen Hayvanlar ve Zikir Sebepleri.” Yüksek Lisans Tezi, Harran Üniversitesi, 1999.
- Demirel, Harun Reşit. “Köpek ve Diğer Bazı Hayvanların Öldürülmesine Cevaz Veren Hadislerin Değerlendirilmesi.” *Mütefekkir*, s.1 (Bahar, 2014): 68-102, erişim 17.02.2022. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/111717>
- Eminoğlu, Hatice. “Müşkil Güşâ (Dil Bilgisi-Metin-Dizin).” Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2003.
- Gülçiçek, Akçay. “Mesnevilerde Rüya Teorileri.” *Türkbilgi Dergisi*, s.36, (2018): 213-234. Erişim tarihi 17.02.2022. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/991568>
- Griffin Özer, Banu. “Marzuban-name Tercümesi Metninde Geçen Hayvan Tasvirleri Üzerine Bir İnceleme.” Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2015.
- Hondi, Cavit. “Klasik Tefsirlerde Hz. Süleyman’ın Hayvanlarla Muhaveresi.” Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, 2022.
- Karaman, Rıfat Karaman. “Kuran’daki Hayvan Figürleri ve Sembolik Yorumları.” Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2017.
- Kur’an-ı Kerim, erişim 13.02.2022. <https://kuran.diyaret.gov.tr/>
- Schimmel Annemarie. *Halifenin Rüyaları*. Çeviren Tuba Erkmen. İstanbul: Kabalıcı, 2005.
- Yılmaz, Serpil. “Mesnevîde Geçen Hayvan Metaforlarının Tasavvufî Yorumu.” Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2011.
- Yücel Ahmet. “İbn Sîrîn.” Erişim 05.02.2022. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ibn-sirin>

Müge İplikçi'nin Çocuk ve İlk Gençlik Romanlarında Altkültür ve Dışavurumcu Sanat

*Subculture and Expressive Arts
in Müge İplikçi's Children and Youth Literature Novels*

Yasemin Yılmaz Yüksek

Doktor Öğretim Görevlisi
İstanbul Teknik Üniversitesi
Yabancı Diller Yüksekokulu
ORCID: 0000-0003-4770-4497
yaseminyilmaz@itu.edu.tr

Yılmaz Yüksek, Yasemin. "Müge İplikçi'nin Çocuk ve İlk Gençlik Romanlarında Altkültür ve Dışavurumcu Sanat." *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (Nisan 2022): 109-130.

Makale geliş tarihi: 21 Ocak 2022 Makale kabul tarihi: 25 Mart 2022

Müge İplikçi'nin Çocuk ve İlk Gençlik Romanlarında Altkültür ve Dışavurumcu Sanat

Öz

Yazdığı dört roman, altı öykü, üç çocuk kitabı ve iki ilk gençlik romanıyla Türk edebiyatının üretken yazarları arasında yerini alan Müge İplikçi'nin çocuk ve ilk gençlik edebiyatı eserleri tarih, sosyal bilimler, sanat, hikâye anlatıcılığı gibi farklı disiplinleri iç içe geçiren anlatamıyla genç okurlara ve yetişkinlere oldukça zengin bir okuma deneyimi sunmaktadır. Sorun odaklı ilk gençlik edebiyatı eserleri arasında kabul edilen *Yalancı Şahit* ve *Kömür Karası Çocuk* romanlarında suç ve göç gibi büyük toplumsal sorunlar resim sanatının imgeleriyle ve müziğin evrensel diliyle kurguya dahil edilir. Bu yönüyle eserler kimlik sorunsalını edebiyat-sanat etkileşimi üzerinden ele alır. İplikçi'nin bu iki eserin aynı zamanda sosyalleşme teorileri çerçevesinde ve altkültür kavramı özelinde incelenmesi disiplinlerarası bir okumanın gerekliliğine de işaret eder. Sorun odaklı çocuk ve ilk gençlik edebiyatı eleştirisinin sosyolojik okumalara katkı sunmak amacıyla hazırlanan bu makale Müge İplikçi'nin bahsi geçen iki romanını altkültür kavramı çerçevesinde ele alacak; bireyin kimliğini ifade edebilmesinde sanatın dışavurumcu özelliği ön plana çıkarılacaktır.

Anahtar Kelimeler

ilk gençlik edebiyatı, altkültür, Müge İplikçi, kimlik, dışavurumcu sanat

Abstract

The works of Müge İplikçi, regarded as one of the prolific writers of Turkish literature with her four novels, six short story books, three children books, and two youth literature novels, provide a rich reading experience with their narrative that blend different disciplines such as social sciences, history, art, and storytelling. In *Yalancı Şahit*, accepted as a problem-oriented youth literature novel and her children's literature book *Kömür Karası Çocuk*, major social problems such as migration and crime are explored through the designs in the art of painting and the universal language of music. In this respect the issue of identity is analyzed with respect to the interaction of art and literature. The analysis of these two novels in terms of socialization theories and the concept of subculture necessitates a multidisciplinary reading. This article written to contribute to the sociological readings of children's and youth literature criticism will explore the two mentioned novels in line with the concept of subculture. It will also underline the expressive aspect of art in the expression of an individual's identity.

Keywords

youth literature, subculture, Müge İplikçi, identity, expressive arts

Giriş
ya da
İlk Gençlik Edebiyatında Eleştiri Eksikliği

Çocuk ve ilk gençlik edebiyatı alanında akademik eleştirinin Türkiye’de hâlâ istenilen seviyeye ulaşmadığı uzun süredir dile getirilen eleştirilerin başında gelmektedir. Her yıl basılan çocuk ve ilk gençlik edebiyatı kitaplarının sayısı ve son on yılda bu alana artan ilgi düşünüldüğünde akademik çalışmaların oldukça yetersiz olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Var olan akademik çalışmalar çoğunlukla ya eserlerin okullarda, özellikle Türkçe öğretiminde, nasıl kullanılabileceğine yönelik pratik uygulamalar içermekte ya da belirli bir tema çerçevesinde ele alınan kitaplar edebi eleştiriden çok, yakın okumaya tabi tutulmaktadır. Bu hususla alakalı iki önemli akademik çalışmanın bulguları Türkiye’de çocuk edebiyatı algısının ne yönde değişmekte olduğu konusunda fikir vermektedir: Çocuk edebiyatı alanında 2011-2018 yılları arasında yazılmış yüksek lisans ve doktora tezlerine bakıldığında eserlerin çoğunlukla değer aktarımı ve eğitsellik açısından incelendiği gözlemlenmiştir.¹ Oysaki 1981-2010 yılları arasında yazılan tezler incelendiğinde eserlerin eğitsellik yönünün değerlendirilmesi yanında, edebi türler, görsel nitelikler ve resimleme teknikleri gibi unsurların da dikkate alındığı daha çeşitli bir konu yelpazesi çizildiği görülmüştür.² Bu durum Balta’nın da altını çizdiği gibi son on yılda çocuk edebiyatında eğiticiliğin edebi olanın önüne geçtiğini göstermektedir. Benzer bir durumun ilk gençlik edebiyatı için de söz konusu olduğu söylenebilir. Paul Foulquie’nin *Pedagoji Sözlüğü*’nde ergenlik dönemi (12-18 yaş) edebiyatı olarak tanımlanan ilk gençlik edebiyatı Türkiye’de kavram olarak oldukça geç kabul görmüştür. Türkiye’de çocuk edebiyatı, aksi yönde tüm çabalar ve argümanlara rağmen çocuk eğitiminde kullanılacak bir araç olarak kullanılmakta ve edebi niteliği eğitsel değerinin gölgesinde kalmaktayken benzer şekilde ilk gençlik edebiyatı eserleri de gençlerin yaşadıkları sorunlar karşısında onlara yol gösterici “rehber” metinler olarak yorumlanmakta, estetik ve edebi özellikleri ikinci plana atılmaktadır.

Akademik çalışmaların belirli konularla sınırlı kalması çocuk edebiyatı ve ilk gençlik edebiyatının ayrı alanlar olarak kabul edilmemesiyle doğrudan ilintilidir.

1 Elif Emine Balta, “Çocuk Edebiyatı Üzerine Yapılmış Lisansüstü Çalışmaların İçerik Analizi (2011-2018 Yılları),” *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi* 10, no. 17 (Mart 2019): 464-489, erişim 4 Ocak 2022, DOI: 10.26466/opus.510809

2 Ahmet Balcı, “Türkiye’de çocuk edebiyatı üzerine hazırlanan lisansüstü tezler hakkında bir meta-analiz çalışması,” *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 9, no. 17 (2012): 198.

Türkiye’de hiçbir üniversitede çocuk ya da ilk gençlik edebiyatı ana bilim dalı mevcut değil, bu alanlarda yüksek lisans programları da açılmamıştır. Çocuk Vakfı’nın YÖK’e sunulmak için hazırladığı 2018 tarihli raporunda³ belirtilen Çocuk ve İlk Gençlik Edebiyatı Enstitüsü kurulması gereğine yönelik henüz somut bir adım atılmamıştır. Alanyazında yer alan akademik makaleler konu bakımından son yıllarda çeşitlilik gösterse de eserlerin büyük oranda tematik inceleme amacıyla değerlendirilmesi ve yapılan çalışmalarda çoğunlukla doküman analizi yönteminin kullanılması alandaki eserlerin edebi niteliklerinin farklı perspektiflerden ve disiplinlerarası bir yaklaşımla değerlendirilmesini de gerekli kılmaktadır. Çocuk ve ilk gençlik edebiyatı eserlerinin edebiyat eseri olarak incelendiği akademik çalışmaların sayıca yetersiz oluşu bahsi geçen bu eksikliklerden kaynaklanmaktadır. Niteliği her geçen gün artan çocuk ve ilk gençlik edebiyatı hakettiği edebi eleştiri ortamına ihtiyaç duymaktadır. Ne var ki uzun yıllara yayılmış bu akademik eğilimi değiştirmek yine uzun bir zaman dilimine yayılacak nitelikli çalışmaların artmasıyla mümkün olacaktır.

Çocuk ve ilk gençlik edebiyatı alanlarında disiplinlerarası çalışmaların eksikliğinden yola çıkarak ortaya konan bu çalışmada Müge İplikçi’nin *Yalancı Şahit* adlı ilk gençlik romanı ve *Kömür Karası Çocuk* adlı çocuk kitabındaki anlatım zenginliğine odaklanılmakta, eserler farklı sosyal teoriler çerçevesinde değerlendirilmektedir. 2010 yılında Çocuk ve Gençlik Yayınları Derneği (ÇGYD) tarafından jüri özel ödülüne layık görülen *Yalancı Şahit* romanı üzerinden suç, masumiyet ve kimlik kavramları sosyalleşme teorisi bağlamında ele alınmış ve “altkültür” olarak tanımlanan grupların kimliklerini ifade etmelerinde resim sanatının dışavurumcu özelliğine vurgu yapılarak edebiyat-resim ilişkisi irdelenmiştir. Yaşadıkları toplumlarda bir birey olarak kabul görmeyen altkültür grupları baskıcı yönetimler ve dışlayıcı eylem ve söylemler aracılığıyla susturulmaktadır. Seslerini duyuramayan topluluklar için sanat, edebiyatta bir ifade alanı ve/veya yeni bir dil olarak ortaya çıkmaktadır. Edebiyat ve sanat arasındaki bu yakın ve üretken ilişki *Kömür Karası Çocuk* romanında bu sefer müzik ve göç kavramı çerçevesinde incelenmiş, sanatın kimlik inşasındaki rolü etnomüzikoloji çalışmaları perspektifinden ele alınmıştır. Kendini içinde yaşadığı topluma ait hissedemeyen bireyin kimliğini notalar ve ezgilerle ifade etme hikâyesi olan roman, edebiyatın temel sorunsalı olan dil konusunu üstdil kavramı çerçevesinde ele alır.

3 Tacettin Şimşek ve Mustafa Ruhi Şirin, “Çocuk Vakfı’ndan YÖK’e Gönderilen Çocuk ve İlk Gençlik Edebiyatı Öğretimi Raporu,” *Çocuk ve Medeniyet* 2 (2018): 193-197.

1. Sosyalleşme Teorileri ve Altkültür Kavramı

Suç teorileri alt başlığı altında ele alınan sosyalleşme teorileri daha çok kriminoloji bilim dalındaki çalışmalarda bireyleri suça iten faktörlerin irdelenmesinde kullanılır. Suç olgusu farklı kültürlerde ve farklı çağlarda değişen yorumlamalara tabi tutulmuş, sosyolojik ve kültürel faktörlerin değişimine bağlı olarak farklı tanımlamalar içerisinde değerlendirilmiştir. Suçun hukuk, devlet, din gibi yapılara, toplumun “hassasiyetleri”ne bağlı olarak değişen anlamlar kazanması konunun ne kadar çok boyutlu ve karmaşık olduğunu da göstermektedir.⁴ Özellikle ekonomik krizlerin, göç dalgalarının yaşandığı, savaş tehdidinin olduğu dönemlerde suç sıklıkla dile getirilen bir toplumsal sorun olarak ortaya çıkar. Suçun çocuklara karşı ya da çocuklar tarafından işlenmiş olması ise toplumun hassasiyetleri olarak nitelendirilen rahatsızlıklara sebep olmakta ve suç daha farklı bir boyut kazanmaktadır.

Suç olgusunun karmaşık yapısı bireyi suça iten faktörlerin çeşitliliğine ve değişkenliğine bağlıdır. Bu sebeple kriminolojide suç teorileri sosyolojik teoriler ve sosyopsikolojik (öğrenme) teoriler olarak⁵ iki sınıfa ayrılır. Sosyalleşme teorileri bu sınıflandırmada sosyolojik teoriler başlığı altında ele alınır. Sosyalleşme teorisine göre bireyin içinde bulunduğu toplumda değer görmemesi ve/veya “farklı/öteki” addedilmesi bir sosyalleşme sorunu yaratır ve suç ihtimali bu noktada ortaya çıkar. Farklı kültürlere, etnisiteye ait gruplar, göçmenler, mülteciler, kendisini alt sınıf olarak gören ve hak ettiği yaşamı sürdüremeyen bireyler toplumun diğer kesimleriyle uyum içinde var olmadığında sosyalleşme sorunu yaşanır. Sosyalleşemeyen birey içinde yaşadığı toplumun değer yargılarını, düşünce biçimlerini benimseyemez. Burada anlaşılan sosyalleşmenin iki yönde gerçekleştiğidir. Birincisi sınıfsal özelliklere bağlı olarak toplumda sosyal bir konum edinme, ikincisiyse bu konumun çevresinde bir kültür oluşturmaktır. Sınıfsal farklılıklarla kendine toplumda bir yer bulamayan kişi sosyalleşmenin ilk basamağını tamamlayamayacak ve kendini kültürel olarak da içinde yaşadığı topluma ait hissetmeyecektir. Altkültür kavramını özellikle çete suçları üzerine geliştirdiği teorilerinde ilk kez kullanan kriminolojist Albert Cohen,⁶ altkültür teorisini suçun başat faktörlerini açıklamak için geliştirir. Toplumsal ve ahlaki değer yargılarını benimseyemeyen genç grupların bir araya gelecek çete kurdukları ve bu toplulukların suç teşkil eden davranışlarının baskın olduğu kültürleri altkültür olarak adlandıran Cohen, suçu öğrenilen bir edim olarak görür. Cohen'in suç teorisinin kapsamı her ne kadar sadece genç suçluluğu olsa da geliştirdiği altkültür terimiyle sosyolojide çok daha geniş bir yelpazede çalışmanın teorik

4 İsmail Güllü, “Suç Olgusuna Teorik ve Eleştirel Bir Yaklaşım,” *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi* 16, no. 1 (2014): 104-107.

5 Timur Demirbaş, *Kriminoloji* (Ankara: Seçkin, 2001), 124-125.

6 Albert Cohen, “Delinquent Boys,” in *Criminology Theory: Selected Classic Readings*, ed. Frank P. Williams and Marilyn D. McShane (Routledge, 2015), 133-147.

arka planını oluşturmuştur. Cohen'in altkültür teorisine göre altkültürler toplumdaki kültürel ve ekonomik çatışmaların bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bireyler ekonomik ve kültürel açıdan ait olamadıkları bir toplumda kendilerini ifade imkânı ararken bir altkültür oluştururlar. Bir başka deyişle altkültür bir kimlik ifadesidir.

2. Dışavurumcu Sanat ve Kimlik

Çoğunlukla sanatçının duygularını ve hislerini ifade etmesine bağlı olarak gelişme göstermiş bir sanat akımı olan dışavurumculuk yirminci yüzyıl sanatına yön vermiş, birçok sanat alanında etkisini göstermiştir. Öyle ki dışavurumculuğun bir sanat akımının çok ötesine geçerek var olan tüm sanat üretimlerinde etkisinin bir şekilde gözlemlendiği ileri sürülür.⁷ Sanatçı, gözlemlendiği ve kendisi üzerinde etki bırakan her türlü deneyimini, rahatsızlıklarını ve tepkilerini eserlerinde dışarıya yansıtır. Bu yönüyle dışavurumcu sanat, sanatçının duygularını ve bilinçli tepkilerini ifade biçimidir. Elbette bir esere bakarak sanatçının ne hissetmiş olabileceğini tamamiyle anlamak mümkün değildir. Dahası coşku ya da travma gibi aşırı duygu durumlarını yansıtan bir esere bakarak sanatçının duygularıyla ilgili kesin bir yargıya varmak sanatın estetik değeriyle ilgili bir değerlendirmeye işaret etmez. Susanne Langer, trajedi çalışan bir sanatçı için illaki kişisel bir çaresizlik ya da duygusal bir sarsıntı sürecinden geçtiği iddia edilemez derken dışavurumcu sanatın insana ait olan duyguları yansıtmaya özelliğine vurgu yapar. Sanatçı sadece kendi hissettiğini değil insanların iç dünyalarına ait olan her türlü duygu durumunu yansıtarak dışavurumcu sanat eserleri üretir.⁸ Bu geniş çerçeveden bakıldığında lirik şiirler yazan şairler, Romantik dönem yazarları, şairleri, ressamaları ve trajedileriyle tanınan oyun yazarları da dışavurumcu sanatçı olarak adlandırılır. Farklı sanat alanlarındaki üretimlerin ortak noktası insana ait olan duyguları yansıtarak sanatçıya kendisini ifade etme imkânı tanınması; okuyucu, izleyici ve dinleyiciye ise bu ifade biçimine ortak olma çağrısı yapmasıdır.

Dışavurumcu sanatın bir kimlik ifadesi olarak ortaya çıkması da yukarıda anlatılan bu imkân çerçevesinde irdelenmelidir. İnsana ait olan duyguların ifade edilebilmesi sanatçıya kendi yaşamındaki ya da toplumda şahit olduğu haksızlıklar, kısıtlamalar, yok saymalar hakkında da yazma, resmetme ve söyleme imkânı verir. Sanatçının eseri ürettiği esnada hissettiklerini bilmenin imkansızlığı göz önünde bulundurulduğunda bir sanat eserinin – romanın, şiirin, heykelin, bestenin, resmin – hissettirdiği duygu için insana ait olan tanımını yapmak gereklidir. Sanatçı eserini tamamlayarak geri çekildiğinde sanat eseri okuyan, izleyen, dinleyende uyandırdığı duygular aracılığıyla toplumdaki aksaklıkların ve düzensizliklerin sorgulanmasını sağlar. Toplumda

7 Haig Khatchadourian, "The Expressive Theory of Art: A Critical Evaluation," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23, no. 3 (1965): 335.

8 Khatchadourian, "The Expressive Theory of Art," 336.

kendilerini ifade etme şansı bulamamış ya da anlaşılmamış bireyler dışavurumcu eserlerde görünürlük kazanır.

İnsana ait olanı anlatmak ya da resmetmek toplumda kendilerine bir yer bulamamış grupları tekrar özne pozisyonuna yerleştirmektir. Sesleri bastırılan, görmezden gelinen bireylere alan açan, onları yeniden görünür kılan bir eylemdir. Bu yönüyle dışavurumcu sanat, dışa vurduğu her türlü duygu durumuyla insana ait olanın farklı kültürlerde ve zamanlarda ne kadar benzerlik gösterdiğini ortaya çıkarır. Özlem, acı, korku gibi olumsuz duygulara sebep olan faktörler ve duyguların nasıl deneyimlendiği farklılık gösterir. Ancak ifade edilme şansı bulan her duygu, aynı duyguyu taşıyan bir başka bireyde yeni bir ifade alanı açar. Korkuyu resmeden bir ressam, tablosuna bakan kişiye kendi korkusunu anlama ve anlatma imkanı verir. Dışavurumcu sanat üretimlerinin başedilmesi zor duygularla mücadele imkânı olduğu düşünüldüğünde eseri üreten ve eserin ulaştığı kişiler arasında bir etkileşim yarattığı söylenebilir. Dahası benzer bir etkileşim eserin ulaştığı kitle içerisindeki bireyler arasında da gerçekleşir. Böylece geniş bir ortaklık zemini yaratan dışavurumcu eserler, ifade özgürlüğü tanıdığı bireylerde öz saygı gelişimine⁹ ve sağlıklı bir duygusal gelişime yardımcı olurlar. Dışavurumcu sanat, bu iyileştirici ve tamamlayıcı doğası sayesinde günümüzde etkili bir terapi yöntemi olarak kabul görmektedir. Psikoloji, tıp, hukuk ve eğitim gibi farklı alanlardan uzmanların dışavurumcu sanat uygulamalarına artan ilgisi edebiyat, müzik, resim gibi sanat dallarının her yaşta birey için bir kimlik ifade alanı olduğunun göstergesidir.

3. Müzik ve Göç

Dünya genelinde farklı sebeplerle artan göç hareketleri birçok disiplinde göç çalışmalarının da sayısını arttırmış, göçün ekonomik ve sosyolojik boyutları ülkelerin ve kurumların işbirliği içinde çalışmasının gerekliliğini ortaya koymuştur. Göçün kültürel yansımaları çoğunlukla edebiyatın ve daha az oranda görsel sanatlar ve müziğin çalışma alanlarını oluşturmuştur. Türkiye’de daha çok kültürel çalışmalar çatısı altında toplanan bu çalışmalar incelendiğinde göç gibi toplumsal olgulara bütünsel bir yaklaşımın ancak disiplinlerarası bir yaklaşımı benimseyen çalışmalar aracılığıyla mümkün olacağı görülmektedir. Göçmenlerin kendi göç deneyimlerini, yeni bir yerde var olma mücadelelerini ve terk ettikleri yerlerle aralarındaki bağı nasıl yorumladıklarını derinlikli anlamak için farklı kültürel üretimlerin incelenmesi gerektiğini

9 Ricky J. Pope and Jeffrey N. Jones, “Creative and Expressive Arts in a Young Adult Problem-Solving Court and Its Influence on Participant Experience and Outcomes,” *Youth and Society* (2021): 16, erişim 7 Ocak 2022, <https://doi.org/10.1177/0044118X211019781>

savunan John Baily ve Michael Collyer;¹⁰ edebiyat, müzik, dans, yemek, resim gibi farklı kültürel üretimleri tek tek incelemek yerine birbirleriyle etkileşimini ön plana çıkaran çalışmalara atıfta bulunur. 19. yüzyıl sonlarında akademik bir disiplin olarak gelişen etnomüzikoloji, başlarda göç ve müzik ilişkisini sadece bir coğrafyadan diğerine yayılan müzik aletleri çerçevesinde ele aldı. Müzik-göç ilişkisini ilk olarak Afroamerikalı toplulukların müzik üretimlerini inceleyen antropolojik çalışmalarda bulmak mümkün. Özellikle 2. Dünya Savaşı sonrasında etnomüzikoloji çalışmalarının Avrupa'dan Kuzey Amerika'ya kaymasıyla odak noktası haline gelen göçmen müziği, alanın sosyal ve kültürel antropolojiyle olan bağına ortaya çıkardı.¹¹ Etnomüzikoloji alanında yapılan akademik çalışmaları değerlendirdiği yazısında Timothy Rice, müzik-kimlik ilişkisini etnomüzikologların çalıştığı konu başlıkları arasında ilk sırada gösterir. Alandaki çalışmaların eksikliklerine değinen Rice, müzik-kimlik ilişkisini anlayabilmek için kimlik kavramının edebiyat, sosyoloji, resim gibi farklı alanlarda nasıl işlendiğinin incelenmesi gerektiğini vurgular.¹² Bir başka deyişle Rice'in eksiklik olarak nitelendirdiği bir kavramın ya da olgunun incelenmesinde disiplinlerarası çalışmaların azlığıdır. Toplumsal bir olgunun sosyal ve kültürel izdüşümlerinin anlaşılması farklı kültürel üretimlerin etkileşimine bakmakla mümkündür. Toplumsal bir sorun olarak sosyoloji, ekonomi ve politika bilimlerinin temel çalışma alanlarından biri olan göçün kültürel boyutlarının anlaşılması böylesi bir bütünsel, disiplinlerarası yaklaşımla mümkündür. Göçü, müzik-edebiyat ilişkisi bağlamında ele almak bahsi geçen bu yaklaşıma bir örnek olarak gösterilebilir.

10 John Baily and Michael Collyer. "Introduction: Music and Migration," *Journal of Ethnic and Migration Studies* 32, no. 2 (2006): 167, erişim 6 Ocak 2022, DOI: 10.1080/13691830500487266

11 Carole Pegg, Philip V. Bohlman, Helen Myers, and Martin Stokes, "Ethnomusicology," Grove Music Online, 2022, erişim 6 Ocak 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052178#omo-9781561592630-e-0000052178>

12 Timothy Rice, "Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach," *Ethnomusicology* 54, s. 2 (2010): 321, erişim 8 Ocak 2022, <https://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.54.2.0318>

4. Sorun Odaklı İlk Gençlik Edebiyatında Altkültür, Kimlik ve Sanat

Toplumsal sorunları kurgunun tematik çerçevesi olarak kullanan, bu sorunların gençler tarafından nasıl deneyimlendiğini ya da algılandığını irdeleyen anlatılar sorun odaklı gençlik edebiyatı başlığı altında toplanabilir. Gençlerin varoluşsal problemlerinin yanı sıra çevresel ve ekonomik sorunları, politik ve kültürel çatışmaları, toplumsal hassasiyet tanımı içerisine girebilecek hususları konu edinen eserler genç okurlara gerçek hayatta baş edilmesi zor duyguları kendi kontrollerinde olan bir süreç içerisinde deneyimleme imkânını sunarlar. Sorun odaklı edebiyatı okuma süreci var olan sorunlarla ilgili fikir veren, farkındalık uyandıran ve sorgulatan zorlu bir süreç olduğu kadar okura tanımadığı, bilmediği kültürler ve gruplarla empati kurma olanağı tanıyan ve konuşulması zor konuların ifade edilebildiğini gösteren yapıcı bir süreçtir de. Yazar ve şair Murathan Mungan'ın *Büyümenin Türkçe Tarihi* adlı kitabına yazdığı önsözde çocuk ve gençlik yıllarındaki okumaları konumlandığı yer, okuma sürecinin bu zorlu ve bir o kadar da yapıcı doğası üzerinedir:

Bazen okuduğunuz bir öykü sizi birkaç yaş birden büyütür. Yaşama ilişkin birçok şeyi, kendi deneyimlemenize gerek kalmadan edebiyat yoluyla öğrenirsiniz. Önünüzdeki yılların deneyimlenmiş, canlandırılmış, sonuçlandırılmış haliyle sizi, hayattan daha önce bilgilendirir, donatır; dünyaya ve geleceğinize hazırlar. Bakışlarımızı, sezgilerimizi, içgüdülerimizi, duygularımızı, düşüncelerimizi biler, geliştirir, olgunlaştırır. Bizi yalnızca dış dünyaya ve hayata ilişkin bilgilerle değil, aynı zamanda kendi içimizle, kendi duygularımızla da tanıştır. Edebiyat aynı zamanda bir büyüme sanatıdır; bizi, biz yapar.¹³

Mungan'ın büyüme vurgusu, edebiyatın didaktik olmadan olgunlaştırma rolünü ve hayat karşısındaki üstün konumunu ön plana çıkarmaktadır. Bu bağlamda toplumsal sorunları merkezine alan sorun odaklı edebiyat eserlerinin genç okurların benlik bilincine ulaşmasında ve başkalarıyla empati yapabilmesinde ne denli önemli olduğu da ortaya çıkmaktadır. Sorun odaklı gençlik edebiyatını benzer temalar çerçevesinde kurgulanmış genel edebiyattan ayıran ölçüt ise kahramanlarının çocuk ya da gençler olmasıdır.¹⁴ Bu da genç okurun eserle bağ kurabilmesini ve sayfalarda kendinden bir şeyler bulabilmesini kolaylaştırmaktadır.

Türkiye'de sorun odaklı gençlik ya da çocuk edebiyatı üzerine yazılmış akademik yayınlar ve teorik çalışmaları oldukça kısıtlıdır. Toplumsal sorunların çocuk ve gençler için üretilen eserlerde işlenmesi konusunda yaşanan görüş ayrılıkları ve bu alanda "hassas konular, olumsuz konular, özel amaçlı konular"¹⁵ gibi isimlendirme

13 Murathan Mungan, *Büyümenin Kısa Tarihi* (İstanbul: Metis, 2007), 11.

14 Servet Çınar ve Hikmet Asutay, "Sorun Odaklı Genç Yazımında Çevre ve Aktivitistler," *Humanitas* 8, no. 16 (2020): 89-92.

15 Oğuzhan Yılmaz ve Yasin Mahmut Yakar, "Türk Çocuk Edebiyatında Sorun Odaklı Yaklaşım". *Çocuk ve Medeniyet* 2 (2018): 31.

farklılıklarının olması, bilimsel çalışmaların yetersiz kalmasının sonuçları olarak gösterilebilir. Uluslararası literatürde “problem-oriented” olarak adlandırılan sorun odaklılık, çocuk ve gençlik edebiyatı okurunun kimlik/benlik algısını geliştirmesinde ve yaşadığı toplum/kültür içerisinde kendini konumlandırmasında büyük öneme sahiptir. Mübeccel Gönen’in ifadesiyle bu kitaplardaki karakterler çocukların ve gençlerin “ahlaki değerlendirmeler yapmalarını ve olumlu benlik geliştirmelerini sağlar.”¹⁶ Türkiye’de savaş, ölüm, göç, iklim krizi, şiddet, istismar, engellilik gibi toplumsal sorunları konu edinen çocuk ve gençlik edebiyatı eserleri sayıca oldukça fazladır. Yazar ve okur sayısının her geçen gün arttığı alanda öne çıkan isimlerden biri olan Müge İplikçi bu çalışmaya konu olan iki romanıyla çocuk ve ilk gençlik edebiyatının, okurların kimlik algısını geliştirmedeki işlevine başarılı örnekler sunar.

Kömür Karası Çocuk romanında göçmen bir çocuk ve *Yalancı Şahit* romanında hapishanedeki çocuk karakterleri üzerinden kimlik sorununu tartışmaya açan İplikçi, okurlara ayrımcılık, dışlanma ve empati kavramlarını düşünme fırsatı sunar. Şirin’in de altını çizdiği gibi “ideolojik ve güdümlü” olmadan yeni geldikleri topluma kültürel olarak uyum sağlamaya çalışan göçmenleri ve gösterilerde taş atma suçuyla hapishaneye gönderilen çocukları anlatılarının merkezine oturtan yazar toplumsal ve kültürel kimliklerin ne kadar saldırıya açık olduğunu çocuk gerçekliğine uygun bir şekilde vermiştir.¹⁷ Ana karakterlerin her iki romanda da duygularını sanat yoluyla ifade edebilmeleri zor ya da hassas olarak nitelendirilen konuları anlamlandırmada zorluk yaşayan genç okura bu sefer edebiyat aracılığıyla ifade alanı açmaktadır. Bir başka deyişle *Kömür Karası Çocuk*’ta müziğin, *Yalancı Şahit*’te resmin üstlendiği rolü, genç okur için sanatın bir başka dalı edebiyat üstlenir. Suç ve masumiyet gibi iki karşıt anlam içeren kavramın nasıl muğlak bir çizgiyle birbirlerinden ayrıldığını daha önce fark etmemiş genç okur edebiyat aracılığıyla bu iç içe geçmişliği ve anlam kaymasını fark eder. Dahası kendisi kitabı okuduğu güne kadar haksızlığa uğramamış olsa da karakterlerin hikâyeleri üzerinden empati kurmayı, başkalarının hayatının da kendisinininki kadar önemli ve değerli olduğunu öğrenir. Müzik ve resmin bir anlatım aracı olarak ön planda tutulduğu iki edebiyat metni bir taraftan sanatın birbirini besleyen dalları hakkında fikir verirken diğer taraftan da henüz deneyimlenmemiş gerçekleri anlaşılır kılar. Bahsi geçen göç ve haksızlığa uğrama durumları şayet deneyimlenmişse bu sefer metin, duyguların sağlıklı bir şekilde ortaya çıkmasında, ifade edilmesinde ve anlaşılmasında yine önemli bir görev üstlenir.

16 Mübeccel Gönen, “Alanın Bileşenleri Bağlamında Çocuk Edebiyatı Öğretiminin Amacı ve İşlevi,” *Türk Dili: Çocuk ve İlk Gençlik Edebiyatı Özel Sayısı* 756 (2017): 277.

17 Mustafa Ruhi Şirin, *Çocuk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış* (İstanbul: Uçan At, 2021), 42.

4.1. Göç, Müzik ve *Kömür Karası Çocuk*

Müge İplikçi'nin 2014 yılında yayınlanan *Kömür Karası Çocuk* isimli romanı, Salif adlı ana karakterin Türkiye'ye Mali'den gelen bir göçmen olarak yaşadıklarını anlatır. Salif ve ailesinin yerleştikleri yeni yerdeki insanlar ile ilişkileri üzerinden mekân–birey–aidiyet ilişkisi sorgulanmakta, fiziksel mekânın yarattığı sınırların duygusal dünyaları nasıl zedelediği anlatılmaktadır. Ülkedeki varlıklarının zaman zaman geçici koruma altında olması, çalışma haklarının ise ancak *mülteci işçi* statüsünde kendilerine verilmesi mülteciliğin yasa maddeleriyle belirlenen soğuk sınırlarını göstermektedir. *Kömür Karası Çocuk* konuşmak için resmi terimlere ihtiyaç duyulan bir konuyu basit anlatımı ve nahif diliyle çocukların dünyasına getirmiş ve görünür kılmıştır.

Kitapta, babası Koca Reis'i Mali'den kaçıışı sırasında kaybetmesi gibi soğuk bir gerçeğe karşı Salif'in saf ve dolaysız dili ve bu dile eşlik eden müzik ön plandadır. Müzik adeta Salif'i sarmalayan, sınırları aşan ve hatta sınırsızlığa vurgu yapan bir karakter olarak okurun karşısına çıkmaktadır. Salif'in önce çadırlarda sonra “58 numaralı ev”de (16)¹⁸ sürdürdüğü yaşamına hâkim olan korku, ancak ona Koca Reis'in aşıladığı müzik sevgisi ve “müziği ve sınırsızlığını duy” (22) öğüdüyle bastırılmaktadır. Sınırdaki bekleme odasında annesiyle birlikte tutulan Salif için fiziki sınır müziğin sınır tanımazlığıyla ortadan kalkmıştır. Ulusal sınırları aşan müzik uzak-yakın ayırımı muğlaklaştırmış, mülteciliğin/göçmenliğin birey üzerindeki ağır yükünü de hafifletmiştir.

Lübnanlı yazar Amin Maalouf *On Identity* adlı kitabında ülkesini terk etmek zorunda kalan bireyin en yoğun hissettiği duygular arasında pişmanlık ve suçluluk duyguları olduğunu altını çizer. Gerçekten de kişinin ülkesinde tanık olduğu ve kabullenemediği yoksulluk, baskı, işkence gibi insan haklarını yok sayan uygulamalar ve gerçekler göç etmeyi bir zorunluluk haline getirmektedir. Ne var ki doğup büyüdüğü ülkeyi geride bırakmak en nihayetinde bir kaçış olduğu için beraberinde suçluluk duygusunu getirmektedir. Tam da böyle bir duygu karmaşasında müzik, din ve dil bireyin geçmişini ve hatıralarını canlı tutma rolü üstlenir.¹⁹ Salif, sığındıkları ve korkuyla yaşadıkları 58 numaralı evde, ülkesindeki arkadaşlarını ve okul günlerini düşünürken hafızanın ağır yükü altında önceleri bocalar. Evsizlik, yurtsuzluk hissi onu derinden etkiler. Koca Reis'in oğluna verdiği müzik sevgisi, Salif'in en zor zamanında ona geçmişten bir el gibi uzanır.

Uzaktan, kıyının oralardan öten vapur sesine galip gelen bu coşkulu müzik, Salif'in yattığı odada aklından geçirdiği kuş kafesinin eriyip gitmesine yol açtı. Bir anda, oğlanın özlemini çektiği ülkesinin, şehrinin, evinin sıcak ve canlı anılarıyla doldu oda; hatta renk değiştirdi

18 Yazı boyunca romandan yapılan alıntıların sayfa numaraları makale içinde belirtilmektedir.

19 Amin Maalouf, *On Indetity* (UK: Random House, 2000), 14.

ve sarardı. Etraftaki hemen her şey o ışıktaki eridi; zaman, Salif'in memleketindeki bir günbatımına döndü. (25)

Müzik, Salif'in zihninde Koca Reis'i tutsak bulunduğu kafesten çıkararak ve Salif'i tekrar ülkesine, sokağına çağırarak özgürleştirici bir güç olarak adeta karakterleştirilmiştir. Salif'in pencereden duyduğu okul zili sesi, gözlerinin önünde annesinin yaptığı bir günbatımı resmine dönüşmüştür. Notalar ve çizgiler – müzik ve resim – geçmişini bugüne taşıyarak terk etme/kaçma duygularını bastırmıştır. Müziğin Salif'in gözünde canlandığı resim boşluğunu hissettiği eve aittir.

4.1.1 Nostalji ve Bir Üst Dil Olarak Müzik

Kömür Karası Çocuk romanı bir evsizlik anlatısı olarak düşünüldüğünde müziğin yapıcı ve dönüştürücü rolü “nostalji” (*nostalgia*) kavramı üzerinden de okunabilir. *Nostalgia* göç eden ya da etmek zorunda bırakılan bireyin kimliğini zaman zaman inkâr, çoğunlukla yeniden inşa etmesiyle doğrudan ilgilidir. Ülkesini arkasında bırakan birey orada neler yaşandığını artık bilemeyecek, fiziksel mekanla arasına giren mesafe zaman geçtikçe kültürel bağlılığını da zayıflatacaktır.

Dönüş, Yunancada nostos demek. Algos, keder anlamına geliyor. Yani nostalji, doyurulmamış dönüş arzusundan kaynaklanan bir keder. Bu etimolojik aydınlatmanın ışığında, nostalji, bilmemenin acısı olarak ortaya çıkıyor. Uzaktasın ve ben sana ne olduğunu bilmiyorum. Ülkem uzakta ve ben orada neler olduğunu bilmiyorum.²⁰

Milan Kundera'nın *Bilmemek* romanında da tasvir ettiği gibi nostalji, “bilme-
menin acısı olarak” deneyimlenir ve fiziksel uzaklık etimolojik bir soruna dönüşür. Kundera'nın bir diğer romanı *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde²¹ gerçekliğin çözülmekte olduğu bir zamanda “her şey nostaljinin ışığında aydınlanır.” Salif, *Bilmemek* romanının ana karakteri gibi ülkesinde olanları, orada kalanların başına ne geleceğini bilemez, bu belirsizlik babasının görevlilerce götürülmesiyle daha da derinleşir. Annesinin yaptığı resimde canlanan ev imgesi fiziksel olarak uzakta olan ve Salif'in dönemeyeceğini bildiği ülkesini temsil etmektedir. Tam da bu noktada müzik, bilmeme acısının yarattığı kederi katlanılır kılarak onu yaratıcı bir deneyime dönüştürmektedir. Artık geçmişinde kalan ev ve şimdiki zamanda kendisini içinde bulduğu yeni ülke iki farklı mekan olarak iç içe geçer. Eve duyulan özlem ve hissedilen yoğun keder, müziğin yarattığı coşkuyla birlikte var olur. Evden ayrılmanın yeni bir mekânda varlık bulmanın önünde bir engel olmadığını, fiziksel ve zamansal kopuşların yeni algılama biçimleri yaratabileceği nostalji kavramının bu çift yönlü

20 Milan Kundera, *Bilmemek*, çev. Aysel Bora (İstanbul: Can, 2017), 10.

21 Milan Kundera, *Var Olmanın Dayanılmaz Hafifliği*, çev. Fatih Özgüven (İstanbul: İletişim, 2014), 4.

doğasıyla açıklanabilir. Nostalji kavramını geçmişe duyulan romantik bir özlemden çok kapatılması mümkün olmayan mesafenin yarattığı bir etkilene/büyülenme (*enchantment*) olarak tanımlayan Kitson ve McHugh, nostaljinin bu yönüyle pasif bir duygu durumu değil aktif bir üretim sürecinin kaynağı olduğunu ima eder. Geçmiş ve şimdinin mekânsal ve zamansal ayrılığını, terk edilen evin (geçmiş zaman) geri dönüşü olmayan bir yolculuğun (şimdiki zaman) başlangıcı olduğunu fark eden birey, bu imkânsızlığı bir yaratıma dönüştürür.²² Göç eden bireyin yeni yerlerle, insanlarla, objelerle karşılaşması varlığını yeni bir mekânda konumlandırmasını mümkün kılarak uzak olana değil yakınındakine yönelmesini sağlar. Bir başka deyişle nostalji insanlar, mekanlar, zamanlar arası ilişkiler ağına işaret eden deneyimsel bir olgudur.

Göç çoğunlukla sayısal veriler ve istatistikler üzerinden açıklanan toplumsal bir olgu olmasının yanında kültürel bileşenleri açısından oldukça karmaşık bir tecrübeye işaret eder. Özellikle 20. yüzyılın sonlarında sıklıkla dile getirilen argümanlar göç deneyiminin salt anket, nicel araştırma ve istatistikler üzerinden açıklanamayacağı yönündeydi.²³ *Writing Across Worlds: Literature and Migration* adlı kitaba yazdığı giriş yazısında Paul White'ın altını çizdiği husus göçmenlerin gittikleri ülke ekonomileri üzerinde yarattıkları yük ve bu ülkelerdeki politik dengesizliklerin göç olgusunun kültürel bileşenlerinden sıyrılarak sadece politik bir sorun olarak ele alınmasına sebep olduğudur. Bu durum göç deneyiminin içsel doğasının anlaşılmasına; yolculuk, ev, ayrılık kavramlarından bağımsız olarak düşünülmesine ve birey hikâyelerinin yok sayılmasına sebep olmuştur. Yapılan bilimsel çalışmalar içerik ve yöntem açısından oldukça çeşitli olsalar da mülteci/göçmen olma durumunu bireysel bir deneyim olarak ele alamamaları, mekân ve aidiyet algıları tepetaklak olmuş insanların gerçekliğini yansıtamamaları sebebiyle yetersiz bulunmuşlardır. Kitap göç gerçeğini mektup, otobiyografi, günlük, roman gibi yazınsal türler üzerinden ortaya koyan anlatılardan örnekler sunmaktadır. Bu örnekler üzerinden göçün kültürel boyutunun en az politik ve ekonomik yönü kadar önemli olduğu anlaşılmaktadır. Dahası göç sırasında ve sonrasında ortaya çıkan yeni yaşam deneyimleri yeni kimlik tasavvurları yaratır ve bunun en belirgin temsilleri resim, müzik, şiir, kıyafet, dans gibi kültürel ürünlerde ortaya çıkar.²⁴ Göç deneyimi nasıl ki farklı edebi türler dahilinde anlatılabiliyor ve anlaşılabilirse müzik ve resim gibi sanat dalları aracılığıyla da dillendirilebilir ve somutlaştırılabilir. İnsanın hikâyesini anlatan edebiyat diğer sanat dallarıyla etkileşime girdiğinde göçün kültürel bir deneyim olarak okunabilmesini mümkün kılar. Bu çerçevede değerlendirildiğinde İplikçi'nin romanı edebiyat-müzik birlikteliği üzerinden bireyin kıkayesini görünür kılan bir göç anlatısıdır.

22 Jennifer Kitson and Kevin McHugh, "Historic Enchantments: Materializing Nostalgia," *Cultural Geographies* 22, no. 3 (2015), 487-508, erişim 8 Ocak 2022, <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1474474014549946>

23 "Introduction," *Writing Across Worlds: Literature and Migration*, ed. John Connell, Russell King, and Paul White (London: Routledge, 1995), 1-19.

24 White, "Writing," 1.

Kömür Karası Çocuk'ta müzik eğitimi veren Behçet Öğretmen karakteri, Salif'i okul korosuna dahil ederek onun müzikle olan ilişkisini bir adım öteye taşır. Behçet Öğretmen koro çalışması sırasında pencereden öğrencileri izleyen Salif'in belediye görevlileri tarafından yaka paça götürülmesini engeller ve onu kendi evinde ikamet eden biri olarak göstererek koroya kaydını yaptırır. Memurun küçük bir dikkatsizliği sonucunda Salif bir anda Salih olur ve 58 numaralı evi geride bırakır. Müziğe olan yatkınlığı Salif'i kısa süre içerisinde koronun değişmez üyelerinden biri yapar. Fiziki sınırların varlığını teyit eden "yabancı" ismi, yeni geldiği ülkedeki erkek isimlerinden birine dönüşerek Salif'e topluma kabul imkânı sağlar. Salif ancak yeni geldiği ülkede konuşulan dile ait bir ismi taşıyarak resmi kuralları ve yaptırımları aşabilir. Kültürel ve etnik kimliğin taşıyıcısı olan insan ismindeki değişim, yabancı olanın topluma kabulü için önkoşuldur. Zira kimliğin bir parçası olan dil, bireyin nerede evinde, nerede yurtsuz hissedeceğini belirler. Türkiye üzerinden Fransa'ya göç etme düşüncesindeki Koca Reis, oğluna Fransızca'yı ana dili gibi konuşması gerektiğini söyler, aksi takdirde ikinci sınıf vatandaş olarak görüleceği konusunda onu uyarır. Oysa ki birinci/ikinci sınıf vatandaş kavramlarını anlayamayan Salif için yaşadığı yeni ülkede "ev"de hissetmek resim ve müzikle, bir başka deyişle sanatın evrenselliğiyle mümkün olmaktadır. "İkinci sınıf vatandaş olmak ne demek, bilmiyordu Salif. Esasen birinci sınıf vatandaşın da ne demek olduğunu bilmiyordu. Ona göre, Malili olmak, evlerindeki resmin içinde eriyip gidebilmek demektir" (27). Müzik ve onun zihinde canlandırdığı resim fiziki sınırları aşarak Fransızcanın, Türkçenin üzerinde bir üst dil oluşturur. Salif tanık olduklarını artık bu üst dille okuyacak ve anlatacaktır.

4.1.2 Göç ve Etnomüzikoloji

Müziğin isimlere ve milliyetlere bağlı olmayan kapsayıcılığı salt isimler, sayılar, istatistiklerle ifade bulan mülteci/göçmen varlığını başka bir perspektiften düşünmenin de gerekli olduğunu hatırlatmıştır. Müzik ve göç ilişkisini etnomüzikoloji bağlamında irdeleyen çalışmalar göçün kültürel boyutlarını ele alırken resim, müzik, edebiyat gibi kültürel üretimlerin kültürlerarası iletişimdeki önemini vurgular. Ekonomik ve politik gerekçelerle göçmen, sığınmacı, mülteci, mülteci işçi, azınlık gibi isimlerle kategorileştirilen insanların kültürel üretimleri incelendiğinde çoğunlukla geri dönme ihtimalinden bağımsız olarak arada kalmışlık duygusunun yoğun olarak hissedildiği gözlemlenir. Çoğu kez ülkesine geri dönemeyeceğini ya da dönse bile aynı ülkeyi bulamayacağını bilmek yeni bir kültürde kabul görmeyi gerekli hale getirir. Ne ki yabancı olana alışma zorunluluğu çoğu göçmen için ne geride bıraktığı ne de yeni geldiği ülkeye ait olabilen bir ara kimlik yaratır. Kültürel ifadesini daha çok kendi müziğini yaparak ve/veya edebiyatını yaratarak bulan bu kimlik yeni geldiği kültürde yaratıcı bir çoğulculuğa da ön ayak olur. Robin Cohen, *Global Diasporas* adlı kitabında kültürler arası etkileşimin yirminci yüzyıl sonlarında değişen

yapısını şöyle açıklar: Farklı disiplinlerin kültürlerarası etkileşime artan ilgisi, yeni göç modelleri ve global ekonominin toplumsal yapıları dönüştürücü rolü göçmen grupların kültürel varlıklarına yönelik yepyeni okumaların mümkün olduğunu gösterdi. Daha önceleri bir çeşit kimlik ifadesi ya da travmadan kaçış yolu olarak ortaya çıkan sanatsal ve kültürel üretimler şimdilerde kültürel inovasyonun ve farklılıklara toleransın gelişmesinde başat faktörler olmuştur. Bir başka deyişle tüketim faaliyetlerinden eğlence modellerine, konuşulan dilden uygulanan ekonomi modellerine kadar zaten artan bir hızla küreselleşen şehirlerde farklı kültürlerin varlığı artık bir ayrıksılığı, ulusal kimliğe bir tehditi değil çok renkliliği ve üretken bir çoğulculuğu ifade etmektedir.²⁵ Salif'in Salih adını alarak koroya girebilmesi, orkestrayla çalışmalara katılması ve müziğini dilediğince üretebilmesi bir taraftan İplikçi'nin anlatımına lirik bir hava katarken diğer taraftan da seslerini müzikle duyulur kılmış çoğu göçmen topluluğa göndermede bulunmuştur. Salif'in kasap dükkanı önünden bir kedi gibi ensesinden tutularak belediye arabasına bindirilmesini engelleyen ve Salif'le alay eden Sinan'ı korodan çıkararak yerine Salif'i alan Behçet Öğretmen müziğin – ve tüm kültürel üretimlerin – toplumların çoğulcu yapısına katkı sağlamasını kolaylaştıran uzlaşmacı yapıları/bireyleri temsil eder. Salif'in kendi kültürel müziğiyle değil de koro çalışmaları için belirlenen müzikle uğraşıyor olması ve İplikçi'nin anlatımında belirli bir kültüre ait müziğin altının çizilmemesi günümüz etnomüzik çalışmalarının vurguladığı bir noktayı örnekler niteliktedir: Afrikalı grupların gelenekleriyle kurdukları bağlarını koparmamak ve kimliklerini korumak için ürettikleri müzik yıllar içinde değişmeyen, evrilmeyen, bir önceki neslin müziğini tekrar eden bir müziği çünkü kimliği korumanın tek yolu geleneği unutmamaktır.²⁶ Oysa göç ve müzik etkileşimini göç eden bireyin yeni bir kültürde kendi kimliğiyle var olma mücadelesi olarak okumak da mümkün. John Baily ve Michael Collyer'in altını çizdiği husus yeni gelen müzik türleriyle birlikte kültürlerin daha da zenginleştiği, yenilendiği ve göçmen toplulukların kendilerini tekrar eden değil yeni formlar yaratan bir müzikle uğraştıklarıdır.

Salif'in anne-babasına kavuşarak Fransa'da sonlanan hikâyesi yeni bir ülkede var olma mücadelesini müziğin birleştirici rolünü ön plana çıkararak vermesiyle aynı konuda yazılan diğer ilk gençlik romanlarından farklılık göstermektedir. Türkçe öğrenmesine gerek kalmadan ülkede kalabilmesi, orkestraya girebilmesiyle mümkün olmuş, müzik sayesinde toplumda hem anlaşılabilmiş hem onay görmüştür. Müzik, İplikçi'nin kurgusunda bir üst dil olarak kullanılmış, belirli bir topluluğun kültürünü temsil eden lokal bir üretimden ziyade çoğulculuğa vurgu yapan yapıyla göç olgusuna yepyeni bir yorum getirmiştir. Salif'in müzik dili orkestrada birbirinden farklı öğrencinin temsil ettiği bir çoğulculuğun ve uyumun mümkün olduğunu göstermiştir.

25 Robin Cohen, *Global Diasporas: An Introduction* (London: UCL Press, 1997), 167.

26 John Baily and Michael Collyer, "Introduction: Music and Migration," *Journal of Ethnic and Migration Studies* 32, no. 2 (2006): 172, erişim 7 Ocak 2022, DOI: 10.1080/13691830500487266

4.1.3 Suç, Masumiyet ve *Yalancı Şahit*

Günişği Kitaplığı'nın editörlüğü Semih Gümüş tarafından yapılan “Köprü Kitaplar” serisi genç okurları Türk edebiyatının deneyimli yazarlarının daha önce yayımlanmış ve yakın dönem edebiyatın usta isimlerinin henüz yayımlanmamış yeni kitaplarıyla buluşturmayı amaçlayan bir yayıncılık girişimidir. Serinin sorun odaklı edebiyat kitapları arasında dikkat çeken ilk gençlik romanı *Yalancı Şahit* kot taşlama fabrikasında çalışan işçilerin yaşadığı zorlukları suçu olmadığı halde hapse atılan bir çocuğun gözünden anlatır. Romanın ana karakteri, kot taşlama fabrikasındaki ağır çalışma koşulları sebebiyle erken yaşta hayatını kaybeden amcasının adını alan on üç yaşındaki Yavuz'dur. Zor bir doğumla dünyaya geldiği için ebesi tarafından Çetin ismiyle çağrılmış ve Çetin Yavuz Boyacı kimliğiyle hayatına başlamıştır. Kalabalık bir ailenin dokuzuncu çocuğu olan Yavuz'un romandaki bir diğer ismi ise Yalancı Şahit'tir. Yavuz'un resim yapma kabiliyetini fark eden öğretmeni Selime Hanım, ressamların yalancı şahitler olduğunu iddia ederek öğrencisine bu ismi takmıştır.

Ailenin bireylerine iş “imkânı” sunan fabrika anlatının merkezine konumlandırılmıştır çünkü Yavuz'un amcasının ölümü, babasının hastalığı, ablasının katıldığı ve Yavuz'un hapse atılmasına sebep olan gösteri fabrikayla alakalıdır. Anlatı mekanlarından biri olan fabrika bölgenin yoksulluğundan yararlanarak büyüyen, büyüdükçe daha fazla çalışanın hastalanmasına sebep olan, her yeni ölümle daha da insafsızlaşan ve her nasılsa kendisinden vazgeçilemeyen bir anti kahraman rolündedir. Öyle ki amcasının on yedi yaşında gençliğini yutan fabrika şimdi de Yavuz'u başka bir dört duvar arasına hapsederek onun hayallerini öldürmektedir.

Kendini bildi bileli babası hastaydı. Amcasıyla aynı hastalığa yakalanmıştı. Kentin kuzeyini kaplamış kot taşlama fabrikasının işiydi bu. Renkli yüzü dışarıya, gri, havasız ve kirli yüzü içeriye dönük olan fabrika kimseye acımaz ve eksilmelerde arkasına bakmazdı. Eksilenlerin ardından yeni aç insanlar gelirdi her nasılsa; karınlarının doyurulması gereken çocukların anneleri, babaları... Yumuşak taşlanmış kotlar. Yeni kentli insanlar bu kotları giyerlerdi. Bu uğurda Yavuz'un amcası ve nicesi yok olup bitmişti de, kimse umursamamıştı. (16)

Fabrikaya yüklenen bu antikahraman özelliği toplumdaki kayıtsızlığı, sınıfsal farklılıkları ve yoksulluğun değiştirilemez bir gerçek olarak kabul edilmesini gözler önüne serer. Yoksulluk, hastalık ve ölüm değiştirilemez gerçekler olarak kabul edilmiştir. Daha doğrusu yoksul bir yaşantıyı içselleştiren bölge halkı için fabrika tek istihdam merkezidir ve çalışma koşullarının getirdiği ölüm bu bölge için bir kader olarak kabul görmüştür. Yavuz'un zihninde fabrika hem renkli hem de kirli bir yüze sahiptir çünkü eksilttiği tüm yaşamlara rağmen fabrika yaşama tutunabilmek için gereklidir de: Hayatta kalmanın temel araçlarından biri olan parayı sağlayan yegâne kurumdur. Jessica Page Morell'in antikahraman betimlemesindeki gibi toplumun tüm zayıflıklarını, ikiyüzlülüğünü, ahlaki açmazlarını ortaya çıkaran rahatsız edici

bir karakterdir.²⁷ Babası ağırlaşmış hastaneye kaldırıldığında fabrikanın hastaneye gönderdiği çiçeklerin solgun olduğunu hatırlar Yavuz. Aynı yılın Temmuz ayında ise fabrikaya karşı bir gösteri patlak verir. Hasan amcasıyla satılacak karpuzları yerlerine dizen Yavuz kendisini çocukların, büyüklerin, panzerlerin, suların karıştığı bir gösteriye seyirci olarak bulur. Onu protesto gösterisine çekmeye çalışan arkadaşı Yusuf'un sözleri fabrikanın insanların hayatlarındaki bu vazgeçilmez yerine de bir göndermedir bir bakıma: "'Sen,' diyordu oyuncu Yusuf soluyarak duygusuzca, 'amcanı kaybettin, babanı da kaybettin, hayatın ne ki senin! Eeee? Karpuzlar mı? Sonra? Karpuzlardan sonra ne gelecek? Hımmm...kot fabrikasında çalışmayacak mısın?'" (24) Yusuf, bölge halkı için fabrikanın bir kader olduğunun bilincinde bir çocuktur. Ekonomik kriz öne sürülerek işçilerin işten çıkarılmasına tepki gösterenlere katılır ve öfkesini, etrafındakileri izleyerek olanları anlamaya çalışan Yavuz'a yönelir.

Fabrika gerçeğini amcasının ve babasının hastalığı üzerinden anlayan, bu sebeple de kendinden uzak bulan Yavuz göstericiler arasında ablası Songül'ün panzerden sıkılan suyla yerde sürüklendiğini görünce onu da kaybetme korkusuyla suların ortasına kendisini bırakır. Göstericiler kaçmayı başarır ama Yavuz ve birkaç çocuk suyun kuvvetine direnemez ve yerde kalırlar. Ortalık sakinleşmiş kafasını kaldırdığıdaysa ensesinde bir sivil polisin elini hisseder. Anlatı bu noktadan sonra Yavuz'un önce karakolda, sonra hakim karşısında ve en sonunda hapisanede yaşadığı korku, umut, hayal kırıklığı, sevinç ve üzüntü gibi duygu karmaşasını Yavuz'un kendisi gibi "taş atma" suçuyla hapse konulan diğer çocuklarla diyalogları üzerinden verir. Fabrikadaki çalışma şartlarının, hastalık ve ölümlerin değişmeden devam ettiği süre zarfında Yavuz'un hapisanede geçen büyüme hikâyesi aynı zamanda bir çocuğun suç ve masumiyet kavramlarını öğrenme serüveni olarak okunabilir. Çocukluk dönemine atfedilen eğlence, coşku, heyecan gibi olumlu kavramlar her ne kadar bu dönemin büyüklerin kontrolünde ve korumacılığında geçen ayrıcalıklı bir evre olarak algılanmasına sebep olsa da *Yalancı Şahit*, acımasız gerçeklerin, hayattaki zorlukların, haksızlıkların da çocuk gerçekliğinin bir parçası olduğunu göstermektedir.

Babble ve *Parents* isimli iki popüler kültür dergisinin çocukluk dönemi masumiyetini korumak adına özellikle annelere yüklediği mutlu çocuk yetiştirme sorumluluğunu eleştirerek masumiyet kavramını sorguya açan Julie Garlen, çocukluk masumiyetinin özellikle Batılı toplumlarda ortaya çıkmış sosyal bir pratik olduğunu öne sürer. Bu görüşe göre yetişkinler çocukları ölüm, şiddet, yoksulluk gibi "zor konular"dan sakınarak büyütür ve bu konulardan hiç bahsetmeyerek bir nevi kendilerine sansür uygularlar. Garlen'in bahsettiği çekince sadece Batı toplumlarında değil, çocukluğu nostaljik bir dönem olarak hatırlamak isteyen tüm kültürlerde gözlemlenebilir. Özellikle bilgiye erişimin çok daha kolaylaştığı, dijital ekranların hayatın her alanına girdiği yirmi birinci yüzyılda çocukluk masumiyetini koruma isteği çok daha baskındır. Ne var ki bu istek çocukları gerçeklikten bihaber yetiştirme riskini de içinde barındırmakta. Çocukluğa atfedilen masumiyet, hukukta kullanılan ve toplumsal

27 Jessica Morell, *Bullies, Bastards and Bitches* (Cincinnati: FW Publications, 2008), 44.

hayatta suçsuz olma durumu olarak yansıyan kavramdan farklı bir anlama sahip. Garlen, çocukluğu sadece gelişimsel süreçlerden biri olarak görmeyip sosyal bir pratik olarak nitelendirmesini çocukluğun toplumların kültürel değer yargıları ve normları tarafından şekillendirilen bir yapı olmasına bağlar. Nasıl ki cinsiyet zaman içerisinde birbirini tekrar eden davranış ve eylemlerin bir bütünü olarak bir toplumsal kodlama olarak şekilleniyorsa, çocukluk da uzun yıllar boyunca değişmeyen beklentiler sonucunda yüceltilmiş bir masumiyet dönemi olarak algılanır.²⁸ Çocukluk masumiyeti çocuğun kötüyü, günahı, ayıbı bilmediği adeta kutsallaştırılmış bir dönemdir ve bu sürecin sağlıklı yürütülmesi için çocukların masumiyetine zarar verecek her türlü etmenin bu süreçte yetişkinler tarafından engellenmesi gerekmektedir. Yetişkinlerin çocukları koruma çabası bu yönüyle çocukları bilgidan uzak tutma çabasına dönüşür.

Sorun odaklı edebiyat eserlerinin bu noktada en önemli işlevi çocukluğu gerçeklerden izole edilmiş bir dönem olarak değil bilakis gerçek yaşamın olumlu ve olumsuz her türlü haliyle tanıştıran ve yüzleştiren bir süreç olarak görmesidir. Gelişen teknolojinin bilgiye erişimi bu kadar kolaylaştırdığı bir çağda çocukluk masumiyeti, olumsuz ve zor durumlar hakkında bilgisiz olmayı değil bu durumlar karşısında tarafsız ve sağduyulu olmayı gerektirir. Edebiyat metinlerinin yetişkinler tarafından “hassas” olarak nitelendirilen konuları çocuk ve gençlerin tartışmasına açması olaylara bütüncül bir bakış açısıyla bakmayı sağlayacak, eleştirel düşüncüyü de destekleyecektir.

Yalancı Şahit romanında Yavuz’un ve aynı koşuhta kaldığı yakın yaşlarda diğer çocukların taş atmamalarına rağmen hapiste tutulmaları ve maruz kaldıkları muameleler çocuk zihninde masumiyet kavramının nasıl şekillendiğini gösteriyor. Suçu olmadan suçlanmanın ve cezalandırılmanın yarattığı hissi “kuşatılmışlık” olarak tanımlayan Yavuz kendisini sözcüklerle ifade ettiğinde bile anlaşılamayabileceğini, gerçeğin yetişkinler ve çocuklar için farklı anlamlara geldiğini hapisanede geçirdiği günlerde anlar. Yavuz ve arkadaşları masum oldukları halde hapisanede, fabrikayı kuranlarsa işçiler öldükleri halde dışarıdadır. Yavuz ve arkadaşları kimseye kötü davranmamıştır ama onlara kötü davranan hapisane müdürü dışarıdadır. Yavuz’un farkına vardığı gerçek, anlaşılması zor olan bu haksızlıktır. İplikçi’nin anlatısında – çocukluk masumiyeti kavramı çerçevesinde – altı çizilmesi gereken husus, Yavuz ve arkadaşlarının çocukluk masumiyetinin öğrendikleri acımasız gerçeklerle zarar görmediğidir. Masumiyet yeni edinilen bilgilerle zarar görecektir bir durum değil, kişiye yüz yüze kaldığı haksızlıklar karşısında sağduyusunu koruma imkanı veren bir durumdur. Yavuz ve arkadaşları gibi enselerinden tutularak tutuklanan, gardiyanların ve hapisane müdürünün aşağılayıcı ifadelerine maruz kalan çocukların masumiyetini koruyan yetişkinlerden ziyade hayalleridir: “Hepimiz benzer geçmişlere sahiptik. Yoksul ailelerin çocuklarıydık. Ama tek başına bu değildi bizleri yakın kılan. Bu ortaklığı, yüzlerine bakarak değil, hayallerine bakarak gördüm koşu arkadaşlarımın”

28 Julie C. Garlen, “Interrogating Innocence: Childhood as Exclusionary Social Practice,” *Childhood* 26, no. 1 (2019): 55-57, erişim 5 Ocak 2022, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0907568218811484>

(44). Bu hayal ortaklığı kendilerini kısırılmış hisseden çocukları sessizleştirmez. Aksine hayallerini kendilerince en iyi bildikleri yolla birbirlerine anlatırlar. Çalışkan Zeki, Kavruk Zeki, Yalapaş Kadri, Kikirik İsmail ve Yavuz koğuşta yaşadıklarını hayalleriyle süsleyerek tiyatrolaştırır ve sahneledikleri gülünç oyunla gerçeği kendilerince yorumlarlar.

Yavuz tiyatro oyununda anlatılan mahkemenin ressamı olmak ister. Taşlara özel bir ilgisi olan Zeki'nin koğuşun duvarlarından çıkardığı değişik renkte taşları Yavuz'a vermesiyle koğuş duvarları Yavuz'un resim defterine dönüşür. Yavuz'un resme olan tutkusu önceleri ona ve arkadaşlarına koğuşta yaşadıkları tuhaf gerçekleri anlamlandırma imkânı verir. Yavuz arkadaşlarının hayallerini resmettikçe gerçeğin ne kadar soğuk ve katı olduğunu anlar: “Koğuştaki arkadaşlarımın bana anlattıkları hayatlarında ve sonrasında, duvara çizmemi istedikleri resimli öykülerinde görebildiğim tek şey vardı: Ne kadar da yufka yürekliydik” (44). Gerçekten de çocukların kurguladıkları oyun, Yavuz'un resimleri, Savruk Ekrem'in rap şarkıları çocuk masumiyetinin sanatla ifade bulmuş halini okura gösterirken, hapishane müdürü Süha Bey'in koğuş duvarlarını boyatarak resimleri yok etmesi, çocukları farklı koğuşlara göndererek ayırması ve Yusuf'u aklını kaybetmesine sebep olacak fiziksel şiddete maruz bırakması gerçeğin acımasız yüzünü örneklemektedir. Çocuklar koğuşta beraber oldukları süre içerisinde farklı sanatsal ifade biçimleriyle iç dünyalarında yaşadıkları duygusal iniş çıkışları dışa vururlar. Yalapaş Kadri tiyatro oyununda savcı rolünü üstlenerek kendilerine yöneltilebilecek suçlamaları dillendirerek aslında kendi içindeki korkuları açığa çıkarır: “Sizin de çok iyi bildiğiniz gibi kot fabrikası bölgenin en değerli fabrikalarından biridir, Hakim Bey,' diye sözlerine başladı Savcı Yalapaş. 'Bu iki genç kardeşimiz, şeytana uyup, ellerine taşlar alıp, önce fabrikayı taşlamış, ardından da fabrikanın kasasını soymuşlardır...’” (40). Yalapaş Kadri'nin takındığı bu suçlayıcı dil ve anlayışsızlık romanın sonuna doğru çok daha acımasız bir tonda seslendirilmiştir:

'Sayın Hakim', diye söze atladı Savcı Yalapaş. 'Hayal var, hayal var. Şu duvarlara bakın. Masum duvarları ne hale getirmiş! Hayal, masumiyeti bozar, Sayın Hakim! Kendi halinde duvarlarken, bunları hayalleri için kullanmıştır bu ressam! Cezaevindeki çocukların hayallerini hayata geçirmiştir [...] Dünyadaki en büyük tehdit, hayal gücüdür. Hele de böylelerinin hayal gücü: Sanatçının hayal gücü!.. Hayal var, hayal var.' (103)

Yavuz'un arkadaşları tarafından hayalleri resmeden bir ressam olarak kabul görmesi, ihtiyacı olduğu ifade alanını Yavuz'a doğrudan verirken arkadaşlarına da duyulur/görülür olma hissini tattıracaktır. Yavuz, kendi hayalleriyle birlikte arkadaşlarının duygularını da duvara yansıttığında koğuşta bir aidiyet duygusu geliştirmiş çocuklar birliktelik duygusunu tadacak ve kendilerini daha kolay ifade edebileceklerdir.

Çocukların sanat yoluyla elde ettikleri bu yeni ifade biçimi, onları “kötü çocuk” imgesine hapseden ve hapishane müdürü Süha Bey tarafından temsil edilen yetişkin algısına da bir karşı duruştur. Kökleri onaltıncı ve onyedinci yüzyıllara kadar giden modern çocukluk kavramı çocukları yetişkinler dünyasındaki kötülüklerden koruma

gerekliliğinin altını çizen masumiyet merkezli bir anlayıştı.²⁹ Bu anlayış sonraki yüzyıllarda çocukların sosyal hayattan izole edilerek oldukça korunaklı bir şekilde yetiştirilmelerine sebep olmuştur. Ancak bu korumacı ve ayrıcalık tanıyan tutum tüm çocukları kapsayan bir politikaya ya da yaşam tarzına dönüşmemiştir. Gürdal'ın da ifade ettiği gibi “kentli, eğitilmiş, orta ve üst sınıf ailelerin çocukları” masum çocuk kategorisine girerek daha güvenli ve sosyal imkânlar açısından zengin ortamlarda yetiştirilirken kentlerin gelişmemiş bölgelerinde yaşayan, yetimhanelerde büyüyen, fabrikalarda kayıtsız iş gücü olarak çalıştırılan çocuklar aynı şartlarda büyüemelerine ek olarak istismar, suç ve ihmalin nesnesi oldular. Adları suç ve taciz gibi sosyal problemlerle anılan çocuklar artık “masum çocuk” sınıflandırmasında kendilerine bir yer bulamamaya başladılar. *Yalancı Şahit* romanında Süha Bey karakteri, çocukları sadece hapishanede olmaları gerçeğinden yola çıkarak suçlu ve tam da bu sebeple toplum için tehlikeli görür ve onları “eğitmek” için sözlü ve fiziksel şiddet kullanır. Nasıl ki masum çocuk imgesi yetişkinlere çocukları tehlikelerden koruma adına her türlü yetkiyi vermişse kötü çocuk imgesi de çocuklara yönelik olumsuz tutumlar ve eylemler karşısında yetişkinlere haklılık payı sunmuştur.

Hayal kuran koğuş arkadaşlarını “yufka yürekli” olarak niteleyen Yusuf, suç gibi büyük bir toplumsal sorunun içinde kendilerini bulan tüm çocukların masumiyetine göndermede bulunur. Zaten Müge İplikçi'nin romanının bölüm başlıklarına verdiği harfleri birleştiren okur, romanın sonunda “ENAZSİZİNKADARMASUMUZ” cümlesiyle yüz yüze gelir. Yavuz'un resimleri, çocukların tiyatro oyunu, Savruk Ekrem'in rap şarkıları, Evimevim'in şarkıları hep aynı iddiayı ön plana çıkarır. Suçlu görünen çocukların masumiyeti ve toplumsal düzeni sağlamakla görevli hapishane müdürünün istismarcı tutumu yetişkin-çocuk, suçlu-masum dikotomisi üzerine kurulan yapıları da sorgulamaya açar.

Sonuç

Müge İplikçi'nin adeta büyüdü gerçeği bir anlatımla sonlandırdığı *Yalancı Şahit*, masumiyeti ve varlığı yok sayılan Yavuz'a özgürlüğünü yine sanat aracılığıyla teslim eder. “Koyu lacivert bir koğuşun içinde” yalnız kalmaya zorlanan Yavuz'u görmeye gelen Süha Bey'i koğuşta Yavuz'un duvara çizdiği resimler karşılar sadece (131). Yavuz ortada yoktur. Ranzanın altında buldukları ve ancak “gerçek bir köstebeğin geçebileceği” minik oyuktan başka yol yoktur dışarı (132). İplikçi'nin “kanal”, “kuyu” ve “yolculuk” imgeleriyle resmettiği deliği insanların hakikat arayışının bir sembolü olarak okumak da mümkün. Hakikati anlamlandırmada bireylere yardımcı olacak tek araçsa hakikatten de üstün olan sanattır. Sanat üzerinden gerçeği anlama/

29 Ayşe Demir Gürdal, “Zorbalar, Kurbanlar ve Çocukluk İmgeleri,” *Kebikeç* 37 (2014): 184, 185.

anlatma *Kömür Karası Çocuk* romanının da temel argümanıdır. Dostluk, takım, birliktelik gibi kavramları onu okul arkadaşlarıyla ortak zeminde buluşturan müzik üzerinden yeniden tanımlayan Salif, göçmenliğin tüm zorluklarına ve aile bireylerinden ayrı kalmasının acısına müzikle dayanır. Yavuz'un resim becerisi gibi Salif'in de müzikteki yeteneği yeni bir ortamda ona önce bir yer sonra tanınırlık kazandırır. Daha da önemlisi her iki çocuk karakter sanatın fiziksel sınır tanımayan doğası sayesinde hayatın zor gerçeklerinin önce varlığını kabul eder, sonra da hayatın üstünde bir gerçeklikte kendi kimliklerini bulur. Toplumun iki "alt kültürü" – göçmen ve suçlu – sanatın zamansız ve mekansız gerçekliğinde birer birey olur.

Kaynakça

- Baily, John and Michael Collyer. "Introduction: Music and Migration." *Journal of Ethnic and Migration Studies* 32, No.2 (2006): 167-182. DOI: 10.1080/13691830500487266
- Balcı, Ahmet. "Türkiye'de Çocuk Edebiyatı Üzerine Hazırlanan Lisansüstü Tezler Hakkında Bir Meta-analiz Çalışması." *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9, No:17 (2012): 195-206.
- Balta, Elif Emine. "Çocuk Edebiyatı Üzerine Yapılmış Lisansüstü Çalışmaların İçerik Analizi (2011-2018 Yılları)." *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi* 10, No. 17 (Mart 2019): 464-489, DOI: 10.26466/opus.510809
- Cohen, Albert. "Delinquent Boys." In *Criminology Theory: Selected Classic Readings*, edited by Frank P. Williams and Marilyn D. McShane, 133-147. London: Routledge, 2015.
- Cohen, Robin. *Global Diasporas: An Introduction*. London: UCL Press, 1997.
- Connell, John, Russell King, and Paul White. *Writing Across Worlds: Literature and Migration*. London: Routledge, 1995.
- Çınar, Servet ve Hikmet Asutay. "Sorun Odaklı Genç Yazınında Çevre ve Aktivitistler." *Humanitas* 8, No:16 (2020): 87-106.
- Demirbaş, Timur. *Kriminoloji*. Ankara: Seçkin, 2001.
- Garlen, Julie C. "Interrogating Innocence: Childhood as Exclusionary Social Practice." *Childhood* 26, No:1 (2019): 54-67. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0907568218811484>
- Gönen, Mübeccel. "Alanın Bileşenleri Bağlamında Çocuk Edebiyatı Öğretiminin Amacı ve İşlevi." *Türk Dili: Çocuk ve İlk Gençlik Edebiyatı Özel Sayısı* 756 (2017): 277-278.
- Güllü, İsmail. "Suç Olgusuna Teorik ve Eleştirel Bir Yaklaşım." *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 16, No: 1 (2014): 104-107.
- Gürdal, Ayşe Demir. "Zorbalar, Kurbanlar ve Çocukluk İmgeleri." *Kebikeç* 37, (2014): 183-208.

- Khatchadourian, Haig. "The Expressive Theory of Art: A Critical Evaluation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23, No. 3 (1965): 335-352.
- Kitson, Jennifer and Kevin McHugh. "Historic Enchantments – Materializing Nostalgia." *Cultural Geographies* 22, No. 3 (2015), 487-508, doi: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1474474014549946>
- Kundera, Milan. *Bilmemek*. Çeviren Aysel Bora. İstanbul: Can, 2017.
- Kundera, Milan. *Var Olmanın Dayanılmaz Hafifliği*. Çeviren Fatih Özgüven. İstanbul: İletişim, 2014).
- Maalouf, Amin. *On Indentity*. UK: Random House, 2000.
- Morell, Jessica. *Bullies, Bastards and Bitches*. Cincinnati: FW Publications, 2008.
- Mungan, Murathan. *Büyümenin Kısa Tarihi*. İstanbul: Metis, 2007.
- Pegg, Carole, Philip V. Bohlman, Helen Myers, and Martin Stokes. "Ethnomusicology." Grove MusicOnline, 2022 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052178#omo-9781561592630-e-0000052178>
- Pope, Ricky J. and Jeffrey N. Jones. "Creative and Expressive Arts in a Young Adult Problem-Solving Court and Its Influence on Participant Experience and Outcomes." *Youth and Society*. (2021): 1-22. <https://doi.org/10.1177/0044118X211019781>
- Rice, Timothy. "Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach." *Ethnomusicology* 54, No:2 (2010): 318-325. <https://www.jstor.org/stable/10.5406/ethnomusicology.54.2.0318>
- Şimşek, Tacettin ve Mustafa Ruhi Şirin. "Çocuk Vakfı'ndan YÖK'e Gönderilen Çocuk ve İlk Gençlik Edebiyatı Öğretimi Raporu." *Çocuk ve Medeniyet* 2 (2018): 193-197.
- Şirin, Mustafa Ruhi. *Çocuk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Uçan At, 2021.
- Yılmaz, Oğuzhan ve Yasin Mahmut Yakar. "Türk Çocuk Edebiyatında Sorun Odaklı Yaklaşım." *Çocuk ve Medeniyet* 2 (2018): 29-42.

Okur Kitlesi için Yazmak: Câhiz Örneği

Writing for a Reading Public: The Case of al-Jahiz

Gregor Schoeler

Emekli Profesör
Universität Basel
Yakındoğu Araştırmaları Bölümü
gregor.schoeler@unibas.ch

Çevirenler

Mustafa Altuğ Yayla
Doktor
Universität Hamburg
Türkoloji Bölümü
ORCID: 0000-0003-4793-2385
altugyayla@gmail.com

Yusuf Ötenkaya
Araştırma Görevlisi Doktor
Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi
Tarih Bölümü
ORCID: 0000-0001-6721-4888
yusufotenkaya@beun.edu.tr

Schoeler, Gregor. "Okur Kitlesi için Yazmak: Câhiz Örneği." Çeviren Mustafa Altuğ Yayla ve Yusuf Ötenkaya. *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (Nisan 2022): 131-146.

Okur Kitleleri için Yazmak: Câhiz Örneđi¹

3./9. yüzyıldan itibaren Arap-İslam kültür sahasında müellif sayısının hızla artmasıyla kitap formatında² eserler yazılmaya başlanmış ve nihayetinde geniş bir okur kitlesi³ (*reading public*) ortaya çıkmıştı. Geçen yüzyılda ise durum böyle değildi. 2./8. yüzyılda ilmin (ve şiirin) yayılmasının yolu şifahi aktarımdan geçiyordu. Çoğunlukla müderrisler (şeyh) veya râvîler yazılı materyali kullanırken talebeler hocalarını dinliyor ve notlar alıyorlardı.⁴ Edebî kitapların okur kitlesinde kullanımı kâtipler aracılığıyla 2./8. yüzyılda başlamıştı. Ancak okur kitlesi için edebî kitapların ortaya çıkışı daha öncesine, 2./8. yüzyıldaki râvî veya kâtip halkalarına dayanıyordu. Okur kitlesi için kaleme alınan bu en eski metinler, Abdülhamid el-Kâtib'in (ö. 132/750) eserleri örneğinde olduğu gibi mektup ve risaleler şeklindeydi. Bunların hemen hemen hepsi saraylılar, hükümdarlar, emirler ve kâtipler için yazılmıştı. Abdülhamid el-Kâtib tarafından yazılan *Veliaht Prens'e* ve *Satranç Oyunu Üzerine* adlı risale örneklerinde görüldüğü gibi bazen müellifler kendileri için değil, patronlarına, örneğin dönemin halifelerine risaleler kaleme alıyordu.⁵ Benzer şekilde İbnü'l-Mukaffa'nın (ö. yaklaşık 139/756) *Risâla ilâ l-sahâba*'sında görüldüğü gibi risale şeklinde en az bir

1 Bu tercümeyle izin verdiği için Gregor Schoeler'e ve Orient-Institut Beyrut'a *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* olarak teşekkür ederiz. Makalenin tam künyesi şu şekildedir, bkz. Gregor Schoeler, "Writing for a Reading Public: The Case of al-Jahiz." *A Muslim humanist for our time*, ed. Arnim Heinemann, John L. Meloy, Tarif Khalid ve Manfred Kropp (Würzburg: Ergon-Verlag, 2009), 51-66, bu makale Gregor Schoeler'in ifade ettiği üzere Almandan İngilizceye Dr. Bert Thompson tarafından tercüme edilmiştir.

2 Gregor Schoeler, *Ecrire et transmettre dans les debuts de l'islam* (Paris: Presses Universitaires de France, 2002), 109; Shawkat M. Toorawa, *Ibn Abî Tâhir Tayfûr and Arabic Writerly Culture* (Londra: Routledge, 2005).

3 "Yeni okur kitlesi, toprak sahiplerini, tüccarları ve girişimcileri, kadınları, hekimleri, şairleri, edebiyatçıları, müderrisleri ve elbette diğer âlimleri kapsayacak şekilde genişledi." Shawkat M. Toorawa, *Ibn Abî Tâhir Tayfûr and Arabic Writerly Culture*, s. 1.

4 Gregor Schoeler, "Die Frage der schriftlichen oder mündlichen Überlieferung der Wissenschaften im frühen Islam," *Der Islam* 62 (1985), 201-229, özellikle 208; Gregor Schoeler, *The Oral and the Written in Early Islam*, çev. Uwe Vagelpohl, ed. James Montgomery (Londra: Routledge, 2006), 28-44 ve 32; sonraki dipnotta, sayfa 3.

5 Ihsân 'Abbâs, Abd el-Hamid ibn Yahyâ el-Kâtib ve-mâ tabakâ min rasâ'ilih (Amman: Dâru'sh-Şark ve'n-Neşr ve't-tevzî, 1988), 215-265 ve 265-268.

eseri bulunmaktaydı Fakat İbnü'l-Mukaffa'nın Orta Farsçadan (Pehleviceden) tercüme ettiği *Kelîle ve Dimne* gibi eserler *risale* olarak kabul edilmeyordu.⁶

3./9. yüzyılda bilginin aktarımına aracılık eden unsurlar, okur kitlesinde kitaplar/risaleler, meclislere katılanlar için ise sesli okuma pratikleri olup bunlar aynı anda varlıklarını sürdürüyordu.⁷ İslamî ilimlerde bilgi çoğunlukla talebelere verilen dersler aracılığıyla yayılıyordu. Ancak bilginin yayılmasının tek yolu bu değildi. Örneğin, kâtipler okur kitlesi için eserler kaleme alıyorlardı. Bu durumun müelliflerin üsluplarına yansımaları en açık şekilde Mes'ûdî'de (ö. 345/956) görülür. *Mürûcû'z-zehab*⁸ adlı eserinin bir kısmında çağdaşı Medâinî (ö. 235 / 850) ve Câhiz'i (ö. 255/868-9) iki farklı âlim prototipi olarak yan yana koyan Mes'ûdî şu ifadelerde bulunur:

Ne râvilerin ne de âlimlerin arasında Câhiz kadar kitap yazanı yoktur; Medâinî de velut bir müellif idi ama o sadece Câhiz'in kitaplarından duyduklarını aktarırdı. Zihninizin pasını silin ve berrak düşünceleri açığa çıkarın çünkü [Câhiz] onları en iyi şekilde bir araya getirir.

Câhiz'in herhangi bir kitap veya risalesinin (örneğin *Siyahların Beyazlar Üzerindeki Üstünlüğü*, *Kitabü'l-Fahri's-sûdân*)⁹ giriş kısmı ile, Medâinî'nin mevcut iki eserinden biri olan (*Birden Fazla Evlenen Kureyşliler*, *Kitâbü'l-mürdifât min Kureyş*)¹⁰ giriş kısmının karşılaştırılması Mes'ûdî'nin bu sözlerini rahatlıkla doğrular:

Câhiz, *Siyahların Beyazlar Üzerindeki Üstünlüğü* (*Kitabü'l-Fahri's-sûdân*)

Allah sizi yüceltip korusun ve O'na itaat edenlerden eylesin ve size engin rahmetinden bağışlasın, Allah'ı zikredenlerden eylesin. Şüphesiz ki siz benim kitabımı okudunuz... Ben kesinlikle *Me'fâhiri's-sûdân*'da bulunan herhangi bir şeyden bu kitapta bahsetmedim.

Medâinî, *Birden Fazla Evlenen Kureyşliler* (*Kitâbü'l-mürdifât min Kureyş*)

Ebü'l-Kâsım Abdullah ibn Muhammed bize şöyle dedi: Bize Ebû Ca'fer Ahmed İbnü'l-Hârisü'l-Hazzâr bildirdi, Ebü'l-Hasan Ali İbn Muhammed Medâinî, şöyle dedi: O Ümmü Gülsüm ile evlendi.

Bu örneklerde görüldüğü gibi Câhiz, eserine, muhatabına dua ederek başlar ve kitaplarından birine yapılan tenkidi gündeme getirerek devam eder. Medâinî'nin

6 Arapça (risale dışında) kitap formatı için olası modellerden biri Kur'an, diğeri de yabancı lisanlardan çevrilmiş kitaplardır (Orta Farsçadan veya Yunancadan Süryaniceye yapılmış çeviriler).

7 Gregor Schoeler, *Ecrire et transmettre dans les debuts de l'islam*, 113.

8 Câhiz, *Mürûcû'z-zehab*, ed. Charles Pellat, 7 cilt (Beyrut: Menşûrâtü'l-Câmi'a el-Lübânîyye, 1965-1979), 5. cilt, 104.

9 Câhiz, *Resâil*, ed. 'Abd el-Selâm Hârûn, 2 cilt (Kahire: Mektebetü'l-Hancî, 1964-1965), 1. cilt, 177.

10 Câhiz, *Kitâbü'l-mürdifât min Kureyş*, ed. 'Abd el-Selâm Hârûn, *Nevâdirü'l-mahtûât* (Kahire, 1951), 1. cilt, 57-80.

eseri ise herhangi bir ön söz veya girişe sahip değildir. Eser, söz konusu rivayetin Medâinî'ye kadar nasıl nakledildiğini gösteren bir isnat ile başlamaktadır. Bu nedenle Medâinî'nin eseri üç nesil sonra bile hâlâ sabit bir yapıya kavuşmamıştır. Medâinî'nin esasında derslerinden birinde (*amba'anâ*) sunduğu bu eser, bir öğrencisi (Hazzâr) ve sonraki nesilden birer râvî tarafından kopyalanmış ve aktarılmıştır. Elimizdeki bu kayıtlarda, ilk rivayeti Medâinî'ye kadar uzanan bir isnat takip eder ve ardından diğer rivayetlerle bu zincir devam eder. Dolayısıyla bu iki müellifin sahip olduğu farklı aktarım yöntemleri, eserlerinin tarihini de belirlemiştir. Örneğin bu açıdan bakılacak olursa Câhiz'in sayısız eseri günümüze kadar ulaşırken, Medâinî'nin ders notlarından (*kutub*) çok azı varlığını sürdürmüş ve bunlar da daha sonraki nesilden âlimler tarafından düzenlenerek kaydedilmiştir.¹¹ Kaydedilen bu metinlerin çoğu kaybolmamış, sonraki külliyatlarda kendilerine yer edinmiştir. Öte yandan, Medâinî'den farklı olarak, Câhiz'in eserleri okur kitlesi için kaleme alındığından, yazılı aktarım yoluyla kopyalanarak kuşaktan kuşağa geçmiştir.

İncelemenin başında 3./9. yüzyılda geniş bir okur kitlesinin ortaya çıktığı ifade edilmişti. Bu bağlamda Câhiz'in kitaplarının okur kitlesinde, Medâinî gibi âlimlerin kitaplarına nazaran, farklı bir konumda olmasını başka bir örnekle izah edebiliriz. Örneğin, Câhiz, halife Me'mûn'un kendisinin imamet hakkındaki kitabı için şöyle bir ifadede bulunduğunu ileri sürer: "Bu kitap, müellifine ve herhangi bir şârihe ihtiyaç duymadan anlaşılabilir bir kitaptır."¹² Başka bir ifadeyle âlimlerin "kitaplarından" ve rivayetlerinden farklı olarak Câhiz'in kitapları müellif veya râvî tarafından talebelere okunup açıklanmasına gerek duyulmayacak mahiyettedir.

Kaynaklar bize okur kitlesinde ciddi sayıda hevesli okurun mevcut olduğunu göstermektedir. Nitekim Câhiz de onlardan biridir. İbnü'n-Nedîm şöyle rivayet etmektedir: ¹³ "Câhiz'in eline bir kitap geçse, hangi kitap olursa olsun onu baştan sona okurdu. Hatta kitapçıların dükkânlarını kiralar, geceyi buralarda geçirirdi."

Bir başka hevesli okur da kâtip Feth b. Hâkân'dır (ö. 247/861). İbnü'n-Nedîm,¹⁴ Feth'in çizmesinde her zaman bir kitap taşıdığını ve halife Mütevekkil'in (hükümdarlığı 232/847 - 247/861) hizmetindeyken namaza ya da tuvalete gittiğinde bile

11 Ursula Sezgin, "al-Madâ'nî," *The Encyclopaedia of Islam II*, 5. Cilt, 946-948, 947 ve özellikle, 948.

12 Câhiz, *el-Beyân ve't-tebyîn*, ed. 'Abd el- Selâm Hârûn, 2. baskı, 4 cilt (Kahire: Mü'essesâtü'l-Hancî, 1948-1950), 3. cilt, 375; İbnü'n-Nedîm, *el-Fihrist*, ed. Riđâ Teceddüd, 2. baskı (Tahran: Marvi, 1971), 209; tercüme için bkz. Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt, Ausgewählte und übersetzte Texte von al-Gahiz* (Zürih/Stuttgart: Artemis, 1967), 175.

13 İbnü'n-Nedîm, *el-Fihrist*, 130 ve 208.

14 İbnü'n-Nedîm, *el-Fihrist*.

beraberinde kitap götürüp okuduğunu aktarır. Feth'in, Câhiz'in eserlerine büyük saygı duyan bir kâtip olduğunu vurgulamak gerekir.¹⁵

Aralarında Câhiz ve İbn Ebü'd-Dünyâ'nın (ö. 281/894) da bulunduğu bazı müellifler, azımsanmayacak sayıda kitap kaleme almışlardır. Bu açıdan, bu derece esere sahip müelliflerden biri olan Câhiz'in, eserlerini çoğalttırmak için müstensihlere (varrâkûn) ihtiyaç duyması gayet anlaşılabilir bir durumdur. Cahiz'in sahip olduğu müstensihlerden ikisinin adı bugün bilinmektedir.¹⁶

Charles Pellat tarafından derlenen katalogda¹⁷ Câhiz'e ait iki yüzden fazla eser listelenmektedir ve bu iki yüz eserin yaklaşık otuzu bugün kısmen veya tamamen elimizdir. Ayrıca elli eserinden de çeşitli parçalar (fragmanlar) günümüze kadar ulaşmıştır. Benzer şekilde İbn Ebü'd-Dünyâ'nın çok sayıda eserinden de altmış kadarı bugün mevcuttur.¹⁸

Neredeyse her zaman bir başlığa sahip yüksek mertebeli kişilere ithaf edilmiş bu kitap ve daha küçük boyutlu risaleler çoğunlukla bir ön söz veya girişle başlardı.

Risaleler

Câhiz'in en önemli ve kapsamlı üç eseri: *Kitâbü'l-Hayevân* [Hayvanlar Kitabı ya da Mahluklar Kitabı] (Hârûn edisyonu yedi cilttir ve müellif tarafından tamamlanmamıştır!),¹⁹ *el-Beyân ve 'l-tebyin* [Belâgat ve Beyan Kitabı] (Hârûn edisyonu dört

15 Feth b. Hâkân'ın mektubu için bkz. Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*. 21.

16 Ebü Yahyâ Zekeriyâ b. Yahyâ b. Süleymân, bkz. İbnü'n-Nedîm, *el-Fihrist*, 209; Ebü'l-Kâsim 'Abd el-Vahhâb b. 'Isâ b. Ebî Hâyya, bkz. 'Abd al-Kerîm b. Muhammed al-Sem'ânî, *Kitâbü'l-Ensab*, ed. 'Abd el-Mu'îd Hân, 13 cilt (Haydarabad, 1962-1982), 13. Cilt, s. 303 ve Josef van Ess, *Theologie und Gesellschaft im 2. und 3. Jahrhundert Hidschra: eine Geschichte des religiösen Denkens im frühen Islam*, 6 cilt (Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1991-1995), 4. cilt, 225.

17 Charles Pellat, "Nouvel essai d 'inventaire de l'oeuvre ġâhizienne," *Arabica* 31 (1984), s. 117-164; Charles Pellat, "al-Djâhiz," *The Encyclopaedia of Islam II*, 2. cilt, 385-387.

18 Reinhard Weipert ve Stefan Weniger, "Die erhaltenen Werke des Ibn Abî d -Dunyâ," *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 146 (1996), 415-455.

19 Câhiz, *Kitâbü'l-Hayevân*, ed. 'Abd el-Selâm Hârûn (Kahire: Maktebetü'l-Bâbi'l-Halebî, 1965).

ilttir),²⁰ ve *Kitâbü'l-Buhalâ'dır* [Cimriler Kitabı] (Bir cilttir).²¹ Bu eserlerden farklı olarak, daha küçük boyutlu çoğu eseriye risâle olarak adlandırılır.²² Kelimenin bu kullanımı, bu bağlamıyla tam olarak risale formuna değil daha çok ilmi bir konuda yazılmış eserlere işaret eder.²³ Câhiz'in bu risaleleri genellikle belli kişilere hitaben kaleme aldığı mektup formundaki yazılardır. Ancak öne çıkan ve büyük hacimli eserlerinde olduğu gibi risalelerin ithaf edildiği kişiler de genellikle anonimdir.²⁴ Öte yandan bir risalenin ithaf edildiği kişi genellikle risalenin başlığında şu kalıpta verilir: *Risâle fî ... ila ...* (bu bilginin geçerliliği her bir örnekte kontrol edilecektir). Ünlü *Risâle fî menâkibi'l-Türk* risalesinin [Türklerin Faziletleri Üzerine], başlığı²⁵ ve eserin²⁶ kâtip Feth b. Hâkân'a (ö. 247/861, kendisi Türk kökenliydi) ithafı, aynı şekilde *Risâle fî'l-cidde ve'l-hazl* risalesinin [Ciddilik ve Şenlik Üzerine]²⁷ başlığı ve vezir İbnü'z-Zeyyât'a (ö. 233/847) ithafı bu durumu ortaya koymaktadır. Risalelerin ön sözlerinde belli kişilerden bahsedilmekle birlikte bu isimler daha önce yukarıda da söylenildiği gibi genellikle anonimdir ve Câhiz nadiren eserinin kim tarafından sipariş edildiğini belirtir. Bu hususa *Fahri's-sûdân 'ale'l-bîzân* [Siyahların Beyazlar Üzerindeki Üstünlüğü] adlı risalesinde açıkça işaret eder:²⁸

Kitabımı okuduğunuzu ve orada siyahların üstünlüğü hakkında hiçbir şey söylemediğimi söylediniz. Emin olabilirsiniz ki bunu yapmayı bilerek erteledim ve sizin için siyahların üstünlükleri hakkında yazmamı istediğinizi söylediniz, ben de onların üstün vasıflarını sizler için yazdım.

Benzer ifadeler *Kitâbü'l-Buhalâ'nın* [Cimriler Kitabı] ön sözünde de bulunmaktadır.

Belki de İlk kez Câhiz'le ortaya çıkan bu temayül, en geç 4./10. yüzyılda genel bir eğilim hâline gelecektir.²⁹ 10-11. yüzyıl ve sonrasına ait çok sayıda risale ve kitap, bir

20 Câhiz, *Kitâbü'l-Hayevân*, s. 11.

21 Câhiz, *Kitâbü'l-Buhalâ*, ed. Muhammed Tâhâ el-Hâcîrî (Kahire: Dâru'l-Ma'ârif, 1982).

22 Ancak bu konudaki terminolojinin tutarlı olmadığı altı çizilmelidir. İbnü'n-Nedîm *el-Fihrist*'inde bazı kitaplar doğrudan kitap (*kutub*), bazı yerlerdeyse risale (*rasâ'il*) şeklinde adlandırılır, bkz. İbnü'n-Nedîm *al-Fihrist*, 210.

23 A. Arazi ve H. Ben-Shamma, "Risâla," *The Encyclopaedia of Islam II*, 8. cilt, 532-539.

24 Abdallah Cheikh-Moussa, "La negation d 'Eros, ou Le 'ishq d'apres deux epîtres d'al-Gâhiz," *Studia Islamica* 72 (1990), s. 71-119 ve 83-84.

25 Câhiz, *Resâil*, 1. cilt, 1.

26 Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 148.

27 Câhiz, *Resâil*, 1. cilt, 227; Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 330.

28 Câhiz, *Resâil*, 1. cilt, 177.

29 Câhiz'den sonra İbn Kuteybe'nin *Te'vilü muhtelifi'l-hadîs* kitabının girişinde bu temayül görülür: "Kelam ehlinin hadîs ehline yaptığı saldırıları fark ettiğinizi bana

patron, bir dost veya talebenin müelliften şu veya bu konuda bir kitap veya inceleme yazmasını istediğini belirten bir ifadeyle başlar.³⁰ “Allah’ın selameti üzerinde olsun, benden sizin için ... konusunda bir kitap yazmamı istediniz ve ben de bu dileğinizi yerine getirmeye çalışıyorum.”

Böyle bir isteğin gerçek mi yoksa tamamen hayal ürünü mü olduğuna karar vermek güçtür.³¹

İthaf

Eğer İbnü’n-Nedîm’e inanacak olursak³² Câhiz’in en kapsamlı eserlerinden *Kitâbü’l-Hayevân* ve *el-Beyân ve’t-tebeyyün*, vezir İbnü’z-Zeyyât (ö. 233/847) ve kadı İbn Ebû Duâd’a (ö. 240/854) ithaf edilmiştir.

“İthaf, emire [ve vezire, kadıya, vb.] eserin ilk temiz nüshasının sunulmasından ibaretti.”³³ Şairlerin övgü şiirlerinden bekledikleri gibi müellifler de eserlerini ithaf ettikleri kişilerden ihsan beklerlerdi. Câhiz bunu *Kitâbü’l-Hayevân*’ın bir yerinde açık bir şekilde belirtir:³⁴ “Bu yüzden onu sizin için yazdım, size teslim ettim ve ihsanınız için size güveniyorum” (Eserin ithaf edildiği kişinin adı yine belirtilmemiştir!). İhsanlar, hizmetleri karşılığı müellifleri onurlandırmak amacıyla (*honorarium*) verilir. Câhiz’in *Kitâbü’l-Hayevân*, *el-Beyân ve’t-tebeyyün* ve *Kitâbü’z-Zer‘ ve’n-nahl* (*Fidanlıklar ve Hurmalar Üzerine*) kitaplarının her biri için beş bin dinar aldığını söylediği iddia edilir.³⁵ Eğer Câhiz’in dediği doğruysa bu oldukça yüksek bir meblağdır çünkü Ebû’l-Ferec el-İsfahânî büyük eseri *el-Egâni* [Şarkılar Kitabı] için bile Seyfüddeve el-Hamdânî’den bin dinar alabilmiştir.³⁶

bildirmek için yazdınız, bu görevi üstlenmemi istediniz...” Gerard Lecomte, *Le Traite des Divergences du hadîth d’Ibn Qutayba, traduction du Kitâb ta’wîl mukhtalif al-hadîth* (Şam: Institut Français de Damas, 1962), 1 (2) ve 12 (15).

30 Peter Freimark, *Das Vorwort als literarische Form in der arabischen Literatur* (Doktora Tezi, Universität Münster, 1967), 36 ve 115.

31 Peter Freimark, *Das Vorwort als literarische Form in der arabischen Literatur*, s. 37.

32 İbnü’n-Nedîm *al-Fihrist*, 210.

33 Johannes Pedersen, *The Arabic Book*, çev. G. French (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984), 40.

34 Câhiz, *Kitâbü’l-Hayevân*, 5. cilt, 156.

35 İbnü’n-Nedîm *al-Fihrist*, 210.

36 Yâqût b. ‘Abd Allâh al-Ĥamawî, *Irshād al-arīb ilâ ma‘rifat al-adīb*, ed. D. S. Margoliouth, 7 cilt (Londra, 1907-1926), 5. cilt, 150; ancak bu iddianın güvenilirliği sorgulanmalıdır; bkz. Hilary Kilpatrick, *Making the Great Book of Songs. Compilation and the author’s craft in Abū l-Faraj al-Işbahânî’s Kitâb al-aghânî* (Londra: Routledge,

Câhiz'in yukarıda bahsedilen üç eserinde olduğu gibi diğer kitaplarında veya risalelerinde de eserlerini ithaf ettiği kişinin adı genellikle zikredilmez.³⁷ *Kitâbü'l-Hayevân*'dan (5. Cilt, sayfa 156) az önce alıntılanan yerde, eserin ithaf edildiği kişinin adı açıkça belirtilmez ve bu durum aynı eserdeki diğer pasajlar için de geçerli değildir. Câhiz, eserlerinde okuyucuya bazen doğrudan hitap eder, örneğin,³⁸ *Kitâbü'l-Hayevân*'ın 3. cildinin 298. sayfasında şöyle der: "Bilin ey akıllı okurlar ve dikkatli dinleyiciler."

Kitâbü'l-Hayevân'ın oldukça uzun giriş bölümünün ilk kısmında mükerrer olarak anonim bir kişiden bahsedilmektedir. Besmele ve dua gibi kısımlardan sonra Câhiz, eserini ithaf ettiği kişinin okuyup eleştirdiğini söylediği önceki kitaplarının tam bir listesini verir (1. Cilt, 3. varak). Müellifimiz bu kişinin itirazlarını aktardıktan hemen sonra kendi savunmasını sunar. Burada doğrudan ve öncelikli olarak hitap edilen ve bu durumda Câhiz'in neredeyse tüm kitaplarını okuyup eleştirmiş olması gereken kişinin vezir İbnü'z-Zeyyât olması olası değildir. Câhiz'in bu eleştiriler karşısında daha çok kendi kitaplarının "okur/okurlarına", yani kitlesine hitap ettiği görülmektedir. Kitapta sık sık mükerrer eden bu tarz eleştiriler muhtemelen bir kurgudur, Câhiz böylece okurlarına daha önceki kitaplarını hatırlatmaya, içerikleri hakkında bilgi vermeye çalışmakta ve okurun olası itirazlarına karşı eserlerini savunmaktadır.

İthaf edilen kişiyle hedef kitle arasındaki ilişki İbn Kuteybe'nin (ö. 276/889) *Edebü'l-kâtib*³⁹ adlı kâtipler için el kitabı niteliğindeki eserinin girişinde açık olarak görülmektedir. Bazı yorumcular bu kitabın, vezir Ebü'l-Hasan İbn Hâkân'a⁴⁰ (ö. 263/877) İbn Kuteybe tarafından ithaf edilmiş olduğunu öne sürmekle birlikte, bazı ihtilafli görüşleri dikkate alsak bile kitabın İbn Kuteybe tarafından ona ithaf edildiği açıktır. Kitabın genelinden ve İbn Kuteybe'nin giriş bölümündeki açık ifadesinden anlaşılacağı üzere bu eser özellikle tedrisatında noksanlıklar bulunan kâtiplerin bu durumuna çözüm amacıyla kaleme alınmıştır. Bununla birlikte kâtiplere doğrudan hitap edilmemiş onlardan üçüncü tekil şahıs olarak bahsedilmiştir. Bunlar göz önüne

2003), s. 19; eğer bu iddia doğruysa patronuyla ithaf edilen kişi aynı olmayacaktır çünkü Ebü'l-Ferec el-İsfahâni, *el-Egâmi*'nin [Şarkılar Kitabı] girişinde kitabı yazma nedeninin yüksek mertebeli anonim bir kişinin (*ra'îs*) isteği olduğunu söylemektedir. Bununla birlikte kitabın patronuyla ithaf edildiği kişinin aynı olmaması pek mümkün değildir, bkz. Ebü'l-Ferec el-İsfahâni, *el-Egâmi*, 20 cilt (Bulak, 1285/1868), 1. cilt, 4 ve Hilary Kilpatrick, *Making the Great Book of Songs*, 26.

37 Abdallah Cheikh-Moussa, "La negation d 'Eros, ou Le 'ishq d'apres deux épîtres d'al-Gâhiz," 83.

38 Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 245.

39 İbn Kuteybe, *Edebü'l-kâtib*, ed. Max Grünert (Leiden: Brill , 1900).

40 İbn Kuteybe, *Edebü'l-kâtib*, 6'da b isimli dipnot.

alındığında Cheikh-Moussa'nın temelde bu konuda ortaya koyduğu iddialarında haklı olduğu görülmektedir.⁴¹

“İthaf edildikleri kişileri tespit edebildiğimiz tüm bu ortaçağ metinleri, özelde tek bir kişiye veya genel olarak bir topluluğa değil, sınıfsal olarak ayrıcalıklı kişilerden müteşekkil küçük bir gruba, yani *hâssaya* yöneliktir. *Hâssa* çoğunlukla bu meşakkatli metinleri okuma ve anlama yeteneğine sahip tek kesimdi.”

Bir müellif ne zaman ve hangi koşullar altında eserini yüksek mertebede birilerine ithaf etmektedir? Yukarıda Câhiz örneğinde görüldüğü üzere⁴² müelliflerin eserlerini ihsan elde edebilecekleri “finansal açıdan güçlü” kişilere ithaf etmeleri gayet tutarlı gözükmektedir. Daha önce bir çok çalışmada işaret edildiği üzere Câhiz'in, *Kitâbü'l-Hayevân* eseri güçlü bir Mu'tezile temayülüne sahiptir.⁴³ Bu eserini muhtemelen dönemin Mu'tezile eğilimli veziri İbnü'z-Zeyyât'e ithaf ederek esasında halife Vâsik ve Mu'tasım zamanı Abbasi İmparatorluğu'nun Mu'tezile temelli devlet politikasının izinden gitmiştir.⁴⁴ Öte yandan İbn Kuteybe, tıpkı kendisi gibi bir zamanlar kâtiplik yapmış vezir Ubeydullah b. Yahyâ'nın, kâtiplerin tedrisatlarındaki noksanlığı giderme hususunda kendisiyle aynı hassasiyete sahip olduğundan emin olabildi. Aynı zamanda ikisinin din tasavvurları da birbirine benzerdi: Her ikisi de Mu'tezile karşıtı eğilime sahip Sünni idi. Ayrıca Gérard Lecomte, *Edebü'l-kâtib*'in Ubeydullah b. Yahyâ tarafından ısmarlanan bir eser olduğunu ve bu eserin İbn Kuteybe'ye Dina-var'da kadılık vazifesini kazandırdığını da iddia etmektedir.⁴⁵

Nitekim bir esere ihsanda bulunacak kişi, eser için vereceği ihsanın miktarına karar verirken o eserin değerini ve ne kadar yaygınlaşacağını hesaba katmış olmalıdır. Ne de olsa nitelikli ve yaygın olarak okunan bir eser, o eserin ithaf edildiği kişinin şöhretine de katkı sunacaktır.⁴⁶

41 Abdallah Cheikh-Moussa, “La negation d 'Eros, ou Le'ishq d'après deux épîtres d'al-Gâhiz,” 84.

42 Câhiz, *Kitâbü'l-Hayevân*, 5. cilt, 156.

43 “Müellifin esas kaygısı, doğadaki her şeyin bir faydası olduğunu göstermek ve böylece Allah'ın varlığına ve hikmetine dair delil sunmaktır.” Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, s. 40; Câhiz, *Kitâbü'l-Hayevân*, 2. cilt, 109; tercümesi için bkz. Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 228.

44 D. Sourdel, “Ibn al -Zayyât,” *The Encyclopaedia of Islam II*, 3. cilt, 974-975.

45 Gérard Lecomte, *Ibn Qutayba (mort en 276/889), L'homme, son œuvre et ses idées* (Şam, 1965), 32.

46 “[...] bu prosedürle patron, prestijini artırmaya veya içinde olduğu sosyal ve politik çevreye, temsil ettiği fikirler doğrultusunda şekil vermeye çalışır.” Abdallah Cheikh-Moussa, “La negation d 'Eros, ou Le 'ishq d'apres deux épîtres d'al-Gâhiz,” 84.

Câhiz'in Eserlerine Devam Eden İlgi

Câhiz'in eserleri Mu'tezile döneminde (827-849) geniş ilgiye mazhar oldu. Bu dönemdeki hamileri (halife Me'mûn, vezir İbnü'z-Zeyyât, kadı İbn Ebû Duâd ve oğlu Muhammed) ve okurları ya Mu'tezile ya da en azından Mu'tezile fikirlerle haşır neşir kimselerdi. Fakat Abbasilerin Mu'tezile merkezli devlet politikasını terk etmesinden sonraki dönemde de Câhiz'in patronlarına ve okur kitlesine sunacağı çok şey vardı. Onun Abbasi yanlısı ve Şuûbiyye karşıtı duruşuyla güncel birçok konuyu ele alış tarzı, daha önce olduğu gibi sonraki dönemde de yüksek mertebedeki okurlarının/patronlarının ona yönelik teveccühünü devam ettirdi. Ortodoks Sünni halife Mütevekkil (hükümdarlığı 232/847-247/861), yine ortodoks Sünni katibi Feth b. Hâkân⁴⁷ tıpkı önceki Mu'tezile halife Me'mûn (hükümdarlığı, 136/754-158/775) gibi ona büyük saygı duyuyordu.⁴⁸ 235/850 yılından başlayarak Hristiyan karşıtı bir politika izleyen halife Mütevekkil, Câhiz'in *er-Red ale'n-naşârâ* [Hristiyanlığın Reddi] adlı risalesiyle bir hayli ilgiliydi ve bunun için ona aylık emekli maaşı ödediği söylenmektedir.⁴⁹ Herkesçe bilindiği üzere müellifimiz, Türk asıllı kâtip Feth b. Hâkân⁵⁰ için *Risâle fi menâkibi'l-Türk* [Türklerin Faziletleri Üzerine] ve ortodoks Sünni vezir Ubeydullah b. Yahyâ (ö. 263/877) için de *Risâle fi'l-fasl mâ beyne'l-'adâve ve'l-hased* [Düşmanlıkla Kıskançlık Arasındaki Farkı Ayırt Etmek Üzerine] adlı eserler yazmıştır.⁵¹ Ayrıca Câhiz'in bu dönemde hâlâ teolojik-siyasi bir risale kaleme alabilmesi, Pellat'ın, Abbasi döneminde ortodoks Sünniliğin ön plana çıkmasından sonra Câhiz'in "kendini sadece edebî faaliyetlerle adadığı" ve bu bağlamda *Kitâbü'l-Buhâlâ'yı* yazdığı" iddiası ve Câhiz'in hayatının son dönemindeki faaliyetleri dikkate alındığında tutarlı gözükmemektedir.⁵²

47 Feth b. Hâkân'ın mektubunun Pellat tarafından tercümesi için bkz. Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 21.

48 Câhiz, *Kitâbü'l-Hayevân*, 3. Cilt, 375; İbnü'n-Nedîm *al-Fihrist*, 209; tercümesi için bkz. Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 175.

49 Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 21.

50 Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 46'daki 52. dipnot. D. Sourdel, "İbn Khâqân," *The Encyclopaedia of Islam II*, 3. cilt, 824.

51 Câhiz, *Resâil*, 1. cilt, 335.

52 Charles Pellat, "al-Djâhiz," *The Encyclopaedia of Islam II*, 2. Cilt, 385-387'yi 386'yla karşılaştırınız.

Câhiz'in Eserlerinin İçeriği ve Hedef Kitlesi

3./9. ve 4./10. yüzyılın İslami entelektüel ve kültürel tarihi alanında incelemelerde bulunan ilk Avrupalı araştırmacı Adam Mez, daha önce Arap edebiyatında [emsali] bulunmayan Câhiz'in nesrinin tematik çeşitliliğinden etkilenmişti:⁵³

“Câhiz, medresedeki müderristen Haşimoğullarına, hırsızlardan hovardalara, Tanrı'nın sıfatlarından kadınların desiseleri hakkında açıkça konuşmaya varıncaya kadar her şey hakkında yazar.”⁵⁴

“O gerçek bir sokak çocuğuydu, bir zamanlar aynı şekilde çirkin⁵⁵ Sokrates'in felsefeye yaptığı gibi Câhiz'in edebiyatı da sokaklara⁵⁶ girmişti. İşte sokaklar, onun edebiyatının benimsendiği yerdir.”

Câhiz'in çalışmalarının içeriği gerçekten de büyük bir çeşitliliği bünyesinde barındırmaktadır. Abdülhamid el-Kâtib ve İbn Mukaffa'nın 2./8. yüzyılda kaleme aldıkları risaleler hususi olarak saray ve bürokrasi çevresiyle ilgiliyken Câhiz'in eserleri, toplumun tamamını ilgilendirmektedir. Bununla birlikte Câhiz sadece insanlıkla değil, aynı zamanda bitkiler, hayvanlar, bütün bir evrenle ve onun yasalarıyla ilgilenmiştir.⁵⁷

53 Adam Mez, *Die Renaissance des Islams* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1922), 229.

54 Ebû'l-Kasım, *ein bagdader Sittenbild von Muhammad ibn Ahmad Ebû'l-Mutahhar el-Ezdi*, ed. Adam Mez (Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1902), IX.

55 Câhiz'in aşırı derecede çirkin olduğu söylenmektedir. Bkz. Charles Pellat, “al-Dhâhiz,” *Encyclopedia of Islam II*, 385-387, özellikle 385b.

56 Esasen Basra'da sokak, şehrin dışında ünlü halk mekânı olan Mirbad'dı; burası aynı zamanda *mescidiyyûn* grubunun toplandığı camiler bölgesiydi. Bkz. Charles Pellat, “al-Dhâhiz,” 15.

57 Kıyas edildiğinde Câhiz, İbn Kuteybe'ye göre, daha az ortodoks Sünni bir temayüle sahipti. İbn Kuteybe ne Câhiz kadar çok yönlüydü ne de pek çok şey hakkında yazmıştı. Ancak yine de eserlerinin kapsadığı konular çok da dar değildi. Ansiklopedik eseri *Kitâbü'l-'Uyûni'l-ahbâr*'ın [Haberlerin Membaı] on bölümünde o yönetim, savaş, egemenlik, insan nitelikleri, bilgi/ilim ve zarafet, estetizm, arkadaşlıklar, ihtiyaç ve arzular, besin ve kadınlarla ilgilenmektedir. Ancak o, bu hususlarda, Câhiz'den farklı bir temayül ve perspektifle yazmaktadır. *Kitâbü'l-'Uyûni'l-ahbâr*'a (C. I-IV (Kahire: Matba'atü Dâre'l-Kütüb, 1925-1930). Cf. I: p. XI) girişte ve *Kitâbü'l-ma'arif* (thk. Şuvert 'Ukaşa, Kahire: Dârü'l-Ma'arif, 1969), adlı eserinde söylediği gibi) o, faydalı ve doğru davranışlarla ilgili bilgiyi eğitilmiş insanlara (*hâssa*) vermek istemektedir. İbn Kuteybe ile birlikte ise ahlaki yön açık bir şekilde öne çıkmıştır. *Kitâbü'l-'Uyûni'l-ahbâr*'ın başında (s. 10) şöyle söylemiştir: “Bu kitap sadece Kur'an, Sünnet, Fıkıh, emredilen-yasaklanan ilimle ilgili değil, aynı zamanda ulvi şeylere, mühim değerlere, ahlaki zayıflık, çirkinliklere karşı emniyet vb. hususlara işaret etmektedir.”

Böylesine geniş bir konu çeşitliliği sadece Câhiz'in özel ilgisinin sonucu değil, aynı zamanda toplumda ortaya çıkan yeni bir kitleyle ve halk arasında beliren yeni eğilim ve ilgilerle de alakalıdır.⁵⁸

Câhiz, eserlerine gıpta edilen ve okur kitlesi doğudan Endülüs'e kadar uzanan önemli derecede popüler bir yazardı.⁵⁹ Peki Câhiz hangi kitle için eser kaleme almıştır? Abdülhamid el-Kâtib ve İbn Mukaffa 2./8. yüzyılda hususi olarak saraylılar ve bürokratlar için yazarken ve İbn Kuteybe daha sonraları sadece *hâssa*⁶⁰ (seçkin zümre) için eserler kaleme almıştır. Cahiz ise hedef kitlesi olarak *hâssanın* yanı sıra birçok kez açık bir şekilde 'amma'ya da işaret etmektedir. Bu durum Halife Me'mûn'un Cahiz'in *Kitâbü'l-Beyân*⁶¹ adlı imametle ilgili eseri hakkındaki sözleriyle çok açık bir şekilde görülmektedir: "Bu eser bizatihi tüccara, meliklere, sıradan halka ve seçkin tabakaya (*sûkî mülûkî 'ammî ve hâssî*) hitap etmektedir."

'Amm ifadesinin burada doğrudan eğitimsiz insanları kastetmediğini söylemeye gerek yoktur. Bizzat Câhiz tarafından 'amm ifadesinin şu şekilde anlaşıldığını görmekteyiz:⁶²

"Siz beni sıradan insanlardan (*avam*) bahsederken gördüğünüzde ben ne köylüleri, ayakta-kımından kimseleri, zanaatkarları ve satıcıları ne de dağlı Kürtleri kastedirim. Her ne kadar *hâssanın* seviyesine erişemeseler de sıradan halk benim gözümde entelektüel beceriler ve kişisel nitelikler açısından yukarıda bahsedilen diğerlerinden üstündür."

Burada Câhiz'in 'amm anlayışı, *Ibn Abî Tahir Tayfur*⁶³ hakkında yakın zaman önce kaleme aldığı kitabında Sh. M. Toorawa'nın belirttiği gibi "orta-sınıf"⁶⁴ (*sub-elite*) bir grup olarak tasvir edilen zümreye işaret etmekte; tüccarı, hukukçuları, ilham veren edipleri, zengin, yabancı ve seyyah ulemayı; kısacası okur yazar ya da ortalama-okuryazar, orta sınıftan olanları (*bourgeoisie*) ve entelektüelleri içerse de onlar ile sınırlı değildir."

58 İbn Kuteybe, *Kitâbü'l-'Uyûni'l-ahbâr*, 14 ve 16.

59 Yâkût, *İrşâd*, 6. cilt, 72 ve 75.

60 Yüksek payelerin verildiği, eğitim coşkusuyla alt sınıftan seçilen ve ilmî bilginin ayrıcalıklarıyla genel halkın üzerine yükselen okuyucular için yazan İbn Kuteybe, "genç talebeler, erişkin olmayan halk ve hikâye ve şaka bağımlıları"na hitap etmek isteyen Câhiz'i suçlamıştı. (Lecomte, *Le Traité des Divergences*, 72).

61 Câhiz, *Kitâbü'l-Beyân*, 3. cilt, 375; İbnü'n-Nedîm, *Kitâbü'l-Fihrist*, 209; Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 175.

62 Câhiz, *Kitâbü'l-Beyân*, 1. cilt, 137.

63 Shawkat M. Toorawa, *Ibn Abî Tahir Tayfur and Arabic Writerly Culture*, 54.

64 Roy P. Mottahadeh, *Loyalty and Leadership in Early Islamic Society* (Princeton: University Press, 1980); Shawkat M. Toorawa, *Ibn Abî Tahir Tayfur and Arabic Writerly Culture*, 54.

**Meclisteki Derslerden
Eğitilmiş İnsanlar İçin Okuma Materyaline:
“Câhizî Tarz Adab”ın Ortaya Çıkışı**

Câhiz, elitlerden onların alt katmanlarına, halifeden tüccara uzanan geniş bir kitle için eser kaleme almıştı. Bizzat oluşturduğu yeni âdab (*belles-lettres*) türleri aracılığıyla okurlarının ihtiyaçlarını ve beklentilerini karşılamıştı. Bu yeni tarzı, Pellat “Câhizî tip edebî *adab*” olarak isimlendirmiştir.⁶⁵ Câhiz’in bu eserleri kaleme almaktaki amacı, *adab*ın ilk dönemlerindeki gibi sadece bilgilendirmek değil, aynı zamanda eğlendirmektir. Bununla birlikte eserlerini oluştururken yerel Arap mirasından İrani mirasa (selefleri İbn Mukaffa ve Sehl b. Hârûn’un hususiyetle konularını dayandırdıkları) nazaran daha çok istifade etmiştir.⁶⁶ Köken itibarıyla Basralı olan müellifimiz, Mirbad’da,⁶⁷ kabile geleneklerini, hikâyelerini ve özlü sözleri meraklı âlimlere aktaran gezgin bedevilere ve camilerde her konuda tartışmalarda bulunup dinî hususlara pek az eğilen serserilere kulak misafiri olmuştu.⁶⁸ Câhiz, memleketinin filologları Esmâ’î ve Ebû Ubeyde’nin derslerini dinlemiş Basra, Kûfe ve Bağdat’ın yetkin râvîlerinin ilim meclislerinde bulunmuştu.⁶⁹ Dolayısıyla Câhiz yerel Arap mirasına oldukça aşinaydı. Bu geleneğin onun zamanına kadar kadar fazla yaygın olmamasının nedeni, tabiri caizse bizatihi edebî hayattaydı zira bu gelenek, sadece meclislerde ve ilim halkalarındaki (*mecâlis, mücâlesât; halakât*) konuşmalar, dersler ve tartışmalarla sınırlı kalmaktaydı. Bu durum elbette geleneğe ait hiçbir şeyin yazıya aktarılmadığı anlamına gelmez fakat bunlar, filologların çalışma defterleri ve talebelerin tuttuğu notlarda hususi kullanım için kayıt altındaydı.⁷⁰ Câhiz bu yazılı geleneğin kendisi için faydalı görünen materyalleri derleme yoluna gitti. Ona ilgi çekici gelen ve okurunu büyüleyen şey, âlimler tarafından enine boyuna tartışılan özel gramatik ve anlamsal meselelerden ziyade bu geleneğin sanatsal (*artistic*) yönüydü.⁷¹ Câhiz, hem edebî hem de “ilmi ihtiva eden” (*parascientific*) eserlerinde kullanmak üzere buralardan en ilginç anlatım ve anekdotları toplayıp seçmişti.

65 Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 36.

66 Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 27.

67 Mirbad, şehrin dışındaki meşhur halk mekânı (kervan durak yeri ve pazar), Charles Pellat, *Le Milieu Basrien et la Formation de Câhiz* (Paris: Librairie d’Amérique et d’Orient Adrien-Maisonneuve, 1953), 244; ve Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 15.

68 Basra’daki *mescidiyyûn* grubu için, Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 15.

69 Câhiz, *Kitâbü’l-Beyân*, 4. cilt, 23, çev. Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 175.

70 Gregor Schoeler, “Weiteres zur Frage der schriftlichen oder mindlichen Ueberlieferung der Wissenschaften im Islam,” *Der Islam* 66 (1989), 38-67, özellikle de 38 ve 55-56; Gregor Schoeler, *The Oral and the Written in Early Islam*, 45-61, özellikle 45 ve 53-54.

71 Câhiz, *Kitâbü’l-Beyân*, 4. cilt, 24, çev. Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 176.

Elbette o, derlemiş olduğu bu materyallere yeni bir yorum kazandırmıştı: Onları uygun bir çerçeveye yerleştirmiş, nükteli ve ironik tarzda yorumlar eklemiş ve her şeyden öte hayranlık uyandırıcı bir tarzda⁷² sunmuş, yani bu materyalleri okur kitlesi için uygun hale getirmişti.

Câhiz, okurlarının sadece estetik ilgilerini değil aynı zamanda oluşturduğu başka bir âdab türü ile “ilmî” ilgilerini de karşılamıştı. Bu tür, Pellat tarafından “ilimler üstü”⁷³ olarak tarif edilmiştir (Dolayısıyla bu tür ve yukarıda ele alınan arasındaki sınırlar sık sık değişir).

Müellifimizin yaşadığı süre boyunca İslami kültür sahasındaki tedrisatlı insanların entelektüel bakış açıları, antik mirastan tercümeleler, tasavvufî anlayışın yükselişi ve bilhassa Câhiz’in de mensubu olduğu Mu‘tezile mezhebinin teolojik-politik fikirleri sayesinde muazzam bir şekilde genişledi.

Herkesin bildiği gibi Mu‘tezileler sadece teolojik ve politik meselelerle değil, aynı zamanda reel dünya ve doğa kanunlarıyla da ilgilenmekteydiler.⁷⁴ Onlar “dünyayı ve beşeriyeti açıklamak için büyük bir sistem” formüle ettiler. Bu sistem, atomların birleşiminden oluşan cisim tasavvurunu, madde ve suret/araz arasındaki ayrımı, ateşin mahiyetini ve insanın tanımına dair düşünceleri ihtiva etmektedir.⁷⁵ Ayrıca daha nadir şekilde edebî ve retorik meselelerle de ilgiliydiler.⁷⁶ Bununla birlikte Câhiz’in zamanına kadar bu bilgiler sadece ilmî ortamlarda yayılmaktaydı.⁷⁷ Diğer âlimler gibi Mu‘tezileler de uzun bir süre okur kesim için kitaplar yazmadı. Kaleme aldıkları ve kullandıkları kitaplar (*kütüb*) ve risaleler (*suhuf*) “medresede okutulmak üzere yazılan eserlerden ibaretti.”⁷⁸ Başka bir ifadeyle onlar sesli okunmak için hazırlanmıştı. Bu durum, Câhiz’den önce Mu‘tezilelere ait hemen hemen hiçbir eserin asıl haliyle günümüze kadar ulaşamamış olmasının sebebidir.⁷⁹

72 Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 36.

73 Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 39.

74 Câhiz, *Kitâbü'l-Hayevân*, 2. cilt, 109.

75 D. Gimaret, “Mu‘tazila”, *Encyclopedia of Islam II*, 7. cilt, 783-793.

76 Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 17.

77 2./8.-3./9. yüzyıllardaki teolojik dersler hakkında, bkz. Josef van Ess, *Theologie und Gesellschaft im 2. und 3. Jahrhundert Hidschra*, 4. cilt, 718-730.

78 Gregor Schoeler, *Ecrire et transmettre dans les debuts de l'islam*, 82.

79 Prof. Joseph van Ess, Dirâr b. ‘Amr (ö. 180/795) tarafından yapılan *Kitâbü'l-Tahrîş* adlı çalışmanın h. 540’da istinsah edildiğini ve Yemeni koleksiyonda mevcut olduğunu benim dikkatime nazik bir şekilde sundu. Hasan-i Ensârî-yi Kummî, “Kitâbü Kelâmî ez Dirâr b. ‘Amr,” *Kitâb-i mâh-i dîn* 89 (1383-1384 H.Sh.) 4-13.

Câhiz'in hocası meşhur Mu'tezile âlim Nazzâm'ın (ö. 220/835) otuz sekiz "kitap" yazdığı söylenilmektedir.⁸⁰ Fakat bu kitaplardan sadece bazı parçalar günümüze ulaşmış olup; onların çoğu da ilk kez Câhiz'in *Kitâbü'l-Futyâ* adlı kitabında alıntı yaptığı *Kitâbü'n-Nakd* adlı eseridir.⁸¹

Mu'tezili Bişr b. Mu'temir'in (ö. 210/825)⁸² yirmi kitaptan fazla yazdığı söylenmektedir. Bunların arasından da herhangi bir müstakil eser günümüze intikal etmemiştir. Sadece retorik üzerine kaleme alınmış bir risalenin (booklet) metnini de içeren birkaç parça günümüze ulaşmıştır.⁸³ Bu esere sonraki müelliflerin farklı çalışmalarında atıflar yapılmış ancak var olan versiyonlarda zaman zaman birbirinden büyük farklılıklar ortaya çıkmıştır.⁸⁴ Bu esere ilk atf yapan kaynağa yine Câhiz'e aittir.⁸⁵

Aşağıda müellifimizin *sahifeden* bahsettiği anlatım çerçevesi tekrarlanmaktadır. Metin, Câhiz'in sadece eski eserlerde yer alan ifadeleri ve parçaları bir araya getirdiğini, aynı zamanda onları belli bir bağlamda ilişkilendirdiğini de göstermektedir. Ayrıca Câhiz'in anlatımı yorumlarıyla kestiğini belirtmek gerekir. Diğer taraftan her şeyden öte bu metin, Câhiz'den önceki nesillerde kitap ve ders notlarının "yayımlanması" nasıl anlamamız gerektiği hususunda bize fikir sunmaktadır.

Müellifimize göre:

"Hatip İbrahim b. Cebele belagatlı bir şekilde kendi kabilesinin gençlerine ders verirken Bişr b. Mu'temir onun yanından geçerken durdu. İbrahim onun, dersini dinlemek isteyen biri veya casus olduğunu düşündü. Bunun üzerine Bişr bizzat kendisinin derleyip biçimlendirdiği bir *sahifeyi* onlara verdi... Bişr şöyle kaydetti: Bu *sahife* İbrahim'e okunduğunda o bana şöyle dedi: 'Ben senin söylediklerine bu gençlerden daha fazla gereksinim duyuyorum!'"

Câhiz'den önceki âlimler neslinde bir eserin "yayımlanması" – çoğunlukla da bu örnekteki gibi bir talebe tarafından – *mecliste* sunulmasına bağlıydı. Bu temayülde metinler ya ders sırasında kaydediliyor ya da müelliften ödünç alınarak biri tarafından

80 İbnü'n-Nedîm, *Kitâbü'l-Fihrist*, 206; Josef van Ess, *Theologie und Gesellschaft im 2. und 3. Jahrhundert Hidschra*, 3. cilt, 296-418; Josef van Ess, "en-Nazzâm", *Encyclopedia of Islam II*, 7. cilt, 1057-1058.

81 Josef van Ess, "en-Nazzâm", *Encyclopedia of Islam II*, 7. cilt, 1058; Josef van Ess, *Das Kitâbü'n-Nakd des Nazzâm und seine Rezeption im Kitâb el-Futyâ des Câhiz* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1972).

82 İbnü'n-Nedîm, *Kitâbü'l-Fihrist*, 184 ve 205; Josef van Ess, *Theologie und Gesellschaft im 2. und 3. Jahrhundert Hidschra*, 3. cilt, 107-131.

83 Josef van Ess, *Theologie und Gesellschaft im 2. und 3. Jahrhundert Hidschra*, 3. cilt, 112-114.

84 Josef van Ess, *Theologie und Gesellschaft im 2. und 3. Jahrhundert Hidschra*, 3. cilt, 113.

85 Câhiz, *Kitâbü'l-Beyân*, 1. cilt, 135 ve 136.

kopyalanıyor ya da talebelerce istinsah ediliyordu. Bu risale – bunun yanı sıra diğer pek çoğu gibi – *Kitâbü'l-Beyân*'ında yer alarak ilk defa Câhiz tarafından okur kitlesi için ulaşılabilir hâle getirilmişti.

Câhiz'in kitaplarının bu kadar başarı yakalamasının, üzerinde pek durulmamış önemli bir nedeni de daha öncesinde ders ve tartışmalar biçiminde ilmi meclislerde dolaşıma giren – estetik, teolojik ve ilim-benzeri – pek çok konuyu ve fikri *hâssa* ve 'ammı da kuşatacak şekilde ilk defa geniş bir okur kitlesi için ulaşılabilir hâle getirmesi ve bunu nüktedan bir üslup, heyecan verici ve eğlendirici formda ele alması olabilir.

Bilge Karasu Anlatılarında Hayvanlar ve Dirim

Özgür Taburoğlu

Doktor

Hacettepe Üniversitesi

Sosyoloji Bölümü

ORCID: 0000-0002-2088-1779

ozgurtaburoglu@gmail.com

Taburoğlu, Özgür. "Bilge Karasu Anlatılarında Hayvan ve Dirim." *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (Nisan 2022): 147-158.

Bilge Karasu, anlatılarında “öteki” dediğinde aklımıza madun olarak bir insandan çok, hayvan ve biraz da bitki gelir. Ama bir başka hayvanı beriye, öteye yerleştirirken bu sırada bizdeki ötekiliği, hayvanlığı da unutmamak gerekir. Dilin yarattığı zorluklara rağmen yazı “dirimsel olmayı” olanaklı kılabılır. “Yalansız” bir “kendine bakışın” yolları bulunabilir. Hayvanlar metinlerde çoğu zaman kendilik sahibi varlıklar gibi ortaya çıkar. Ama bazen yarı mitik bir simge değeri de kazanabilir. *Lağımlarınası ya da Beyoğlu* metninde kediler, kozmik bir dramı sırtlanırlar. Jeolojik oluşumlar tamamlandıktan hemen sonra ilk önce onlar yüzeye çıkar. Kedinin insana ve dirime eş uzaklıkta olabilmesi, onu birincil ve insanca olan ikincil tabiatlara karşı dayanıklı kılar. Yer kabuğu soğduktan sonra öncelikle onlar ortaya çıktığı gibi, eğer bir felaket olursa muhtemelen en son onlar kalırlar geride: “Kediler geziniyordu yalnız” (1991: 13). Yerde, yerin altında veya üstünde nasıl hayatta kalınır sorusuna güçlü cevapları vardır.

Kedi dirim üzerine yerleştiği yüzeye çok yakındır. Zeminin duyumu, kokusu kendisinden önce gelir: “Tanrı bu taşların, avluların, merdiven boşluklarının, bodrumsu dükkânların önce kokusunu yaratmış olsa gerek. Kulları, ondan sonra taşları üst üste koydular, boşlukları ellerinden geldiğince azalttılar, daralttılar, sonra da kedileri saldılar ortalığa diyesim geliyor” (2017d: 16). Her ne kadar ilksel zemini kedilerden sonra ortaya çıkan kullar sıvayıp, düzleştirip, boşluklarını alsalar da kediler onlar arasındaki kırıkları, oyukları bulmayı bilirler. Kedi, dirimle kaybolan bağın son belirtilerinden birisidir. Varlıkla insanın arasına gerilmiş duvarların üzerinde gezinir. Her iki manzaraya da nazır bir yerde durur, bazen insanın dünyasına karışıp sonra belirsiz bir süre ortadan kaybolur. “Bir beliren bir yiten kediler”, metne kendi bildikleri gibi girer ve çıkar. Anlatıcı onların eylemlerine hâkim değildir. Üstelik dramın herhangi bir yerinden, önceki ve sonraki bağlamla ilişkisiz şekilde görünür ve kaybolurlar.

Böyle davranmaları kedilerdeki gizeme işaret etse de genel olarak herhangi bir bulmacanın parçası olmaz. *Kılavuz*’da Gümüş, gizem kazanan hadiseler arasında zan altında görünse de onun da olağan kedi hayatının ötesinde bir tuhaflığı yoktur. Kedi, böyle davranışlarıyla Karasu metinlerinde çizgileri az ya da çok belirgin mizaçlar ortaya koyar. Her ne kadar mizacını belirsiz, kestirilemez davranışlarına borçlu olsa da herhangi bir anlatı kişisinden daha çok kendisi gibidir. Kedilerin bir çeşit yarı-mecaza konu gibi ortada gezinmeleri, sonlu ve sonsuz dünyalar arasında yer değiştirmelerinden ileri gelir. Herhangi bir hayvanın veya insanın da kökensel yeri ve zamanı bu mecaza konu olabilir. Ama kedi, evcil ve vahşi tabiatları aynı anda gövdesinde toplamasından böyle katmanlı bir görüngü olmanın hakkını verir. Diğer hayvanlar insanın dünyasına ya çok yakın, duvarın bu tarafında ya da çok uzak ve öte tarafındadır. Oysa kedi, her eşyanın, yapının, duvarın kenarında, üzerinde yürüyebilmesinden, başka bir dünyanın duyusunu da yanında getirir. Her yere ve duruma uygun davranabilir:

Aç, tok, yarı-aç, yarı-tok, her zaman uykuda, her zaman tetikte [...] sonsuz unutulmuş, eski dere yataklarına doğru inen dam denizinin dalga dorukları hâlinde yaşayıp dolaştıkları hâlde, balıkçının, ciğercinin sesine iki sokak öteden geldiğinde kulak diken (2017d: 20).

Kedi, yer ve gök arasında hem bir yolcu hem de geçit gibidir. Kiremitler üzerinde veya bodrum katında gezinebilir. Aşağılara ve yukarılara hâkim olduğundan kuşlara ve farelere yaklaşabilir. Zeminde sürünen canlılar veya kuşlarla aynı manzaraya yerleşebilir. İnsana sokulduğunda sonsuzluk türünden bir dünyanın duyusunu getirir. İnsan türünün tüm hayvanlarla ortak taşıdığı o “ilkel birlik” duyusunun yeniden belirmesine sebep olur. Böyle bir varlıkla yakınlık, sonsuzla veya başkayla irtibat konusunda çeşitli talim imkânları sağlar. Kedi gibi bir canlıyı sevmek “iyi” olmanın işaretidir; “kedileri seven insan kötü olamaz.” Oysa köpek seven bir başkası “kor-ku” yaratabilir: “Ya zayıf için kötülük edebilir ya da kötü olduğu için köpeklerin dostluğunu arıyor olabilir. [...] Bir köpeği yanı başında tutarak yaşlanan insan kuşku uyandırır.” (2017d: 51, 52) Burada iyi ya da kötü olan kedi veya köpek değil, onlarla kurulan ilişkinin biçimidir. Köpek tabiatı gereği, “dirim ortağı” olmanın gereği haklardan vazgeçip kendisini insanın ayakları dibine bırakabilir. Oysa kedi sonsuzlukla, dirimle bağını korumaktan vazgeçmez. Kedi seven kimse, başkasına sorumluluk duyusunu kaybetmemiş olduğundan değiştiremeyeceği kedi mizacının yükünü sırtlanır. Kediyle bir arada olma çabası aynı zamanda bir çeşit rehneliğe razı olmakla mümkündür; yaşamındaki boşluklara bir köpek yerleştirerek değil de bir başka yaşamla kesişmeyi arzularak. İnsanın içeri kapatabileceği köpeklerse “sadece kendilerinin bildiği gördüğü canavarlara havlamak” dışında pek kendileri gibi davranmazlar.

Lağımların Aralığında

İnsanın yaşam küresinde diğer canlıları yok eden veya görünmez kılan bir şiddet hüküm sürer. İnsan kendi dünyasını sağlam tutmak için başka yaşam alanlarından faydalı olanları içeri kapatıp diğerlerini dışarıda bırakır. Tersinir bir akışı yok eden bu yarı geçirgen dünyada, canlılar birer besin, fayda veya eğlence kaynağı gibi içeri alınır ve dışarıya sürekli yoksunlaşır. Ama mutlak bir kapatmaya ulaşmak imkânsızdır. İnsan dünyası hacim kazandıkça kendi küresi etrafındaki tazyiki artırır ve en küçük gedikten, kesikten içeriye bağımsız olmadığı fauna ve flora parçaları girmeye başlar. Dışarıdaki kürelerin sakinlerine düşen, insan dünyasının lağımı, çöpleri, artıklarıyla yaşamaya çalışmaktır. Her yaşam kaynağını kendisine saklayan, biriktiren, saklayan bir canlıdan artanlarla hayatta kalabilen, “bir su faresi, bir su memelisi gibi görünmez” şekilde kenarda var olabilir. Ama insanın yaşam küresini başka canlılar terk ettikçe orası daha da daralır; “dirim çekilirken” oradaki tehlikenin, tekinsiz varoluşun hacmi büyür.

Oysa dirimle kedi gibi alaka kuran canlılar sayesinde aynı yaşamda bir soluklanma aralığı açılır, oradan bir tazelik içeri girer. Kedi, kapalı yerlerdeki zorunlu açıklıklardan başka yerlere gidip gelir; diğer dünyaların canlıları arasından geri döner. Lağımlar içinde; çatılar, duvarlar veya ağaçlar üzerinde gezindikçe iç içe yaşamların tecrübesiyle odadan, hikâyeden içeri girer ve çıkar. Gökyüzü gibi lağım da tüm dünyaları birbirine bağlayan bir akıştır. İnsanın diğer dünyalarla ilişkisi gibi kirlenmiştir, zelildir ama hâlâ başkalarıyla kökensel bir bağdır. Dünyalar kurulup bir zemine kavuşup, hayvanlar üzerlerinde serbest kalıp, türlü oyuklara, yüksekliklere, düzlüklere yerleştikten sonra ayrılmakta olan kürelerin altında akmaya, genişlemeye başlar. Tabiatın daha sıhhatli akarsuları küçüldükçe, dirim geri çekildikçe genişleyen bir başka nehirdir.

Lağımların aktığı yerlerde içerisinde farklı canlıların saklı olduğu “iç dünyaların” olduğu anlaşılabilir. İnsanca dünya diğer yaşamları rögar kapakları altında saklar. Lağım, tüketilen, yok edilen başka dünyaların artığı gibidir. Dirimle kurulan bağlantının, geçişimin, kesişimin işareti olduğu kadar kaybolan, geri çekilen, kararan, kirlenen bir yeryüzünün de belirtisidir. “Donmuş” zannedilen insan dünyasının arkasında, altında bir “süreklilik” belirtisidir. Yeryüzü ve insan arasında, “bağlılaşık” canlılarla işe yaramaz artıkklar üzerinden kurulan bir iletişim ağıdır. Lağım; zaman ve yerin bulunduğu ve geçmişte ve şimdide, burada ve ötede oluşa imkân veren bir “geçit”, bilim-kurgu metinlerde portal denilen aralık yerler gibidir. Bu yüzden lağımın kendi yolunu bularak aktığı “kapkara zemini” ve “eskinin kokmuşluğunu” duymak, şimdiye bakmaya da olanak sağlar.

Kedinin çok geniş bir aralıktan, lağımların zeminiyle gökyüzü arasında bir yerlerden kendisiyle getirdiği tecrübeler, “insanca duygu ve düşünce kırıntılarına”, yoruma, anlaşılır olmaya direnir. Kediye dışarıdan bakan için bazı tuhaf davranışlar gibi duyulur. Beklentisiz bir “can yoldaşıtığından” fazlasına imkân vermeyen bir özerklikle insanın yanına gelir. “İlginç bir yaratık” olarak merak duyan zihinlere verecek bir cevabı yoktur. Hayvan yaşamlarının anlatıldığı belgesellerde olduğu gibi bu davranışlarında muhtemel bir dizge, düşünce bulunsa da insan biçimli bir yapı içinden anlaşılması mümkün olmayan bir karmaşaya sahiptir. Tekrar eden hareketlerden belli olan bir mizaç ortaya koysalar da bunu kestirmeden içgüdülerin sonucu diyerek adlandırmak mümkün değildir. Ama bilinmeyen bir güdüyle veya keyfi gerçekleşen gidiş ve gelişleriyle beraber kendi anlatısını da yanında getirir.

Karasu metinlerinde ışık veya zemin koşullarının anlatıyı mümkün kılması gibi kediler de neyi ifade ettiği belli olmayan hikâyelerle yazıya karışır. Kedi türünden olmayan canlılar ya içeride ya da dışarıda kaybolur, onlar için anlatılacak pek bir şey kalmaz geride. Şehirlerin hemen altındaki lağımın debisi arttıkça bir başka canlının daha “kesinliğin ötesine çoktan çıkıp gittiğini” düşünebiliriz. Ortadan kaybolmuş veya ölmüş hayvanlara, bitkilere rastlamak başka bir zamanın izi gibi belirir. İzlerini bırakmayan hayvan, başka bir yaşam alanının ve onunla bağdaşık bir zamanın da silinmesi demektir. Kırılğan, vahşi veya dirençli de olsa dirim ortaklarının yaşam

dünyaları “karardıkça” tuhaf insani yapıların dışında etraf “bomboş” kalır: “Hayvan da yoktu, kuş da, böcek de yoktu ortalıkta. [...] Bitki de yoktu burada. Ağaç yok, yeşillik, fundalık yok, çalı, çırpı, diken, sap, tohum, yoktu. [...] Toz yoktu havada, yerde toprak yoktu” (2017: 94).

Kendinde Kedilerin Zamanı

Genellikle yanlış yerlerde karşılaşan insan ve hayvanlar birbirlerinin yolunu keserler, diğerini köşeye sıkıştırırlar. Her yer büyük kentlerin uzantısı olduğunda şehre inen hayvanlar mutlaka “kısıtılır”. İnsan da gayrimeskûn yerlerde hayvanın eziyetine maruz kalır. Söz gelimi *Bir Ortaçağ Abdalı* öyküsündeki adam böyle bir hayvanla ne yapacağını bilemez. “Kuşağının katları içinde” yaşayan bu “hayvanı kuşanmak” onun için işkenceye dönüşür. Abasında taşıdığı hayvan tarafından rehin alınır; ihtiyaçlarına karşılık bulmadığında hayvan onu içeriden kemirmeye başlar. Birbirine uyumsuzca karışan canlıların yüklemeleri dile gelir: “Abayı delip derisini kazıyan, etine geçen cırnakları, dişleri; bu yırtılma, delinme acısını” (2017b: 54) yaşayan abdal, gövdesinde taşıdığı hayvanın neye ihtiyaç duyduğunu anlamaya çalışır. Hayvanın ne istediği sorusu “zaman aşırı” bir cevaba sahiptir. Gövdesini kemiren canlı kendisiyle zamandaş olmasını bekler. Diğer türlü abdal neyi arzuladığını bilemez. Bedeninde ortaya çıkan yaraları başka bir çağa geçitler gibi açılır. Zamanda yolculuk için, duvarlar arasında, zeminde bir gedik, “örselenmiş” yerler bulup oradan geçmesi gereklidir.

Başka bir varlığa dönük ihtimam; basitçe ona acımak, merhamet etmek veya sevmekle değil, onunla zamandaş olmakla da mümkündür. Gövdesini, zihnini diğerine rehin bırakmakla sağlanabilir. Başka bir hayvanla, bitkiyle veya insanla dirimin ilkelerine uygun ve dolayısıyla sahici bir ilişki, derin yaraları göze alabilmekle olanaklıdır. Kendisini dirimden ne kadar uzak tutarsa yaranın derinliği de o nispette artar. Yerine ve zamanına, “bir çağa kapanıp kalmak”, kendisiyle aynı kalmakta ısrar edenler için geçerlidir. Bu gediksiz, kapalı alandaki hayvanlar da bir kendilik ortaya koyarlar. Orada huzurla var olabiliyorsa diğerlerini de kendisine benzetmiş demektir; evcil hayvanlarla etrafını bezemiş, korular, bahçeler yaratmış olmalıdır kendisine. Bir başka hayvanın yer-zamanına dâhil olmayınca ona gösterilen ilgi de yersiz olabilir. Örneğin *Korkusuz Kirpiye Övgü* öyküsünde, caddelerde gezinen bir kirpiye rastlayan birisiyle, kirpinin zihni içinden üst üste binmeyen iki ayrı hikâye okuruz. İki bilinç akışının karşılaşmasının öyküsü birbiriyle karşılaştırılmaz.

Çoğunlukla bir tarafın zararına sonuçlanacak şekilde karşı karşıya gelenler aynı zaman ve mekânın belirlenimlerine dâhil olamazsa biri diğerini yok edene kadar huzur bulamazlar. Örneğin *Yengece Övgü* hikâyesindeki yengeç, “yavaş yavaş insanın karnını, ciğerlerini yer bitirir” veya insana yakalanmış yengecin “kendisini tutanı kısıpca alması ya da kurtulması” olanaksızdır (2017b: 78). “Yengeç gururu” onun

evcilleşmesine izin vermez; kendi zamanında, çağında, coğrafyasında diredir. Böyle olunca da ya anlayışsızlıktan, kayıtsızlıktan ya da doğrudan korkudan öldürülür. Benzer şekilde vahşi tabiatın sakinleri hayvanlar da aralarına karışan insanlara zarar verebilirler. Ama yaşam alanları insanca dünya büyüdükçe daralır, soyları tükenmediyse kendilerini yanlışlıkla kente inmiş bulurlar veya dünyalarını bölüp geçen bir otoyoldan karşıya geçerken can verirler. İnsanlar onların yaşam kaynaklarını başka yerlerde saklayıp biriktirdiklerinden oralara doğru yola çıkmak zorunda kalırlar.

Herhangi bir varlığın bir başkasıyla karşılaşması ve diğerine dönük ihtimamı genelde iki tarafa da iyi gelmez. Kedi ve insan arasındaki ilişki biraz istisnaidir. Diğer türlü başkasına rehine olma veya ona rehin düşmek gibi iki durumdan birisi gerçekleşir. Ama her koşulda bu rehinlikte ne kendi yer-zamanını ne de diğerininkini tecrübe eden, ara bir zaman ve yerde, gedikte, oyukta, örselemiş bir zamanda sıkışmış bir fail ortaya çıkar. Kedi gibi kendi zamanı ve yerinde ikamet etmeyi bilmeyenler başkasına doğru meylederken süregelen bir kendilik kaybı tecrübe ederler. Bu yüzden “ötede, ileride, gelecekte” olmaktan ziyade şimdi ve burada var olan kediler kendilerine özgü bir mizaç sergilerler. Kedinin bu kadar kendinde davranması, başkasının yer-zamanına göz dikmemesinden ileri gelir. Bu sebeple kendinde bir canlı olarak kediye “bencil” veya “nankör denilemez”.

Kedilerle mesut şekilde birlikte olmak, onlara doğru bir mesafe ve açıdan yaklaşmak isteyen insan, hâlimden memnun böyle bir hayvana beklentiden uzak yaklaşmalıdır. Karasu, insanların kediler dışında diğer canlılara “kedi sever” gibi davranmamasını tembihler. Kuşkusuz insan türünden bir hayvan benzeri yaratık olmasından diğer varlıklara insan biçimli açıdan bakar. Diğer yandan kedi kedi biçimli, kirpi kirpi biçimli bakar. Ama onların bu açıları çok belirleyici değildir. İnsanca bir varoluş diğer açıları yok saymakla, başka zamanlar ve yerlerle çatışmakla yaratılabilir; rehinliği göze almaktan çok ona direnmekle mümkün olabilir. Ama insan bu çabasını bir var kalma direnişini olmaktan çıkarıp keyfi bir eziyete dönüştürmeye açık belki de tek canlıdır. Kendisiyle dirim arasına yerleştirdiği koruyucu katmanlar, onu diğer canlılarla kurduğu birleşik bedenden uzaklaştırır. Yeniden aynı gövdeye dâhil olmak için kendisine yarattığı sayısız uzuvlardan kurtulması gereklidir. Gönüllü gerçekleşmeyen bu değişimse ancak başka bir varlığın onun parçalarını kesmesi, koparmasıyla olanaklıdır.

Hayvanların Işığı

Karasu anlatılarında insanın gözlerinin neyi seçtiği önemlidir ancak kedi kimi işlerini “karanlığa bırakır” (2016d: 31). Işığın geldiği veya karardığı aralıktan gelip yazıya katılır. Gözlerine bağımlı değildir o kadar. Onların bakış açılarına karışmak mümkün olmasa da herhangi bir hayvan veya bitki, anlatıların figüran unsurları değildir. Bazen metnin asıl oyuncusuna, kendisine de dönüşebilir. İnsan ve dirim arasında bir bağ

olduklarından, anlatılanı böldükleri zaman bile ona biçim ve muhteva kazandırılar. Sadece canlılara değil cansızlara da böyle davranılmaz. Onlar etraftayken insan ne yapıyor gibi bir soru yersizdir. Çünkü başka varlıkların yönelimleriyle işaretledikleri büyük bir varlığın belirtileri arasında, kendi derdine, eylemine, geçmişine odaklanmak hakikatsiz, inandırıcı olmaktan uzak bir yazıya dönüşür. Karasu kişilerinin acemi bir belgeselci gibi ortalıkta gezinmeleri biraz da bundandır. Etrafta bir hayvan varsa orada duyulması ve düşünülmesi gereken daha önemli bir şeyler var demektir. İnsanın dramı, bu sırada açılan, açıklık kazanan dirimle ilişki biçimlerinden ayrı düşünülemez. Yazı da bunun imkânlarını keşfeden ve yaratan bir duyum ve ifade alanıdır.

Kılavuz'daki Gümüş gibi kedilerin karanlıkta da öyküsü devam eder: "Karanlık sokaktan kedi sesleri geliyordu" (2009: 22). Bu durum, onların tekinsiz veya şüphe altında görünmelerine de neden olur. *Gece*'de anlatıldığı gibi karanlıkta yaşam sürebilmek kötücül bir meleke de sayılabilir. Dirimin karanlık tarafında varlığını zorlanmadan sürdürebilmek, bir çeşit habis mizacın işareti olabilir. Kedi gibi çok farklı aralıklara girip çıkabilen; solucanlar, fareler veya kuşlarla eşit uzaklıkta olabilen bir canlı biraz da korku vericidir. Birden ortaya çıkınca sadece nereden geldiği değil hangi çağdan belirdiği de belirsiz kalabilir. Hem dirim parçası veya paydaşı hem de dirimin belirtisi olan kedi, diğer varlıklarla da iyi geçinir. Her tür ışıktaki, zeminde, zamanda, mevsimde, seste, kokuda rahat eder. Dirimin karanlık tarafından uzak durmaması değişken varlık koşullarında yolunu kolayca bulmasını sağlar. Birçok başka hayvan böyle olsa da kedinin insanca olan ve olmayan dünyalar arasındaki rahat geçişleri ona fazladan bir ayrıcalık kazandırır. O da yollarda ezilip, eziyet görse de kendisi gibi olurken insana yakın durabilen istisnai bir canlıdır. Evcilliğin tembelliği ve gevşekliğiyle kendini kaybetmez. Ama karanlık tarafta da yolunu kaybetmeden ve fazla yorulmadan evine dönebilir. Ne diğer hayvanlar gibi varlığın vahşi tarafında hayatta kalma mücadelesi verir ne de insanın dizi dibinde karanlığa dönük bağışıklığını yitirir. Kendisinin neyin işareti olduğunu yorumlamayı bilen insan için de karanlığın unutulmasına izin vermez. Işık, toz, ses, koku, soğuk, sıcak gibi o da içeri girdikçe unutulmaya açık her şeyin duyusunu beraberinde getirir.

Ancak başka bir dünyanın duyusu içeridekilerin hikâyelerini böler ve zamanla bir tek bu belirtiler anlatılmaya değer görülür. Başkasına hayatında sahici bir konukseverlikle alan açan herkesin başına bu gelir. Kendisi hakkındaki hikâyeler eksilir, başkasının belirtileri boşalan satırlara yerleşir. Ben diyebildiğim bir hayatın içinde ilginç ve yeni şeylere ait satırların yerini yavaşça yer değiştiren bir varlığın anlatımı alır. İçeri giren belirli türden görüngülerin, yeni roman türünde bir eserde gibi tasvirlerine yer açılır; ışık hangi açıdan ne şiddetle girdi, ses ne kadar uzaktan geliyor, zemin ne durumda, mevsime göre hava ne kadar sıcak veya soğuk gibi. Duyular, düşünceleri, duyguları ve hafızayı öncelemeye başlar. Duyan, düşünen, düşleyen, anımsayan, duygulanan bir zihinde duyulabilir olan ayrıcalık kazanır. Zihin, belli türden duyuları yakalamak üzere yeniden biçim alır. Daha doğrusu kendine dönmüş, dünyanın odağına yerleşmek üzere olan, rahatça ben diyen bir benliğin düşüncelerine ve belleğine taşınan duyular

bu özgüvenin olanaksız olduğunu sürekli hatırlar: “Düşündü uzun uzun. Geçmiş tarıyordu. Sıcak ile toz tekrar esti odanın içine, bu havanın pişkin kokuları ile beraber. [...] Işıklarla beraber balkon kapısından içeri serin bir uğultu dolduğunu hatırlıyorum» (2009: 30, 38). Böylece duyular, düşünen, hatırlayan veya düşleyen birisinin kendisine dışarıdan bağımsız bir metafizik içine kapatmasına, orada türlü olay örgüleri, retorikler, şahsi masallar yaratmasına izin vermez.

Dirimin işaretleri böyle içeri girince duyusu ulaşana rağmen anlatılan ne varsa hakikatsiz olur. Çünkü içeri girenlerle birlikte öykü tazelenir, nefes alır. Öykü soluksuz kalmam diye olan bitenler sürekli yeniden anlatılmaya ihtiyaç duyar. Orada anlatıcıya başka bir şey nazar eder, sesini duyurur artık: “Karanlık mavilik ağır ağır döndü bana doğru... Boş, koyu bakışlı” (2009: 36). Karanlık içeri baktığında, yazının sadece kadrosu ve peyzajı değil, mizanpajı da değişir. Fakat böyle biçim kaymaları, bozulmalarına rağmen Karasu gibi kullandığı dilin yasalarına hassas bir yazarlık tavır anlaşılabilir. Noktalama ve dil bilgisine takıntılı bir anlatıcı, anlatılanın biçim ve muhtevasıyla uyumsuz bir kaygı içinde görünür. Örneğin Beckett’in yaptığı gibi dilin yapısının da anlatıya koşut şekilde bozulması, biçimsizleşmesi beklenebilir. Şekilsizleşen bir yaşamın içinde fazla tertipli bir üslup anlaşılabilir. Fakat belki de kenarlarını yitiren bir yaşamın tasviri içinde onu bir yandan da korumaya, güvenceye almaya dönük bir yönseme gibi anlaşılabilir. Ama bazı satırlar, birazdan kendi canına kıyacak bir kimsenin üzerindeki çıkarıp özenle katlayıp kenara bırakması, ölüm sahnesini tertipli bırakma gayreti gibi de anlaşılabilir. Böyle ifade etmesi, bilinç akışının tek bir zihnin üretimi olmasına neden olur. Tüm anlatı varlıkları, Karasu’nun özenli diliyle konuşur, düşünürler. Söz gelimi Leylâ Erbil’in her farklı kişide ayrı şekiller alan bilinç akışına rastlanamaz. Çözülme olan bir hayatın dile gelişi de kurallıdır. Kişiler, karşılaştıkları durumlardan bağımsız tertipli olmayı becerirler. Birçok varlık iç içe geçip, karışsalar da dilleri karışmaz. Üst bir anlatı dili kendisini dayatır. Bu durumda Karasu’nun yazar, anlatıcı ve anlatı kişisini birbirine karıştırmanın “tehlike”sinden söz etmesi temelsiz kalır. Ama çoğu zaman dilsiz, ifadesiz başkalarıyla karşılaşmaları anlatan bir yazıda böyle bir dil kullanımı anlaşılır sayılabilir. Çünkü onları buluşturan yazarın dil bilgisi dışında simgesel bir alanı yoktur. Diğer yandan anlatıda yeni tipografik düzenler içinde italik yazılar, içeriden başlayan satırlarla başka bir metin katmanı da açılır. Orada anlatıcının o zamana kadar anlattığına koşut bir başka yazı parçası başlar sanki. Yazı biçimindeki kaymalar sonucunda yeni bir katman açılır. Varlığın farklı seviyelerine nazır olan başka yazılar iç içe ilerler. Üstelik bu katmanların nedeni olan karanlık herhangi bir öykü saklamadan, “cevapsız” bir boşluk gibi bakar. Kendi belirtileri onun yerine konuşur: “Ses yaklaşmış, hızlandı. [...] Karanlık güldü o zaman; kısa ağlar gibi” (2009: 37).

Kedi, uysallıkla gelip otursa da “karanlık yükünü” yanında getirir. Bir kedinin yarattığı ortam içinden aydınlık ötesine bakmak bir pencereden dışarıyı izlemek veya denizin içerisinde derin ve karanlık bir uzama karışmak gibidir. Aşına bir varlık içinden sonsuza dair bir görünürlük parçası yanı başımıza kadar sokulur. Anlatıcının

bedenli varoluşu da dirimle içerideki insanca dünya arasında böylece durur. O da bir pencere, aralık gibidir.

Karasu kişileri beden taşıdıklarını belli ederler. Arzulayan, sevi peşindeki mizaçları yanında, sürekli etraftaki kokulara, ışık ve renk oyunlarına, seslere açık ve duyarlı olmaları da bu durumun işaretidir. Gözler nesnesini uzaktan sorumsuzca izlemez. Görülen şey, olayların arasına karışmaya bir davettir. Bakışlar devamında seslere, kokulara, dokunuşlara dönüşür. Duyulara açık kişiler, diğer hayvanlardan farksız şekilde, zemini yoklayan, günün ve mevsimin değişimlerine açık bir bedenle gezindiklerini belli ederler. Dirim belirtileri bu bedende bir heyula gibi cisimleşir. Aydınlık düzene alışkın şeyler düzeni üzerinde bir “basınç” oluşur. Diğer yandan kendi zaman ve yerine fazlaca tutunan kimseler için, özellikle hava kararınca hayal edilen bu büyük yaratık bir karabasana neden olur: “Hava sıcaktı. Sıcakta karanlık havanın bir arı karnı gibi inip kalktığını, soluduğunu duydum. [...] Üzerime vücut biçiminde bir ağırlık çöktü. [...] Kendimi kapkaranlık, simsiyah ışıklı bir boşlukta duydum” (2009: 50).

Dirimin belirtilerine odaklı bir beden ve onun azaları, gündelik yezamanı unuttuğu ilginç şekilde hangi zamanda ve yerde olduklarını daha iyi ayırt eder. Böyle işaretler, kuru gürlüğün, gevezeliklerin, uğultuların altında kaybolmuş bir tabiatı ortaya çıkarmaya yardımcı olur. Bu sırada güncel hikâyeler, görüşler, kanaatler kararır. Çünkü bu iki farklı tabiatın sadece birisi duyulabilir, ayrı duyulur eşiklere sahip sesler gibi. Heidegger’in *Dasein*’ı gibi kendi tarafındaki boşboğazlığa kulağını tıkamadan, varlığın hiçbir şey anlatmayan sesine kulak verilemez. Gündelik sözü ve onun öznesi “herkes”ten uzak duramayan, kendini dinleyen, çok kısıtlı birkaç cümleyi duyar ve sürekli onları tekrarlar. Oysa susmak, temaşa etmek, dirimin herkes konuşurken duyulmayan, fark edilmeyen işaretlerine yer açar. Dirim, bir ölüdoğa temsili gibi değildir; konuşur, görür, seslenir, temas eder. Edilgen bir tabiat parçası değil, kendine özgü eylemleri olan bir heyuladır: “Üst üste yığılan insanların şekilsiz bir yığın haline geldiğini görür” (2009: 57).

Başka seslerdeki uğultuyu açığa çıkararak ve “bütün seslerin üzerinde yükselen [...] karışıklığı çözmesi beklenen ses” belli bir anlam dayatmadan kendisini duyurur, görünür kılar ve her koşulda bir dokunuşa tercüme edilir. Bu ışıklı ses “floresan, renkli, neonlu ışıkları” da kendi yalınlığıyla geçersiz kılar. “Karanlığın sınırları” olduğu, bu temel ışıklanma veya seslenişin dokunuşuyla belli olur. Mutlak karanlığın ve aydınlığın bu sırada duyulanın kipleri olduğu anlaşılır. “Gerçeklikle aydınlığın bağıntısı” yeniden yapılanır böylece. Artık kalıplaşmış aydınlıkları karartan dirimin dokunuşu, sesi ve ışığı, yeni bir düşünmeye, düşlemeye, anımsamaya ve duyuma yer açar. Orada sadece insanın değil, hayvan ve bitkinin de payı olan toplu bir fikrin varlığı belirir. “Karanlık ve soyutun birbirine bağlanması” bozulur ve aydınlıkla somut arasında yeni alakalar kurulur. Kediler de orada “soyutlama” yapabilir artık. “Gerçeklerimizin aydınlık hikâyeleri” ve kalıp anlatımların yanında karanlığın hissesi de duyulur. Kedi, karanlıkla bağlantısı sayesinde farklı bir düşüncenin faili olur. Soyutlama, karanlığa sokulan bir zihin içinden üretilir; kedilerin arada gidip geldiği

bir muhitin bilgisiyle. Tüm hayvanlar bu karanlıkla bağ kursalar da onlardaki mutlak ifadesizlik ne tür bir soyutlama içinde olduklarını anlamaya izin vermez. İnsanın bu karanlıkla bağını görünür kılamaması duyuşal tecrübeden yoksun ifadeci anlatılara yer açar. Oysa insana sokulan kedinin soyutlamaları “sanki”, “galiba” gibi edatlar yardımıyla dile getirilebilir. Bu kuşku payı, insanca dünyanın fikirleriyle onlarınkini karıştırmamak içindir.

Hayvandaki Başkalık

Hayvan dünyasına inandırıcı şekillerde bakan bir yazar onun dışarıdan tasvir edilebilen hareketlerini duymaya çalışır, yorumlamaz. Bu sırada mümkün olduğunca nicel tariflerle anlatır tesadüf ettiklerini; “Hangi hızla yol alıyor?”, “Ne tür fiiller içinde?”, “Ses çıkarıyor mu?” gibi sorulara basit karşılıklar içinden dile getirir. Anlatıcı onlarla irtibatı çoğunlukla duyular üzerinden kurmaya çalışır; belleğine, imgelemine, akıl yürütme yetisine mümkün olduğunca başvurmaz; ne muhayyileye ne de müdrikeye güvenir. Eğer ona insani bir vasıf atfedecekse de bir şüphe payı mutlaka bırakır: “Bir ağacın altında bir inek bağlı duruyordu. [...] Canı sıkılıyor olmalıydı” (2017d: 134). Hayvanlar veya bitkiler; ifadesizlikleri bir şey anlatmayan, etkin eylemlerden uzak halleriyle orada gerçekleşmeyen olaylara işaret ederler. Özellikle hayvanlar, ortaya çıkmasalar da başka yerler ve zamanlarda büyüyen olayların işaretleri, belirtileri gibi kendi mütevazı izlerini arkalarında bırakır, “anlamsız sesler” çıkararak dolaşırlar.

Karasu anlatılarına karışan herhangi bir hayvan öyküsüyle esas anlatıyı bölse de kendi dünyasında kapalı kalmaya devam eder. Örneğin anlatıcı kedinin arkasına düşmez. Neyi niye yaptığını anlamaya çalışmaz. Başka bir dünyanın sakini olarak, anlaşılmaz ama kısmen duyulur dünyasında onu rahat bırakır. Sadece kedileri değil, bir sokak, mahalle için de böyle kendine özgü, mahrem bir yer-zaman açılabilir. Her var olan “değişik doğrultular, boyutlar içinde” görünür. Ama dışarıdan bakışlar veya akıl yürütmelerle anlaşılamayan varlıklar arasındaki ilişkiler nahif bir ilgiyle de ele alınmaz. Birbirine yabancı dünyaların sakinleri karşılaştıklarında çoğunlukla diğerleriyle çatışmaya başlar. Biri diğerini anlamayan bu varlıklar genellikle uzlaşmaz, birbirlerini yok etmeye çalışırlar. Karasu’nun yüklemeleri bu çatışmayı çok farklı şekillerde tasvir eder; dalmak, kesmek, delmek, parçalamak, oymak, yarmak, koparmak veya saplanmak gibi. Yazının dünyası başkasına merhametli görünse de insan-sevmez, *misantrophe* bir üsluba sahiptir. Dirim ortakları birbirlerine uyumlu karışabilecekleri bir mesafede bulunmazlar. İnsan bir yana herhangi bir canlıya ayrıcalık tanımayan dirim, huzurlu birleşme ve bireyleşmelere izin vermez. Kimsenin kendi amacını zorla gerçekleştirmesine imkân tanımaz. Bunu fark eden anlatıcı “başka şeylere bakmaya, başka şeylere önem vermeye” çalışır. Dirimin diğer parçalarıyla arasındaki duvarların, pencerelerin yanında merdivenleri, geçitleri, oyukları, patikaları da bu bakış sayesinde

fark eder. Birçok varlığın oluşumunda hissesi olan bir inşaat da doğal olarak biçimsizdir; belli bir türün faydasına genişlemez. Bu yüzden Karasu metinlerinde gereksizce büyük ama işlevsiz çokça yapıya rastlarız. Yapı unsurları yanlış planlanmıştır.

Çok farklı canlıların hissedarı olduğu dirim gibi bir yapıda mimari bir taslak bulunmaz. Çünkü bu inşaatı yukarıdan görececek bir mimar yoktur. Son bulmayan bu tasarıma hep başka gündemleri olan yaratıklar dâhil olurlar. Bu tasarıma katılan canlılar kendilerini diğerlerinden ayıracakları duvarlar veya diğerlerine karışabilecekleri açık kapılar, pencereler bırakılsın isterler. Böyle yapılar tam olarak kimin çıkarına yerleştirildiği belli olmadığından çarpık ve tuhaf görünürler. Pencereler duvarlara açılır, merdivenler boşlukta son bulur, odalar ışığa açık değildir, evler dalgalı zeminler üzerinde yükselir. Yapıyı içine yerleşmeye aday birçok yaratık çekiştirir, genişletir, daraltır; “insan ile hayvanın ilkel birliği bütün gücüyle egemen olur” (2017d: 28). Çoklu dünyaların sakinlerini bir arada tutmaya aday yapıları anlatmaya girişen bir metin de sürekli tasarım hâlinde, taslak olarak kalmayı göze alır. Çünkü yapıların ve yazıların herhangi bir ölçüye göre tamlığının, sağlamlığının sağlanmasını yapmak mümkün değildir. Kendisi de canlı bu yapıda insanla karşılaşan diğer yaratıklar “insanca duygu ve düşünce kırıntıları”yla anlaşılacak varlıklar değildir. Ama yazı, dirimin ortada bir belirti gibi de olsa bulunmasını, çekilmemesini mümkün kılar. Işık, zemin, hayvanlar, bitkiler ve onlar arasındaki ilişkilere dair süregelen bir ilgiyle kurulur.

İnsanın da yer aldığı büyük canlılığın veya dirimin parçaları arasındaki uyumlu ilişkiler, karşılıklı sevgi olmadan mümkün değildir. En azından bir tarafın diğerine rehine olmayı göze alarak sevmesi gereklidir. Diğer türlü her bir varlık diğerinden korkar, nasıl onunla ilişki kuracağını bilemez. Karşılaştıkları zaman diğerine saldırmak veya kayıtsız kalmak iki muhtemel fiil olur bu durumda. İnsanda “hayvan karşısında genelleşmiş bir korku” çok çeşitli biçimlerde varlığını duyurur. Bir diğer hayvanı doğrudan yok etmese bile türlü dolayimler içerisinde onun yaşam alanını bozarak bu korku verici yaratıkları hayatından çıkarabilir. Ona olağan koşullarda öğretilen; ayrı kalmanın, ayrılmanın ve sevmemenin türlü biçimleridir. Çok erkenden öğrenilebilecek temel nitelikte olan “başkasıyla karışma” bilgisinden haberdar değildir.

Doğrudan kötülük kadar “öteki üzerindeki gücümüze” yaslanarak “yersiz iyilikler” içine girmek hayvanlara yaşamında yer açmayı bilmeyenin yapabileceği bir başka eylemdir. Kıyıcı davranış, hayvanı ilkel bir düşmanlığın parçası yaparken yersiz iyilik onu “oyuncağa, nesneye” dönüştürür. Böyle bir iyilik diğerindeki insanca olmaktan uzak başkılığı görmekten uzaktır. Diğer yandan kötülük aynı varlığı mutlak başkalık, düşman, habis bir yaratık saymaktan ileri gelir. Gereksiz iyilikler dünyadaki hayvan, yararlı olması, kurallarımızı öğrenmesi beklenen başka tabiattan bir canlı sayılır. İnsan “kendi izdüşümünü” ısrarla karşısındakinde arar. Karasu’nun metni, kediler nazarında bu ikisinden ayrı bir ilişki kipinin olanaklı olduğunu gösterir. Kedisi Bibik, onun yazı yazmasına izin vermediğinde, “makinenin işlemlerini önlemeye çalıştığı” (1994: 74) özellikle böyledir. Bu koşullar altında ortaya çıkan metinlerde

anlatıcının tasarımlarına boyun eğmeyen anlatı yapısı fark edilebilir. Bibik, böyle zamanlarda başkallğını duyurur ve yazarın elinden ifadesine kavuşmaya çalışır.

Kaynakça

- Karasu, Bilge. *Altı Ay Bir Güz*. İstanbul: Metis, 2018a.
- . *Gece*. İstanbul: Metis, 2017c.
- . *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis, 2017b.
- . *Kılavuz*. İstanbul: Metis, 2016c.
- . *Kısmet Büfesi*. İstanbul: Metis, 2016a.
- . *Lağımlaranası ya da Beyoğlu*. İstanbul: Metis, 2017d.
- . *Narla İncire Gazel*. İstanbul: Metis, 2016d.
- . *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*. İstanbul: Metis, 1994.
- . *Öteki Metinler*. İstanbul: Metis, 2016b.
- . *Susanlar*. İstanbul: Metis, 2009.
- . *Troya'da Ölüm Vardı*. İstanbul: Metis, 1991.
- . *Uzun Sürmüş bir Günün Akşamı*. İstanbul: Metis, 2017a.

Ezop *Alla Turca*: Tanzimat Öncesi Döneme Ait Ezop Tercümelerinin Kültürel Çeviri Bağlamında İncelenmesi

Mehmet Kuru

Doktor Öğretim Üyesi
Sabancı Üniversitesi
Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi
ORCID: 0000-0002-4873-5132
mehmetkuru@sabanciuniv.edu

Kuru, Mehmet. "Ezop *Alla Turca*: Tanzimat Öncesi Döneme Ait Ezop Tercümelerinin Kültürel Çeviri Bağlamında İncelenmesi." Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi 2 (Nisan 2022): 159-170.

Araştırmanın Kapsamı¹

Karınca ile ağustos böceğinin hikâyesi ilk ne zaman Türkçe anlatıldı yahut altın yumurtlayan tavuk meseli Türk dilinde ne zaman dillendirilmeye başlandı? Söz uçtuğu için bunu yakalama şansımız her zaman olmuyor. Ancak, öyle yahut böyle hemen herkesin bildiği ve binlerce yıl önce Ezop nam bir hikâye anlatıcısının bir başka dilde anlattığı rivayet edilen bu hikâyelerin yazı dilinde izini sürme imkânından söz edebiliriz. Bu hikâyelerin Türkçede ne zaman yazıya geçirildiği ve nasıl anlatıldığı soruları da peşine düştüğüm temel sorular olarak bu araştırma projesinin ana aksını oluşturmaktadır. Bu sorular, sadece hikâye dinlemeyi, anlatmayı ve okumayı sevenlerin peşine düştüğü, muzip bir meraktan doğan bir iz sürme olarak düşünülmemelidir elbette. Bilakis, basit ve hatta sevimli görünen bu soruların cevabı, farklı dönemlerden muhtelif metinler üzerine çalışan ve kültür tarihi, Eski Türk edebiyatı, çeviribilim yahut tercüme tarihi gibi çeşitli disiplinlerden gelen araştırmacılara yeni bir tartışma zemini sunabilecek önemdedir.

İşte bu yalın görünen etraflı soru çevresinde şekillenen araştırma projesinin amacı Tanzimat öncesi dönemde batı dillerinden Türkçeye çevrilmiş ilk edebi metinler olma özelliğini taşıyan Ezop tercümelerini bir araya getirerek bu metinleri kültürel çeviri bağlamında incelemektir. Edebiyat tarihi alanında yapılan çalışmalarda hâkim görüş, Batı dillerindeki edebi eserlerin Türkçeye ilk kez Tanzimat döneminde tercüme edilmeye başlandığı yönündedir. Yusuf Kâmil Paşa'nın tercümesini yaptığı, Fenelon'a ait *Tercüme-i Telemak (Les Aventures de Télémaque suivies des Aventures d'Aristonous)* romanı ve İbrahim Şinasi'nin Fransızcadan tercüme ederek *Tercüme-i Manzume* başlığı altında topladığı şiirler, tercüme tarihimizin önemli dönüm noktaları olarak öne çıkar. Ezop çevirileri bağlamında işaret edilen ilk eser ise Ahmet Mithat Efendi'nin 1870 yılında yayımladığı ve fabl tercümelerinden oluşan *Kıssadan Hisse* kitabıdır. Ancak bu araştırma projesinin konusunu oluşturan Tanzimat dönemi öncesine ait Ezop tercümeleleri, Batı dillerinden Türkçeye çevrilen ilk edebi metinlerin tarihini yaklaşık iki yüz elli yıl geriye çeker.

Anonim görünen bu Ezop hikâyelerinin bir “edebi eser” olarak kabul edilip edilemeyeceği meselesi ise başlı başına bir tartışma konusudur. Ne var ki, Ezop hikâyeleri üzerine yürütülen akademik çalışmalar sayesinde bu hikâyelerin izlerinin antik dönem Yunan ve Roma kaynaklarına kadar sürülebilmesi, dahası bu anonim hikâye geleneğinin yazılı kültürdeki gelişiminin “Ezopik gelenek” çatısı altında takip edilerek, hikâyelerin indekslenmesi bize Ezop külliyyatı hakkında nüanslı bir manzara

1 Bu proje (#220K204) Tübitak ARDEB 3501 programı tarafından desteklenmektedir.

sunar. Dolayısıyla “Ezop çalışmaları” olarak etiketlenebilecek alan sayesinde Tanzimat öncesi dönemde kaleme alınmış Türkçe Ezop tercümelerini kaynak metinlerle karşılaştırabilme imkânı doğur. Bu bağlamda, proje kapsamında incelediğim metinler başta kültür tarihi olmak üzere tercüme tarihi, eski Türk edebiyatı tarihi ve çeviribilim üzerine çalışan uzmanlar için yeni çalışmalara zemin hazırlayacak, farklı disiplinlerden muhtelif tartışmalara katkı sağlayarak bu disiplinlerdeki çalışmalara da yön verebilecek mahiyettedir.

Araştırma kapsamında çeşitli Avrupa kütüphanelerinde bulunan ve Ezop hikâyelerinin Türkçe tercümelerini içerdiği tespit edilen sekiz yazma nüsha ile bir matbu eseri inceliyorum. İncelediğim yazma metinlerin, en eski tarihli 17. yüzyıl başında, en yakın tarihli olanı ise 19. yüzyıl başında kaleme alınmış metinlerdir. Araştırma çerçevesinde üzerinde çalıştığım yazma ve matbu eserlerin listesi ise şu şekildedir:

JOHN RYLANDS KÜTÜPHANESİ (MANCHESTER ÜNİVERSİTESİ): Turkish MS 135 ve Turkish MS 152

BODLEIAN KÜTÜPHANESİ (OXFORD KÜTÜPHANESİ): Turkish MS 2109 ve MS Ind. Inst. Turk 30/3

FRANSA MİLLİ KÜTÜPHANESİ (PARİS): SUP Turc 453 ve SUP Turc 676

LEIDEN ÜNİVERSİTESİ KÜTÜPHANESİ: Cod. Or 1289 ve Cod. Or. 1589

Yukarıdaki yazma nüshalar dışında Paris’te basılan:

L. Victor Letellier, *Choix de fables traduites en turk par un effendi de Constantinople et publiées avec une version française et un glossaire, Librairie orientale de Dondey-Dupré*, (Paris, 1826)

Ezop hikâyelerinin Türkçe tercümelerine ait yazma ve matbu eserlerin bir araya getirilmesiyle oluşan bu külliyattaki metinler incelendiğimizde Tanzimat dönemi öncesine ait Ezop tercümelerinin tek bir çeviri ile sınırlı olmadığı ortaya çıkar. Üzerinde çalışılan sekiz yazma içinde farklı mütercimler tarafından yapılmış, üç farklı Ezop tercümesi bulunur. Bu yazma nüshalarda yer alan tercümelere Paris’te basılan matbu tercüme de eklendiğinde farklı tercüme sayısı dörde çıkar. Dolayısıyla araştırma kapsamında metinleri dört kategoriye ayırarak inceledim:

	Kategori 1	Kategori 2	Kategori 3	Kategori 4
Yazma ve Matbu Metinlerin Künyeleri	1. BnF - SUP Turc 453	1. Rylands - Turkish MS 152	1. Rylands MS 135	1. L. Victor Letellier; <i>Choix de fables</i>
		2. Bodleian - Turkish MS 2109	2. Leiden Cod. Or. 1589	
		3. Bodleian - MS Ind. Inst. Turk 30/3		
		4. BnF - SUP Turc 676		
		5. Leiden Cod. Or 1289		
Toplam Hikaye Sayıları	122 Hikaye	85 Hikaye	149 Hikaye	96 Hikaye

Tablo 1: İncelenen farklı Ezop metinlerine ait kategoriler

Birinci kategori altında listelediğim ve içerdiği hikâyeler açısından tekil bir özelliğe sahip olan BnF – SUP Turc 453 künyeli metinde yer alan 122 hikâyeye, nazım ve nesir olmak üzere çeşitlilik gösterir. Bu özgün nüshada bulunan hikâyelerin büyük kısmında hikâyenin ismi başlık olarak yer almasına karşın metnin sonlarına doğru

hikâyeyi tanımlayan başlıklar yerine “hikâye” yahut “misal” gibi jenerik başlıkların atıldığı görülür.

İkinci kategorideki özdeş nüshalar ise tek bir tercümenin farklı nüshalardır. Bu kategori altında bulunan beş yazma nüshanın tamamında hikâyeler “Hikâyât-ı Esepos” ana başlığı altında toplanır. Kitapta hikâyeler kısmına geçilmeden önce Ezop’un hayatına birkaç varak boyunca kısaca değinilir. Ezop’un hayatını aktaran bu kısımlar *Vitae Aesopi* olarak bilinen anonim anlatının kısaltılmış ve “yerelleştirilmiş” bir versiyonudur. Giriş kısmında bulunan bu kısa pasaj; “Esepos Kütahiyye sancağına tâbi‘ Amuriye [Amorium] nām mevzi‘de toğmuş idi ve bir kimsenin kulu idi...” şeklinde açılır. Ezop’un hayatı ve hikâyelerinin ortaya çıkış süreci beş varakta özetlendikten sonra metin, “bu meşeller naşîhat ve hışşe alacak ve tabî‘at hazz idecek kelimât olduğu için Türkce terceme eyledik Esepos hakîmin meşelleridir” şeklinde, tercüme edenin amacını da anlatan cümleyle son bulur.

Türkçeye tercüme edilme sebebine bu şekilde kısaca değinen mütercim, eserinde 85 kısa hikâyeye yer verir. Hikâyelerde özel başlık bulunmaz. Metinler birbirinden “hikâye”, “kıssa” gibi jenerik başlıklarla ayrılır. Bu nüshalarda yer alan 85 hikâyenin bir önceki kategoride referans verilen SUP 453 künyeli nüshada yer alan 122 hikâye içinde de karışık olarak birebir yer aldığı tespit edilmiştir.

Üçüncü kategori altındaki yazmalarda ise toplam 149 hikâye bulunur. Leiden nüshasının başına “Kitab-ı Emsal” başlığı atılmıştır. Rylands nüshasında ise bir başlığa rastlanmaz. Bununla birlikte kurşun kalem ile Fransızca *Receuil de fables turques* ibaresinin iç kapağa düşüldüğü görülür. Nüshalarda tüm hikâyeler için hikâyeyi tanımlayan ayrı başlıklar mevcuttur. Bu metinde yer alan hikâyeler ilk iki kategoride yer alan hikâyelerden tamamen farklı bir tercüme sahiptir.

Son kategoride incelenen matbu eserde yer alan hikâyeler ise Victor Letellier tarafından Osmanlıca asılları ve Fransızca tercümeleri ile birlikte yayıma hazırlanır. Kitabın Fransızca kısmının kapağında *İstanbul’daki Bir Efendi Tarafından Türkçe’ye Çevrilen ve Fransızca Versiyonu ile Victor Letellier [tarafından hazırlanmış] Sözlüğü de içeren Seçme Masallar* başlığı mevcuttur. Victor Letellier, kitabının Fransızca olarak kaleme aldığı önsöz kısmında metni hazırlama sürecinden ve nedenlerinden detaylıca bahseder. Bu kitapta basılan Osmanlıca hikâyelerin yer aldığı yazma nüshanın İstanbul’da yaşayan merhum ruhani lider Viguer (Pierre-François Viguier, 1745-1821) tarafından temin edildiğini belirtir. Viguer, Türkçe öğretiminde kullanılması amacıyla bu kitabı hazırlama işine girişir ama ömrü projesini tamamlamaya vefa etmez. Letellier, Viguier’in planladığı projeyi kendisinin tamamladığını aktarır. Kitabı tasarlamasının temel amacının da Türkçe öğretiminde kullanılacak kaynak ihtiyacını gidermek olduğunun altını çizer. Kitapta toplam 96 hikâyeye mevcuttur. Kitabın Osmanlı Türkçesi ile yazılan kısmın ilk sayfasında yer alan başlık ve kısa açıklama ile kitabın künyesi ise şu şekildedir:

Ezop *Alla Turca*: Tanzimat Öncesi Ezop Tercümeleri

Türk Dilinde Güzide Meşeller

Türk dilinde İstanbuldan getirilmiş olan ve şimdiye dek başma olunmamış
nüshadan emşal-i güzideniñ mecmûasıdır

Ki bir Françe tercümesiyle tab ve temşil olunmuşdur

alā yed-i eżaf-ilibād

Viğtor el-teliye

Fî Medînet-i Paris

Bi-dâri't-ıtbâa dunde dupre [dondey dupre]

Sene 1826 İsevî

Muţâbıķ-ı seneti 1241 Hicrî

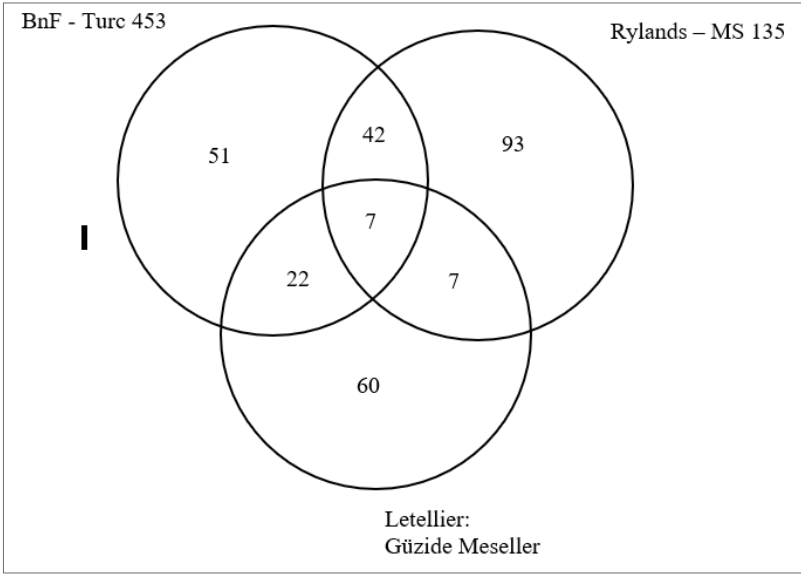
Yukarıda açıklanan haliyle temelde dört kategori altında tasnif edilebilen metinlerle ilgili olarak proje kapsamında ampirik ve analitik düzlemde belirli hedefler konmuştur. Projenin ampirik hedefi, Tanzimat öncesi dönemde hazırlanan bu metinleri bir araya getirmek, bu veri havuzunu proje bağlamında belirlenen ve aşağıda değinilecek araştırma soruları çerçevesinde kullanmak ve aynı zamanda bu alanda daha sonra yürütülecek çalışmalar için bu metinleri araştırmacıların hizmetine sunmaktır. Bu metinleri paylaşmak amacıyla hazırlanan bir web sayfasının tasarım süreci devam etmektedir.

Bu noktada, metin havuzunun oluşturulması aşamasında takip edilecek yön-temi açıklamam gerekir. Ezop üzerine yapılan modern ve akademik çalışmaların tarihi 19. asra dayansa da önceki çalışmalara göre daha bütünsel ve analitik olarak hazırlanan, antik Yunan ve Roma kaynaklarından derlenen ilk Ezop koleksiyonu Emile Chambry'e aittir. 1927'de Paris'te Fransızca yayımlanan bu derlemede alfabetik sırayla Ezop'a atfedilen 358 hikâye numaralanarak sıralanır. Türkçede tam metin olarak yayına hazırlanan iki farklı modern Ezop çevirisi mevcuttur. Bu modern tercümelerin çevirmenleri Nurullah Ataç ve İo Çokona da yayına hazırladıkları çevirilerde 1927 tarihli bu derlemeyi esas alır.

Chambry'nin derlemesi sonrasında Ezop çalışmaları genişleyerek devam eder. Yazma kütüphanelerde yeni keşfedilen kaynakları da çalışmasına ekleyen Ben Edwin Perry, daha kapsamlı bir Ezop hikâyeleri indeksi hazırlar. Ezop'a atfedilen toplam 725 hikâyenin kaynakları ile birlikte listelendiği ve numaralandırıldığı bu yayın, uluslararası Ezop çalışmaları sahasında referans eser olarak kabul edilmektedir. Farklı dillerde genişleyen Ezop literatürü için ortak bir çalışma zeminine imkân tanıyan bu indeks, "Perry indeksi" olarak anılır. Son olarak Ezop hikâyelerinin eksiksiz bir

koleksiyon olarak İngilizcede bulunmadığını belirten Laura Gibbs, yine orijinal kaynaklardan derlediği 600 hikâyeden oluşan bir koleksiyonu İngilizceye çevirerek indeksler. Dolayısıyla literatürde, akademik çalışmalarda kullanılan üç farklı Ezop indeksi mevcuttur.

Yürütülen proje kapsamında transkripsiyonu tamamlanan Türkçe metinler, bu indekslerin tamamına göre düzenlenmiştir. Bu indeksleme çalışması sayesinde hem incelenen tercüme metinlerin kaynak metinlerdeki karşılığını tespit etmek mümkün olmuş hem de eldeki Türkçe tercüme arasında paralel hikâyeleri belirlemek daha kolay hale gelmiştir. Bunların yanı sıra tasnif edilen bu metin havuzu, ileride Ezop hikâyeleri üzerine çalışacak araştırmacıların araştırma süreçlerini kısaltmakla kalmayacak, önümüzdeki süreçte ortaya çıkması muhtemel yeni tercüme için de referans metin havuzu oluşturacaktır. Tercümelerin indekslenmesi sonrası ortaya çıkan görünüm aşağıdaki şema ile özetlenebilir. 122 hikâye içeren BnF – Turc 453, 149 hikâyenin bulunduğu Rylands MS 135 ve Letellier tarafından hazırlanan 96 hikâyenin yer aldığı matbu metinler arasındaki ortak hikâyeler şu şekildedir:



Şema 1: Tercüme arasındaki ortak ve farklı hikâyeler.
85 hikâyenin bulunduğu ikinci kategorideki hikâyeler BnF Turc 453 nüshası içinde de yer aldığı için ayrı bir küme şeklinde gösterilmemiştir.

Analitik Çerçeve ve Araştırma Soruları

Bir araya getirdiğimiz ve tasnif ettiğimiz bu metin havuzu farklı disiplinlerden araştırmacılara hangi kapıları açar? Kapalı kapıları açmak için önce anahtarı bulmak, bir diğer ifadeyle doğru soruları sormak gerekir. Bu aşamada önemli bir kültür tarihçisi olan Peter Burke'e kulak vermek yol gösterici olabilir. Burke, hem editörlüğünü yaptığı hem de dört makale ile katkıda bulunduğu *Cultural Translation in Early Modern Europe* (*Erken Modern Avrupa'da Kültürel Çeviri*) kitabının giriş kısmında bazı kıymetli tespitlerini paylaşır. Burke'ün ifadesiyle 1980'lerden itibaren çeviribilim alanında tarihi metinlere bir yönelim olmuş ve bu ilginin neticesinde kuramsal ve uygulamalı çalışmaların sayısı hızla artış göstermiştir. Ancak çeviribilim üzerine çalışan araştırmacıların bu ilgisine kültür tarihçileri eşlik etmekte gecikir. Nitekim Burke, ilgili çalışmasının da temel amacının çeviribilim alanında çalışanlar ile kültür tarihçileri arasında bir diyalog oluşturmak olduğunun altını çizer.² Bu çalışmanın yayımlanmasından bugüne kadar geçen sürede Avrupa tarihi üzerine çalışan kültür tarihçilerinin, bu alanda ortaya koydukları çalışmaların sayısının hızla arttığını söylemek mümkündür. Osmanlı tarihi üzerine tamamlanan çalışmalara bakıldığında ise çeviribilim ve Türk dili edebiyatı alanından araştırmacıların, benzer şekilde Tanzimat öncesi döneme ait çeviri metinler üzerine ilgisinin son dönemde arttığı öne sürülebilir. Ancak bu diyalogun karşı tarafında yer alan Osmanlı kültür tarihçilerinin, kültürel çeviri alanında aynı yoğunlukta araştırma yürüttüklerini iddia etmek çok mümkün değildir. Dolayısıyla Osmanlı çalışmaları bağlamında kültür tarihçileri ile edebiyat ve çeviribilim alanında çalışan araştırmacılar arasında disiplinlerarası diyalog daha sınırlı görünür.

Tanzimat öncesine ait tercüme eserler üzerine tamamlanan incelemelerin ağırlıklı olarak Eski Türk edebiyatı ve çeviribilim disiplinlerinden gelen araştırmacılar tarafından yürütüldüğü söylenebilir. Bu disiplinlerden gelen araştırmacılar Osmanlılarda 14. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında Doğu dillerinden yapılmış tercüme faaliyetlerinin nasıl incelenmesi gerektiği konusunda pek çok çalışma kaleme almışlardır.³ Farklı

2 Peter Burke, ed., *Cultural Translation in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 3.

3 Bkz. Ağâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1984); Zehra Toska, Saliha Paker, "A call for descriptive Translation studies on the Turkish tradition of rewrites", *Translation as Intercultural Communication Selected papers from the EST Congress*, ed. Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová, Klaus Kaindl (Prague: John Benjamins Publishing Company, 1997), 79-88; Saliha Paker, ed., *Translations: (re) Shaping of Literature and Culture* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002); Saliha Paker, "Türkiye Odaklı Çeviri Tarihi Araştırmaları, Kültürel Hafıza, Unutuş ve Hatırlayış İlişkileri", *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları*, 28/1 (2004): 275-284; Zehra Toska, "İleriye Yönelik Araştırmalarla İlgili Olarak Eski Türk Edebiyatı Sahasında Yazılmış Olan Tercüme Metinleri Değerlendirmelerde İzlenecek Yöntem/ler

türlerden edebi metinlerin ağırlıklı olarak Farsça ve Arapça dillerinden Türkçeye nasıl aktarıldığı üzerinde duran bu araştırmalar, kaynak metin ve erek (hedef) metin arasındaki ilişkiler üzerine örnekler de ortaya koyarak Tanzimat ve öncesinde farklı dillerden Türkçeye yapılan tercümelemlerin, günümüzde anlaşıldığı şekliyle “modern çeviri” kavram ve tanımlamalarını aşan daha geniş bir alana tekabül ettiğinin altını çizer. Bu meseleye kafa yoran araştırmacıların bulunduğu müşterek, modern öncesi dönemlere ait çevirilerin incelenmesinde modern çevirilerde aranan kıstaslar yerine tercümenin üretildiği bağlamın, yani tercüme eylemi ile zaman-mekân-kişi arasındaki ilişkinin gözden kaçırılmaması gereken bir dinamik olduğu vurgusudur. Kaynak metnin ne kadarının aktarıldığı, nasıl yeniden düzenlendiği, eklenen ve çıkarılan kısımların mütercim tarafından hangi saiklerle tercih edildiği, mütercimin yaşadığı dönem ve içinde bulunduğu sosyal/kültürel ağlar, tercümesine girilen metnin kimler tarafından okunmasının öngörüldüğü ve benzeri sorular, tercüme üzerine yürütülen çalışmaların ele aldığı sorular olmuştur.

Telif ve tercüme tartışmalarının odağında yer alan soruları basit şekilde formüle edecek olursak, bu alanda çalışacak olan kültür tarihçileri için bir ajanda oluşturmak mümkün olur. Bu noktadan hareketle, Ezop projesi bağlamında da sorulabilecek altı temel soru ortaya atılabilir: “Kim çevirir? Hangi amaçla çevirir? Ne çevirir? Kimin için çevirir? Nasıl çevirir? Çevirinin sonuçları nelerdir?” Bu perspektif, Ezop tercümelemlerinin incelendiği araştırma projesi kapsamında sorulacak soruları da şekillendirir. Araştırma çerçevesinde cevap aranacak araştırma soruları kaba hatlarıyla şunlar olacaktır:

- Bu metinlerin mütercimleri ve/veya müstensihleri kimlerdir? Bu tercümelemler hangi amaçlarla kaleme alınmıştır? Bu metinlerin bulunduğu koleksiyonları kimler oluşturmuştur? Dragomanların süreçteki rolleri nelerdir? Tercümelemlerin kopyalanarak farklı toplulukları arasında dolaşıma girmesi “çevirinin sonuçları” açısından nasıl değerlendirilebilir?
- Kullanılan kaynak metni tespit etmek mümkün müdür? Yahut “varsayılan kaynak metin” üzerinden yapılan çeviride erek kültür ile ilişkilendirilebilecek öğeler nelerdir? Nitekim Avrupa’da Ezopik geleneği takip eden hikâyeciler ve tercümanlar kimi zaman mevcut hikâyelere kendi hikâyelerini ekleyerek kimi zaman eski versiyonlar üzerinde değişiklik yaparak kimi zaman da dolaşımda olan hikâyeleri mevcut geleneğe uyarlayarak yapıtlar oluşturmuşlardır. Bu eklenen ya da yeniden düzenlenen hikâyeler zaman ve mekâna göre değişkenlik gösterir ki, bu da

Ne Olmalıdır?”, *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları*, 24/I (2000): 291-306; Cemal Demircioğlu, “19. Yüzyıl Sonu Türk Edebiyatında ‘Tercüme’ Kavramı”, *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları*, 27/II (2003): 13-31; Cemal Demircioğlu, “Osmanlı Çeviri Tarihi Araştırmaları Açısından ‘Terceme’ ve ‘Çeviri’ Kavramlarını Yeniden Düşünmek”, *Journal Of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları*, 33/I (2009): 159-178; Cemal Demircioğlu, *Çeviribilimde Tarih ve Tarihyazımı*. (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016).

çeviri faaliyetinin doğal bir sonucudur. Avrupa dillerinde “yerelleştirilen” (*vernacularization*) metinler üzerine yapılan incelemeler, Ezop masallarının paganik unsurlardan arındırılarak bu masallara Hristiyan öğeler eklendiğini, erek kültüre göre yeniden yazıldığını gösterir. Hikâyelerin Türkçe tercümelere bu bağlamda bize neler anlatır?

- Hangi hikâyeler tercüme edilmiştir? Bu soru kadar – ve hatta belki daha da önemlisi – tercüme edilmeyen ve koleksiyonlara dâhil edilmeyen Ezop masallarının hangileri olduğudur. Ayrıca bu yazmalar sadece Ezop hikâyelerini mi ihtiva etmektedir yoksa farklı “varsayılan kaynak metinlerden” derlenen tercümelere de söz konusu mudur? Ezop külliyatına ait olmayan masalların kaynak metinleri nelerdir? Neler olabilir?
- Farklı tercümelere arasında bulunan ortak hikâyeler göz önüne alındığında bir “yeniden çeviri” (*retranslation*) pratiğinden bahsetmek mümkün müdür? Böyle bir durum söz konusu ise bu pratikle amaçlanan nedir?

Bunlar ve benzeri sorularla yaklaşılan Ezop tercümelere, bize kültürel çeviri açısından yeni bir bakış açısı sunar. Nitekim Türk dili ve edebiyatı uzmanları ile çeviribilim üzerine çalışan araştırmacıların Tanzimat dönemi öncesini kapsayan çalışmalarında ele alınan edebi metinlerin ekseriyeti Arapça ve Farsça dillerinden yapılan tercümelere üzerinedir. Dolayısıyla bu metinler, kültürel çeviri anlamında birbirine “yakın” kültürler arasında yapılan tercümelere olarak görülebilir. Ancak paganik kökenleri bulunan ve Hristiyan bir gelenekten süzülerek gelen, ilk olarak Latince ve Yunanca olarak yazıya aktarılmış metinlerin erken modern döneme ait Türkçe çevirilerinin ortaya konan araştırma soruları çerçevesinde incelenmesi bize yeni bir çalışma sahası açacaktır. Projenin çıktılarının da yakın zamanda yayımlanması planlanmaktadır. Araştırmanın boyutlarının tanıtıldığı bu yazıyı tercümelere alınan bir örnek hikâye ile tamamlamanın uygun düşeceğine inanıyorum. Tercüme metinlerde, hayvanların başrolde olduğu fabllara nazaran “kültürel çeviri” ve “yerelleştirme” açısından temsil gücü daha yüksek bir örnek hikâye olarak Rylands Turkish MS 135 künyeli el yazmasında yer alan 15 numaralı hikâye ve bu tercüme hikâyenin orijinal versiyonu aşağıda sırasıyla verilmiştir:

Ecîrleriñ Evliyâdan İstid'â-yı 'Inâyet Eyledikleridir⁴

Bir gemi yolına giderken ańsızın bir şedid tuğyân zuhûr idüb kıumlardan gemi henüz batmağ üzere iken ecîrleriniñ kimi filân veliye ve kimi dağı filân veliye du'â idüb kâne Allâhu Te'âlâ hazretine şefâ'at idüb ol muhâtarâ-ı nâgihândan halâş eyle deyü niyâz iderken re'îsleri tûranlara eydür ki ey aħmağlar ol şefâ'atci olan evliyâ cem'olub Allâhu Te'âlâ'ya varub istid'â-yı 'inâyet idinceye dek işbu gelen kıum gemiyi

4 Manchester Üniversitesi, John Rylands Kütüphanesi, MS Turkish 135, 6b-7a. 15 numaralı hikâye.

başar hepimiz boğulub gideriz hemân bir baş Allâhu Te‘âlâ‘ya meded deyü figân eyleyiñ didi. Gemicilerdir re‘îsleriñiñ söziñi râst görüb niyâz ile Allâhu Te‘âlâ‘ya istiğâset eylediklerinde halâş bulmuşlardı.

Mesel bellü başlu olan kişiniñ imdâdı tûrurken olur olmaz âdemlere varub ilticâ itmek bî-ma‘nîdir deyü âgâh virür.

Bu hikâye, uluslararası Ezop indekleri olan Perry indeksinde 30, Chambry indeksinde 53 ve Gibbs indeksinde 480 numarada listelenmiştir. Hikâyelerin Latince orijinallerine dayanan ve en güvenilir modern İngilizce çevirisi olan Gibbs tercümelerinde bu hikâye şu şekilde aktarılır:

*The Shipwrecked Man and Athena*⁵

A wealthy Athenian was making a sea voyage with some companions. A terrible storm blew up and the ship capsized. All the other passengers started to swim, but the Athenian kept praying to Athena, making all kinds of promises if only she would save him. Then one of the other shipwrecked passengers swam past him and said, ‘While you pray to Athena, start moving your arms!’ So too we should think of ourselves and do something on our own in addition to praying to the gods. The fable shows that it is better to gain the favour of the gods by our own efforts than to fail to take care of ourselves and be rescued by supernatural powers. When disaster comes upon us, we should make every possible effort on our own behalf and only then ask for divine assistance.

*Fırtınaya Tutulan Adam*⁶

Atinalı bir zengin gemiye binmiş, daha birçok insanlarla yola çıkmış. Fırtına kopmuş, gemi devrilmiş. Öteki yolcular yüzerek kurtulmaya çalışırken Atinalı oturmuş, kendisini kurtarsın diye Athena tanrıçaya yalvarmaya, adaklar adamaya başlamış. Bu halini görenlerden biri, “Athena’dan imdat isteme demiyorum; ama kollarından da imdat istesen iyi edersin!” demiş.

Biz de tanrılara yalvaralım, dua edelim; ama kurtulmak için gücümüzün yettiği kadar kendimiz de çabalayalım. Bizim çalıştığımızı görüp tanrılar da bizi korursa ne mutlu bize! Kendini bırakıvermiş insanı tanrılar değil, ancak şeytanlar kurtarır.

5 Gibbs, *Aesop’s Fables*, 607. Gibbs indeksine göre 480 numaralı hikâye.

6 Ataç, *Aisopos Masalları*, 38.

Bir kimsenin başına bir felaket gelince, o kimse kurtulmak için önce kendi çalışmalı sonra tanrılara yalvarmalı.

Kaynakça

- Ataç, Nurullah. Çeviren *Aisopos Masalları*. Ankara: M.E.B. Yayınları, 1945.
- Burke, Peter. ed. *Cultural Translation in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Chambry, Emile, Çeviren *Esopo Fable*. Paris: Belles Lettres, 1927.
- Çağın, Sabahattin. *Kıssadan Hisse – Ahmet Midhat*. İstanbul: Dergâh, 2013.
- Çokona, İo. Çeviren *Aisopos, Masallar – Bütün Ezop Masalları*. İstanbul: İş Bankası, 2013.
- Demircioğlu, Cemal. “19. Yüzyıl Sonu Türk Edebiyatında ‘Tercüme’ Kavramı.” *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları* 27/II (2003): 13-31.
- Demircioğlu, Cemal. “Osmanlı Çeviri Tarihi Araştırmaları Açısından ‘Terceme’ ve ‘Çeviri’ Kavramlarını Yeniden Düşünmek.” *Journal Of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları* 33/I (2009): 159-178.
- Demircioğlu, Cemal. *Çeviribilimde Tarih ve Tarihyazımı*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016.
- Gibbs, Laura. *Aesop’s Fables: A New Translation*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Kefeli, Emel. “Türk Edebiyatında Çeviri (1860-1923).” *Türk Edebiyatı Tarihi cilt III* içinde, ed. Talât Sait Halman, 51-60. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- Korkmaz, Ramazan. “Yenileşmenin tarihi, sosyo-kültürel ve estetik temelleri”. *Türk Edebiyatı Tarihi cilt III* içinde, ed. Talât Sait Halman, 17-42. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- Levend, Agâh Sırrı. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1984.
- Paker, Saliha. ed. *Translations: (re) Shaping of Literature and Culture*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002.
- Paker, Saliha. “Türkiye Odaklı Çeviri Tarihi Araştırmaları, Kültürel Hafıza, Unutuş ve Hatırlayış İlişkileri.” *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları* 28/I (2004): 275-284.
- Perry, B. E. *Aesopica: A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to Him*. Illinois: University of Illinois Press, 1952.
- Toska, Zehra. “İleriye Yönelik Araştırmalarla İlgili Olarak Eski Türk Edebiyatı Sahasında Yazılmış Olan Tercüme Metinleri Değerlendirmelerde İzlenecek Yöntem/ler Ne

Mehmet Kuru

Olmalıdır?”. *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları* 24/1 (2000): 291-306.

Toska, Zehra ve Paker, Saliha. “A call for descriptive Translation studies on the Turkish tradition of rewrites.” In *Translation as Intercultural Communication Selected papers from the EST Congress*, edited by Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová, Klaus Kaindl, 79-88. Prague: John Benjamins Publishing Company, 1997.

Bir Okuma Deneyimi: Kendinden çıkmak yahut Açıklığa Doğru Açılmak

Suat Baran

Doktora Öğrencisi
Boğaziçi Üniversitesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
ORCID: 0000-0001-5793-4216
baran.suat@outlook.com

Susam, Asuman. *Açıklığa Doğru*. İstanbul: Everest, 2021.
416 sayfa
ISBN: 978-6-051856-04-9

Baran, Suat. “Bir Okuma Deneyimi: Kendinden çıkmak yahut Açıklığa Doğru Açılmak.” *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 2 (Nisan 2022): 171-176.

Bir Okuma Deneyimi: Kendinden Çıkmak yahut Açıklığa Doğru Açılmak

Aydınlanma'yla beraber kendi kabuğuna çekilmeyi öğrenmiş modern öznenin dünyasından bakıldığında okuma eylemi, edebî metnin kendi nesnesiyle kurduğu ilişkinin ilk basamağına tekabül eder. Hâlbuki bu ilişkide metnin okurun nesnesi şeklinde tahayyülü daha kolay ve tanıdık olacaktır. Ancak post yapısalcı teorinin ve çağdaş kuramların yol göstericiliğinde metni artık edilgen bir oluş biçiminde değil daha çok kendi başına var olan ama her zaman ilişkisel bir şekilde kendini dayatan bir varlık şeklinde düşünmek, sadece metne değil aynı zamanda bireyin dünyadaki konumuna, dünyayla ilişkisine ve metnin bu ilişkinin evriminde oynadığı başat role dair de çok şey söyler. Okumak tam da bu hâliyle kişinin bireysel ve toplumsal dizgesinde varoluşsal bir anlam edinir. Okunanın çizdiği dünyayla okuyanın yaşadığı dünya iç içe geçer, tekleşir, parçalanır, çoğalır ve ikisinin varlığıyla yokluğu kimi yerde eşitlenir. Eleştirmen, şair ve her şeyden önce bir okur olarak Asuman Susam'ın şiir, öykü, deneme, roman gibi farklı türlere dair sorularla, analizlerle, değerlendirmelerle, kaçış çizgileriyle ve türlü "oluş"larla inşa ettiği yazılarının yer aldığı *Açıklığa Doğru* bu açıdan yoğun bir okuma deneyimi sunar. Elimizde hem yazarın kendi okuması hem de metinlerin kendilerini okutma biçimleri vardır. Bununla beraber kitabın başlığının okurdan *a priori* olarak beklediği açıklık hali nerdeyse kitapta yer alan tüm yazılarda verili kimliklerden sıyrılıp metnin, yazarın, şairin olası dünyasına/dünyalarına doğru giden bir açılma, bir açıklık deneyimi olarak tekrar tekrar işlenir. Hiçbir şey verili değildir; her şey her an dönüşebilir, değiştirilebilirdir. Bu minvalde seçilen metinlerin minöre, maduna, sesi duyulmamışa, itilmiş, ötelenmişe dair olması mı yoksa Susam'ın kendisinin minöre, maduna, sesi duyulmamışa, itilmiş, ötelenmişe dair hassasiyeti mi bu okumaların kaderini belirler sorusu kitabın sonuna kadar akılda tutulması gereken en temel soru olarak düşünülebilir. Sunu kısmında yazarın dediği gibi: "Hem yazmamak hem bir direnme biçimi olarak yazmamayı tercih etmek deneyimi bende kaynağı 'yazı' olmayan derin bir bunaltının belirtisi ve sonucu olmuşken oradan çıkmak için sarıldığım, başkalarının yazdıkları olmuştu."¹ Başkalarının gözünden dünyaya ve kendine bakmak yazarın çokça temas ettiği öteki-oluş hâli olarak belki de kitabın bel kemiğini oluşturur.

Yazarın kitapta belirtilmemesine rağmen okunduğunda rahatlıkla anlaşıldığı üzere farklı dönemlerde yazılmış değerlendirme, tanıtma ve eleştiri yazılarından oluşan *Açıklığa Doğru* metni, ele aldığı eserleri türsel ve tematik olarak üçe bölerek işler. İlk

1 Asuman Susam, *Açıklığa Doğru* (İstanbul: Everest, 202), 9.

bölüm (11-75) *genç* şiiri, 2000’ler sonrası şiiri ele alırken; ikinci bölümse (77-258) Behçet Necatigil, Şeref Bilsel, Elif Sofya, Bülent Keçeli gibi belli başlı şairlere ve şairlerin poetikalarına odaklanan yazılardan oluşur. Sonuncu, yani üçüncü bölümse (259-399) şiirin dünyasından uzaklaşsa da oldukça lirik bir düzlemde ilk iki bölümde çizilen minöre, ötekiye ait, göz ardı edilen dünyaların, anti-majör oluşun penceresinden bakmaya devam ederek deneme, roman ve öykülere dair yazarın kendi okuma deneyimini de kimi yerde hiçleyerek nasıl bir *açıklığa doğru* ilerlediğini gösterir.

Modern Türk şiirinin İkinci Yeni’den bu yana yeni bir şiir üretmediği, bir fasit daire içerisinde tıkanıp kaldığı ve kendini tekrar ettiği tartışması halen karşılık bulan bir tartışmadır. Bu sebeple İkinci Yeni’nin özerklik mücadelesinin ardından gelen 80’ler, 90’lar ve kabaca 2000 sonrası şiir dağınık, tekil ve bütünleşik olmayan, çokça deneysellik barındıran bir şiir olarak telakki edilir. Oysa Asuman Susam’ın kitabın ilk bölümünde ele aldığı ve genç şiir tartışması ekseninde irdelediği 2000 sonrası şiir majörün, merkezin ekseninden uzaklaşarak daha bütüncül, kavranılması daha rahat bir zeminde, çokluk içinde bir teklik olarak ortaya çıkar, başka bir deyişle “ikinci [bir] özerklik hamlesi” biçiminde vücut bulur.² Genç şiirde dilin imkânları, genç kuşağın yeri, kanon ve kanon dışı kalmış şairler, poetikalar, minör sesler, dizge bozguncu sesler ve yazının getirdiği özgürlük ekseninde işlenmiş yedi alt başlıktan oluşan ilk bölümde başlıkların da ima ettiği gibi metnin/türün bilinçdışı rehberliğinde yeniliklere, krizlere ve özgürlük vaadinin görünümüne odaklanılır. Bu bölümün bütününe yayılmış genç şiir kavramından yazarın kastı şudur: “Kanıksanmış şiir formları, klişeleşmiş imgeci, dizeci yaklaşımlar, aşınmış duygulanımlar, duygusallıklar, taklit, temsil bulanıklığı, bireysel iç döküşler gibi sayabileceğimiz pek çok olumsuzluğun şiirin önünü kapattığı zamanlar[da ortaya çıkan bu şairler...] şiiri şairanelikle karıştıran nesle aşına değildiler. Şiirin temsiliyetle ilişkilerini de özellikle yıkmaya sanki meyyaldiler”.³ Bu yüzden genç şairden ziyade genç ve yeni şiir kavramı kitabın neredeyse üçte ikisini baştan sona kat eder. Bu gençlik halinde dizgeye, eril tahakküme, verili gerçekliğe, tüm dayatmacı kimliklerin dünyasına yönelik bir karşı oluş vardır; bu şekilde öteki-minör-hayvan oluşlar sürekli varyantlaşır, kaçış çizgileri sonsuzlaşır; tutulması, kavranması imkânsız bir açıklık ortaya çıkar. Dolayısıyla Asuman Susam’ın okuma biçimi kendisiyle beraber okuru da sürekli kendinden çıkararak, uzaklaşarak “açıklığa doğru” ilerlemeye davet eder. Açıklığın deneyimi, geleneği yenilikler ve krizler ekseninde tekrar tekrar okumaya, düşünmeye, sorgulamaya yönelterek farklı varoluşların, poetikaların olasılıklarının kapısını aralar. Şiirin kaçınılmaz bir şekilde bir varoluş hâli olarak vücuda gelmesi, yazarın deyimiyle *şiirin öteki dil, bir ötekilik hâli*⁴ olması, okunan metnin, dizenin yaşamdaki ve bilinçteki karşılığını daha da derinleştirir. Bu ötekilik kitaptaki tüm yazıların neredeyse her satırına sinmiş bir

2 A.g.e., 9.

3 A.g.e., 249.

4 A.g.e., 57.

şekilde duyulmayı duymaya yönelik bir davetiye olarak da okunabilir. Örneklemini kadınlardan, kuir poetikalardan, sükût suikastına maruz kalmış seslerden seçen Asuman Susam, majörün güvenli dünyasından uzaklaşarak minör dilin olanaklarını en çok kadın şairlerin sırtlandığı gerçeğini bu bölümde Birhan Keskin, Aslı Serin, Sevinç Çalhanoğlu, Anita Sezgener, Miray Çakıroğlu, Anne Carson gibi şair örneklerle sağlamlaştırır. Susam'ın okuma deneyiminde çoğu zaman doğrudan söylenmezse de post yapısalcı eleştirinin temel dinamikleriyle Lacan, Foucault, Derrida ve Butler'dan esinlenmiş yapı sökümcü okumanın ağırlığı hâkimdir. Ele alınan metinleri ve şiirleri bir *minör başkaldırı* olarak okuma biçimi – kanon/merkez söz konusuysa dışlamanın her zaman mümkün olduğunu da hesaba katarak – dışlananlar ne kadar çoksa okumalarımızın da o kadar eksik olacağı, daha doğrusu bu hâliyle *açıklığın* da imkânsızlık olacağı imasını taşır. Ancak yine de kitaptaki tartışmalar, “yatay ilişkiler ağımı” ve “tahakküm zincirini” kıracak bir minör oluş imkânı taşıyan 2000'ler sonrası şiirini önemseyerek bu şiirin babaya, yasaya karşı yeni bir şiir, dünya, dil yaratma/oluşturma arzusunu sürekli gündemde tutar.

Kitabın ikinci bölümüyle Behçet Necatigil, Nilgün Marmara, Gülten Akın, Elif Sofya, Mustafa Irgat, Ömer Erdem, Şeref Bilsel, İnanç Avadit, Bülent Keçeli, Anita Sezgener, Ahmet Güntan, Ömer Şişman, Cevat Çapan, Murat Üstübal, Küçük İskender, Metin Kaygalak, Duygu Kankaytsın, Süreyya Berfe, İlhami Çiçek ve Defne Sandalcı gibi şairler üzerine detaylı eğilen yazıların yer aldığı yirmi bir alt başlıktan oluşur. Asuman Susam, isimlerin bir kısmını kanonun içinde yer alan şairlerden seçmiş olsa da bu şairlerin merkezden ziyade periferide kalan, periferiye hitap eden poetikalarını okuyarak bu şairleri hem kanonun dışına çıkartır hem de kanonun dışında kalmış diğer minör seslerle aynı dizge içerisinde yeniden okur. Şiirin periferisinden yeni bir merkez yaratma ihtimaline imkân tanıyan bu seçimde şairler ya doğrudan minör-oluşun içinde ya da ona yakın bir yerde konumlanırlar. O yüzden yazı seçkinde yer alan şairler anti-kanonik, minör ve çoğulcu sesleriyle “kanon bozgunculuğu”nda, “kanonun aşındırılması”nda buluşurlar. Bu aynı zamanda böylesi bir duruşa sahip şair ve yazarları kitabında toplayan Asuman Susam'ın edebiyat tarihi okumasındaki “minör oluş” çabası olarak da görülebilir. İncelenen şairlerde kimi zaman söylem, kimi zaman ritim, kimi zaman kelime seçimiyle şair personasının sesi irdelenirken Ömer Erdem gibi şairlerde sinematografik öge ön plana çekilerek “insanın zihninde imgesel görüntü yaratabilen” şiirle sinemanın ortak dünyasında görünürlük kazanan olanaklara değinilir.⁵ Dünyaya bakan ve bunu şiire aktaran kamera gözler aynı zamanda hem bir sestir hem bir kulak.⁶ Şiirin alımlanmasına yönelik okuma çabasında anlamdan ziyade anlam arayışı, kişinin kendinden ziyade ötekiyle karşılaşması, teması ve bu temasın ortaya koyabileceği olası varoluş anları merkezde yer alır. Mekân, ev, beden, dünya, hayvan, hastalık, şifa, kadınlık halleri, kuir bakış, dünya ağrısı, dünyayla karşılaşma yazarın irdelediği izleklerden sadece bazıları. Bu izlekleri incelerken kelime tercihleri, ritim, imge veya

5 *A.g.e.*,168.

6 *A.g.e.*,187.

kelime tekrarları, edatlar kullanıma sokulurken dizeler durmadan sökülür, monte edilir, çerçevelere oturtulur ya da çerçeveler bozulup kırılır. Bu şekilde bir makine gibi işleyişi bozan metinler yeni bir bütünsellikle ortaya çıkar. O yüzden yazar, şairin kendi deneyimini, dünyayla karşılaşmasını büyük bir anlatı kurmadan, olduğu gibi, kendi varoluşunuysa majörün periferisinde sade bir oluş olarak sunmasını, görsellik ve işitsellik içerisinde akarak vermesini önemser. Bu hâliyle söz konusu şairlerin yaptığı biraz da “azınlık dili kurma çabası” şeklinde okunur.⁷ Azınlık dilinin oluşumunda melezleşmeler, türsel sapmalar da bir teknik olarak İnanç Avadit ve Defne Sandalcı örnekleriyle gündeme getirilir. Metinlerin bir kısmı pandemi sürecinde yazıldığından şiirin bir şifa olarak işlenmesi kadar hastalık şiirlerinin de ele alınmasıyla yaşamın her alanına sızan geniş bir yelpazede 2000’ler sonrası bir şiir görürüz kitapta. Ancak Asuman Susam’ın bu çoğulcu ses içerisinde minör oluş ekseninde toplanmış, “tekil” bir 2000’ler şiiri yorumu ister istemez bazı farklılıkları da es geçecektir. Bunun en iyi örneği Anita Sezgener’in *Tikkun Olam: Walter Benjamin Şiirleri* kitabını incelediği bölümde görülebilir.⁸ Susam’ın Kabala referanslarına rağmen Sezgener’in ve Benjamin’in Yahudi oluşuna dair şiirlerdeki olası okumaları es geçtiği söylenebilir. Elbette minör oluşun cinsel yönelim ve toplumsal cinsiyet hatta hayvan oluş ekseninde dillendirilip sağlamanın yapılması anlamlı ve gerekliyken, bu gerekliliğin etnik farklılığı kapsamaması minörlüğün işlenmesinde eksik bir nokta olarak göze çarpmaktadır.

Kitabın son bölümünde ilk iki bölüme nazaran daha başka bir dil, roman, öykü gibi başka türler, yaklaşım ve okuma biçimleri görülse de esasında tüm kitabın “ruhu” denilebilecek kanonun, merkezin dışında kalması, öteki/ötekileri, yitik sesleri açığa çıkarma gayreti burada da fark edilir derecede baskındır. Susam’ın deyiimiyle “aklın bizi esir alışına karşı bir delilik öner[en]” Poe gibi⁹ yazar da kendi okuma biçimiyle, açıklık arzusuyla madunun sesini duyurmaya, kanon ve egemen tarafından “ötele-nen” ne varsa ona görünürlük kazandırmaya çalışır. Kitabın bütününe sirayet etmiş ötekiyi görünür kılma çabası, 90’lardan sonra akademide baskın bir eğilim olmaya aday “unutulmuş” kadın yazarların gün ışığına çıkarılma çabasına¹⁰ paralel olarak çoğunlukla “kadın görünürlüğü”yle gerçekleşir. Kadın yazarların ses bulması, es geçilen seslerin yankılanması periferiye atılmış kim varsa tüm dikkati ona yöneltir. Verili dünyayı reddeden yazarları, şairleri, sesleri inceleyen, mercek altına alan Susam bu tavrıyla edebiyat tarihinin verili dünyasını da reddeder gibidir. Bu reddedişte yeni bir dünya, yeni bir imkân *açıklığa* doğru uzanır.

“Feminist” okumanın daha yoğun bir şekilde görünürlük kazandığı on dört yazıdan oluşan bu bölümde Clarice Lispector, Şule Gürbüz, Cem İleri, Adalet Ağaoğlu, Ethem Baran, Hulki Aktunç, Nursel Duruel, Nezihe Muhiddin, Suat Derviş,

7 *A.g.e.*, 212.

8 *A.g.e.*, 157-162.

9 *A.g.e.*, 387.

10 *A.g.e.*, 369.

Sabahattin Ali, Edgar Alan Poe, Orçun Ünal gibi yazarların roman, öykü ve denemeleri aklın dünyasından ziyade delilik, majörden ziyade minör, merkezden ziyade periferi, gürültüden ziyade “sessizlik” ekseninde incelemeye alınır. Mektup-roman gibi melez bir türün kadın yazarları Fatma Aliye, Güzide Sabri, Halide Edip, Samiha Ayverdi, Halide Nusret Zorlutuna ve Şükûfe Nihal’in ilgili eserleri de kadın yazını ve türsel melezlik çabasıyla ilintili bir şekilde ele alınarak yeni bir edebiyat tarihi okumasının tohumları atılır. Görünmeyene işaret eden bu metinler Susam’ın okumasıyla her şeyin başka türlü de olabileceği, başka türlü bir tarih yazımının da mümkün hatta “gerçek” olduğu imasını yoğun bir şekilde işler. İrdelenen eserlerin yazarları veya başkarakterleri erkek olsa da kadının varlığı/yokluğu meselesi üzerinden yeni bir okumaya tabi tutulurlar. *Kürk Mantolu Madonna*’nın Raif’i, *Ankara Mahpusu*’nun Vasfi’si bünyelerinde cisimleştirdikleri toplumsal cinsiyet kodlarını ters yüz etme biçimleriyle edebiyat tarihinde bambaşka bir konum elde ederler. Bu konumu da yazarın minör hassasiyetine ve “verili olanı” reddiyesine borçludurlar. Beden, sessizlik, erkeğin “kadınsılaşması”, kadının “erkeksileşmesi”, ilahi adalet arayışı, toplumsal klişelerin süregiden yankısı, korkunun bilinç dışıyla, akıl dışıyla dansı yazarın eserleri incelerken odağına yerleştirdiği birtakım temalardır. Dolayısıyla Nezih Muhiddin örneğinde olduğu gibi gotik unsurlar, kadın yazını ve minör olma hâliyle iç içe geçer. Tüm bu karmaşıklık bir sessizliğe, bu sessizlikse büyük bir sese dikkatimizi çeker. “Yeryüzünün görünmezleri[nin]” majörün anlatısını reddeden eserlerle görünürlük kazanması gibi ötelenmiş ve yok sayılmışlar, Susam’ın açıklık arzusu taşıyan bu eleştiri yazılarıyla edebiyat tarihinin verili dünyasının dışında yeni ve canlı bir görünürlük kazanırlar.

Birçok tartışmaya yakın çerçeveden bakıldığında ortaya çıkacağı gibi olguların tekilliğinin imkânsızlığına benzer şekilde, dağınıklığın da esasında kendi içerisinde bir bütünlük taşıdığı gerçeği bu kitapta da kendini gösterir. İşin hem mutfağını hem de teorisini kendine dert edinmiş şair Asuman Susam’ın farklı zaman dilimlerinde yayımlanmış, çoğunluğu şiir yazılarından oluşan ama roman, öykü ve deneme türlerine dair okumalarını da kapsayan *Açıklığa Doğru* bu açıdan geniş bir okuma imkânıyla beraber dağınık gibi görünse de kabaca son 70 yılın Türk şiirine dair kimi zaman bazı şairleri, kimi zaman da 2000’ler sonrası gibi bir dönemi merceğine alarak aynı anda genel ve özel bir resim çizmeye çalışır. Şiirle beraber roman ve öykü türlerini de okumasına dâhil ederek neredeyse yüz elli yıllık Türk edebiyat tarihine periferiden yaklaşan *açıklık* arzusunun doğurduğu “[b]u sorulara metinler ve tür içinden aranacak yanıtlar belki edebiyat tarihinin yeniden yazılmasını değil ama başka bir edebiyat tarihinin yeni bir bakış açısıyla yazılmasını mümkün kılabilir.”¹¹ Asuman Susam, metninde açık bir şekilde kendi okuma biçiminin hedefi olarak sunmasa da kitaptaki tüm metinlerin kendilerinden çıkararak *açıklığa* doğru açılma çabaları esasında böyleleri bir olasılığın altını sürekli ve güçlü bir şekilde çizer.

11 *A.g.e.*, 325.

Makale Çağrısı

(Sayı 3 • Ekim 2022)

Ütopya/Distopya

Ütopya ve karşıtı distopyalar, olası bir dünyanın, zor da olsa bir ihtimalin tasvirini (şimdiden) yapma arzusundan doğar ve daima geleceğe yönelik bir müjde ya da uyarı taşır. Bu anlatı evreni, Platon'un devleti ve Farabi'nin erdemli şehrinden Thomas More'un, Campanella'nın ve Francis Bacon'ın erken modern ütopyelerine; Christine de Pizan'ın kadın filozoflardan, bilginlerden ve azizelerden oluşan şehrinden Charlotte Perkins Gilman'ın savaşın, çatışmanın ve tahakküm ilişkisinin yer aldığı feminist toplumuna; modernlik tecrübesinde ilk hedef olarak seçilen ütopya ve "mümkün dünyaların en iyisi" anlatılarının eleştirilerinden mükemmeliyetçiliğin otokrat, totalitaryen ve baskıcı rejimlerle sonuçlandığı kaotik bilimkurgulara kadar geniş bir literatürü kapsamaktadır. Bu metinlerin yazarları, birbirine benzeyen ve birbirinden tamamen ayrılan şekillerde insan yaşamının politik, ekonomik, dini, ahlaki, hukuki, toplumsal boyutlarını; zamansal, mekânsal, coğrafi, kültürel, bilimsel ve teknolojik tecrübelerini, dahası Tanrı, devlet, doğa, özgürlük, ırk ve cinsiyet gibi meseleleri irdeler. **Ekim 2022 tarihli üçüncü sayısını** bu çok yönlü sorunları dikkate alarak "**Ütopya/Distopya**" dosya konusuna ayıran *Nesir*, aşağıda belirtilen konu başlıkları etrafında hazırlanan özgün çalışmalarınızı **1 Ağustos 2022** tarihine kadar nesir@samsun.edu.tr adresine göndermenizi bekliyor.

Bununla birlikte *Nesir*'de, dosya konusu dışında kalan, edebiyatın güncel sorunlarına dair makale, kitap kritiği, araştırma notları, soruşturma, açık oturum, söyleşi gibi çalışmalarınıza da yer verilecektir.

- *Yazarları ütopya ya da distopya yazmaya iten kaygılar*
- *Ütopya ve distopyaların yönetsel, estetik, ideolojik, teolojik anlamları*
- *Modern-öncesi ütopyaçı mükemmeliyetçilikten postmodern distopyacı karamsarlığa*
- *Toplum inşası ve ütopya/distopya*
- *Bir "yer" ve "mekan" tasavvuru olarak ütopya/distopya*
- *Ütopya ve distopyalarda metafor ve alegoriler*
- *Ütopya ve distopyalarda zaman ve geçen zaman algısı*
- *Mitolojiler ve ütopya/distopya*
- *Bilimkurgular ve ütopya/distopya*
- *Feminizm ve ütopya/distopya*
- *Hümanizm ve ütopya/distopya*

- *Marksist eleştiri ve ütopya/distopya*
- *Ütopyanın bilimkurguyla sınanması*
- *Ütopya ve distopyalarda tür tartışması: ne ütopya ya da distopyadır, ne değildir?*
- *Ütopya ve distopyaların birbirine benzeyen ve birbirinden ayrılan yanları*
- *Sinema ve dizilerde ütopya ve distopyalar: uyarlama ve orijinal senaryolar*
- *Karşılaştırmalı edebiyatta ütopya ve distopya tartışmaları*
- *Dünya edebiyatı ve ütopya/distopya*
- *Modern Türk edebiyatında ütopya/distopya*
- *Posthümanizm ve ütopya/distopya*
- *Dil problemleri ve ütopya/distopya*
- *Çağdaş felsefe ve ütopya/distopya*
- *İroni, hiciv ve ütopya/distopya*
- *Umut, kaygı, şaşkınlık ve ütopya/distopya*

Call for Papers

(Issue 3 • October 2022)

Utopia/Dystopia

Utopias and (their opposite) dystopias arise from the urge to describe a possible world, a hard-to-come-true probability. Therefore, they either promise good news or foreshadow a warning for the future, depending on the benign or malign nature of the urge. From Plato's republic and Al-Farabi's virtuous city to the early modern utopias of Thomas More, Campanella and Francis Bacon; from Christine de Pizan's city of women philosophers, scholars, and saintesses to Charlotte Perkins Gilman's feminist society from which war, conflict, and domination are expelled; from the critiques of utopia and "best possible worlds" narratives, which were taken as the first target in the experience of modernity, to the chaotic dystopias and contemporary science fictions, where perfectionism results in autocratic, totalitarian and oppressive regimes; this vast literature not only scrutinizes the temporal, spatial, geographical, cultural, scientific, and technological experiences from the political, economic, religious, moral, legal, and social dimensions of human life, but also addresses problematic concepts such as God, the state, nature, freedom, race, and gender. Devoting its third issue to "Utopia/Dystopia", *Nesir* welcomes your original work on the topics listed below, which should be sent to nesir@samsun.edu.tr by **August 1, 2022**.

Nesir is also open to the articles outside the dossier's topic, book reviews, research notes, questionnaires, panel discussions, and interviews that discuss the unique and interdisciplinary problems and tendencies of literature through texts, concepts and periods.

- *The concerns that compel authors to write a utopia or a dystopia*
- *The methodological, aesthetic, ideological, and theological meanings of utopias and dystopias*
- *From the pre-modern utopian perfectionism to the postmodern dystopian pessimism*
- *Social constructivism and utopia/dystopia*
- *Utopia/dystopia as a conception of "place" and "space"*
- *Metaphors and allegories in utopias and dystopias*
- *Time and the perception of time in utopias and dystopias*
- *Mythologies and utopia/dystopia*
- *Science fiction and utopia/dystopia*
- *Feminism and utopia/dystopia*

- *Humanism and utopia/dystopia*
- *Marxist criticism and utopia/dystopia*
- *Utopia overthrown by science fiction*
- *The debate on genre: what counts as utopia or dystopia, and what does not?*
- *The similarities and differences between utopias and dystopias*
- *Utopias and dystopias in movies and TV series: adaptation and original scenarios*
- *Utopia and dystopia in various contexts of comparative literature*
- *World literature and utopia/dystopia*
- *Utopia/dystopia in modern Turkish literature*
- *Posthumanism and utopia/dystopia*
- *Language problems and utopia/dystopia*
- *Contemporary philosophy and utopia/dystopia*
- *Irony, satire and utopia/dystopia*
- *Hope, anxiety, wonder and utopia/dystopia*

