

ERDEM

İNSAN VE TOPLUM BİLİMLERİ DERGİSİ

SAYI 68 • 2015

Günil CEBE

Bir Adanın Hikâyesini Anlatmak:
Yaşar Kemal'de Tarih, Bellek ve Doğa

İrfan ELMACI

Tanık Artel ve Türkçe Kimya Terminolojisi

Murat KACIROĞLU

Tatar Çölü ve *Gizli Emir* Romanlarında Bir Varoluş
Biçimi Olarak Umut ve Umutsuzluk Paradoksu

Beyhan KANTER

Fehime Nüzhet'in Tiyatro Eserlerinde
Meşrutiyet Dönemine Yönelik Siyasî ve Sosyal Vurgular

Florida KULLA

Arnavutluk'ta Ahilik Kültürü ve Toplum Hayatındaki Yeri

Eylem SALTİK

Çile'den Hareketle Necip Fazıl Kısakürek'in
Anlam Dünyası

Vügar SULTANZADE

Aldanmış Kevakib'in Arketipleri



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

Kültür yayıncılığının öncüsünden

Çağlar boyunca dünya tıbbının el kitabı,
Türk kültür ve bilim dünyasının başyapıtı,
İbn-i Sîna'nın tıpta çığır açan büyük eseri...

El-Kânûn fi't-Tıbb

1., 2. ve 5. kitaplar yeniden basım
3-1. ve 3-2. kitaplar ilk basım

YENİ



e-magaza.akmb.gov.tr'den
ve **kitabemizden** edinebilirsiniz.



ATATÜRK KÜLTÜR
MERKEZİ YAYINLARI

ERDEM

İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi
Journal of Humanities and Social Sciences

SAYI 68 • HAZİRAN 2015

ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU
ATATÜRK SUPREME COUNCIL FOR CULTURE, LANGUAGE AND HISTORY

ATATÜRK
CULTURE
CENTER
CHAIRMANSHIP



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
BAŞKANLIĞI

ERDEM

İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi
Journal of Humanities and Social Sciences

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Hakkı ACUN** (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin AKKAYA (Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Âdem CEYHAN (Celâl Bayar Üniversitesi)
Prof. Dr. Hamza ÇAKIR (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa ÇİÇEKLER (Medeniyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurettin DEMİR (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Hayati DEVELİ (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Esin KÂHYA (Emekli öğretim üyesi)
Prof. Dr. Ramazan KAPLAN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Alâattin KARACA (Muğla Üniversitesi)
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Yaşar OCAK (TOBB Üniversitesi)
Prof. Dr. Öcal OĞUZ (Gazi Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Mehmet BİRGÜL (Muş Alparslan Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. İdris Nebi UYSAL (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)

Makalelerdeki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.
Yazıların yayın hakkı kurumumuza devredilmiş sayılır. Bu devir sanal ortamda yayımlanmayı da kapsar.

The views expressed in the articles are the authors' solely.
Publishing rights of the articles are assigned to our centre. This assignment also covers e-publishing.

ERDEM

SAYI 68 • 2015

Kurucu/Founder

Ord. Prof. Dr. Aydın SAYILI (1913-1993)

Sahibi/Owner

Atatürk Kültür Merkezi adına Başkan
Prof. Dr. Turan KARATAŞ

Yayın Yönetmeni/Editor in Chief

Yrd. Doç. Dr. Leyla Burcu DÜNDAR

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Kemalettin KUZUCU
Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM
Prof. Dr. Orhan Kemal TAVUKÇU
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK
Prof. Dr. Âlim YILDIZ
Doç. Dr. Ali Osman KURT
Doç. Dr. Vefa TAŞDELEN
Yrd. Doç. Dr. Leyla Burcu DÜNDAR

Yazı İşleri Müdürü/Managing Editor

Başkan Yardımcısı Şaban ABAK

Editörler/Editors

Uzm. Suzan GÜR
Uzm. Yrd. Ömer GÖK

İngilizce Özetler/English Abstracts

Ayşegül ÖZDOĞAN

Yönetim Yeri/Managing Office

Ziyabey Caddesi No: 19 Balgat
06520 Ankara, TÜRKİYE
Tel.: +90 312 284 3425
erdemdergisi@gmail.com
www.akmb.gov.tr

Grafik Tasarım/Graphic Design

ALEF Tanıtım Hizmetleri
İbrahim ALTUNCU
www.aleftanitim.com

Baskı/Print

Ayrıntı
Sertifika No: 13987

Yayın Türü/Publication Type

Sürelî Yayın
Yılda İki Sayı Çıkar

ISSN 1010-867X

Baskı Tarihi/Print Date

Haziran 2015

Değerli okurlar,

Erdem'in 68. sayısı ile karşınızdayız. 2015 yılının bu ilk sayısı ile birlikte, dergimizin de 30. yaşını kutluyoruz. Ocak 1985 tarihli ilk sayıyı, dünyaca tanınan bilim tarihi profesörümüz Aydın Sayılı yayına hazırlamıştı. Onun anısına, bu sayımızda Türkiye'de kimya alanına önemli katkılarda bulunmuş olan Tarık Artel üzerine bir yazıya yer verdik. Bundan sonra da dergimizin sayfalarının bilim tarihine ışık tutan makalelere açık olduğunu buradan duyurmuş olalım.

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2015'in ilk yarısında, yaptığı çalışmaları dünyanın birçok yerine taşıdı. Bunlar arasında en göze çarpanlardan biri, Osmanlı döneminin ünlü minyatür sanatçısı, tarihçi, matematikçi ve silahşör olan Matrakçı Nasuh'un memleketi Bosna'da düzenlenen bir dizi etkinlikle anılmasıydı. Saraybosna ve Mostar şehirlerinde gerçekleştirilen programda, "Matrakçı'nın Şehirleri" adlı minyatür sergisi, belgesel film gösterimi, matrak gösterisi ve panel yer aldı. Bunun yanı sıra Paris, Tunus, Londra ve Tahran'da düzenlenen uluslararası kitap fuarlarına katılan kurumumuz, geniş katılımı bu etkinliklerle yayınlarımızın tanıtım ve satışını ulusal ölçüde taşımış oldu.

Kurumumuzun faaliyetleri bağlamında aştığı sınırları, bizler de *Erdem*'in bu sayısında yer verdiğimiz makalelerin kapsadığı coğrafyayı genişleterek aşmayı denedik. Çalışmalarını Arnavutluk'ta sürdüren bir akademisyenin Ahilik teşkilatı üzerine kaleme aldığı makalenin ilginizi çekeceğini umuyoruz. Dergimizin bu sayısında öne çıkan bir diğer çalışma, Şubat ayında kaybettiğimiz Yaşar Kemal'in *Bir Ada Hikâyesi* adlı dörtlemesine odaklanıyor. Çukurova'nın Homeros'u olarak nitelendirilen, Türkçe'nin bu ulu çınarına veda ederken, geride bıraktığı hazinenin değeri bir kez daha idrak ediliyor. Anadolu'nun bütün renklerinin bir arada çağladığı yapıtlarıyla Yaşar Kemal, dünya edebiyatının unutulmaz isimleri arasına uğurlanıyor. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nde yer alan şu cümlesini zihnimize kazıyarak: "O iyi insanlar, o güzel atlara bindiler çekip gittiler".

Leyla Burcu DÜNDAR

Yayın Yönetmeni

ERDEM

Sayı 68 • Haziran 2015

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Günül CEBE

Bir Adanın Hikâyesini Anlatmak: Yaşar Kemal'de Tarih, Bellek ve Doğa 5-22
*Narrating an Island's Story: History, Memory and Nature in
Yaşar Kemal's Quartet*

İrfan ELMACI

Tarık Artel ve Türkçe Kimya Terminolojisi 23-34
Tarık Artel and Turkish Chemistry Terminology

Murat KACIROĞLU

Tatar Çölü ve Gizli Emir Romanlarında
Bir Varoluş Biçimi Olarak Umut ve Umutsuzluk Paradoksu 35-50
*The Paradox of Hope and Hopelessness
as an Existence Form in Tatar Çölü and Gizli Emir*

Beyhan KANTER

Fehime Nüzhet'in Tiyatro Eserlerinde
Meşrutiyet Dönemine Yönelik Siyasal ve Sosyal Vurgular 51-64
*Political and Social Emphases on the Period of the
Constitutional Monarchy in the Plays of Fehime Nüzhet*

Florida KULLA

Arnavutluk'ta Ahilik Kültürü ve Toplum Hayatındaki Yeri 65-79
Akhism Culture in Albania and Its Place in Social Life

Eylem SALTİK

Çile'den Hareketle Necip Fazıl Kısakürek'in Anlam Dünyası 81-98
Necip Fazıl Kısakürek's World of Meaning in the Light of Chile

Vügar SULTANZADE

Aldanmış Kevakib'in Arketipleri 99-107
The Archetypes of Aldanmış Kevakib

Yayın İlkeleri 109-110
Editorial Principles

Bir Adanın Hikâyesini Anlatmak: Yaşar Kemal’de Tarih, Bellek ve Doğa*

GÜNİL CEBE**

ÖZ

Yaşar Kemal (1923-2015), *Bir Ada Hikâyesi* başlıklı dörtlemesinde, Birinci Dünya Savaşı’ndan Cumhuriyet sonrasına uzanan bir zaman aralığında çeşitli savaflara tanık olmuş insanları ve Anadolu coğrafyasını anlatmıştır. İnsanın diğer insanlarla olduğu kadar tarihle, ulus-devletle, insan olmayan varlıklar ve doğa ile ilişkilerini kurgulamıştır. 1997-2012 yılları arasında yazılmış olan *Bir Ada Hikâyesi*, yazarın edebî yaşamındaki gelişmeyi ve bütünlüğü değerlendirmek açısından önem taşımaktadır. Bu makalede, dörtlemedeki karakterlerin ve ada topluluğunun ulus-devlet karşısındaki konumu mercek altına alınarak roman kişilerinin geçmişle, birbirleriyle ve diğer varlıklarla kurdukları ilişkiler çözümlenmiştir. Eko-eleştiri, milliyetçilik kuramları ve tarih-kimlik ilişkisini bellek açısından irdeleyen yaklaşımlardan yararlanılmıştır. Bu yolla, yazarın insan-doğa etkileşimini nasıl yorumladığını göstermenin yanı sıra tarih algısına yeni bir bakış açısı getirmek amaçlanmıştır. Ayrıca yazarın kendine özgü anlatı teknikleriyle, roman türüyle nasıl ve neden hesaplaştığı sorgulanmıştır. Sonuçta, yazarın egemen ulus-devlet söylemiyle diyalojik ilişki içinde olan alternatif bir tarih anlatısı yarattığı anlaşılmıştır. Tarihi yazan devletin yerine onu yapan bireylerin anlatılarının birleşmesiyle oluşan bu alternatif anlatıyı kurmak için, sözlü kültürden ödünç aldığı teknikleri roman türünde dönüştürdüğü görülmüştür. Böylece, Batı Avrupa merkezli ve akılcılığın ürünü olan ulus-devleti eleştirirken, onun edebî üretimi olan roman türünü de sorguladığı gösterilmiştir.

Anahtar sözcükler: Kimlik, ulus-devlet, eko-eleştiri, anlatı teknikleri, Yaşar Kemal, *Bir Ada Hikâyesi*

* Bu makale, İstanbul Bilgi Üniversitesi’nin 12 Kasım 2014 tarihinde düzenlediği “Binbir Kültürün Elçisi Yaşar Kemal” başlıklı sempozyumda sunulan bildirinin genişletilmiş hâlidir.

** Yrd. Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/NEVŞEHİR
E-posta: gcebe@nevsehir.edu.tr

Yaşar Kemal, *Bir Ada Hikâyesi* başlıklı dörtlemesinde¹, Cumhuriyet tarihinde önemli bir dönüm noktası olan Türkiye-Yunanistan Nüfus Mübadelesi'ne (1923-1924) odaklanır. Bununla birlikte, romanların zaman aralığı tarihsel olarak Birinci Dünya Savaşı'ndan başlayan, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet sonrasına dek uzanan bir dönemi kapsar. Ana mekân Karınca Adası adında kurmaca bir ada olmasına karşın, romanların coğrafyası tüm Anadolu'yu içine alır. Yazar, mübadele nedeniyle boşaltılmış bu adada üyeleri zaman içinde artarak büyüyen bir topluluk yaratır. Yunanistan'dan ve yurdun çeşitli bölgelerinden gelen, çeşitli etnik ve dinî kimliklere sahip olan topluluk üyelerinin yaşantıları ve bunlara dair anımsadıkları aracılığıyla aslında neredeyse bütün Anadolu coğrafyasının belli bir dönemdeki kültürünü ve tarihini de kurgulamış olur.

Yaşar Kemal, mübadeleyle ve on yıldan fazla bir zaman dilimi boyunca âdeta kesintisiz bir biçimde savaşlarla yaşayan bireylerin kimliklerinde kalıcı izler bırakan bu olayları insanın coğrafyayla, dolayısıyla doğa ve çevre ile ilişkileri düzeyinde yorumlayan bir anlatı kaleme almıştır. Yaşar Kemal çalışmalarında şimdiye dek bilimsel araştırmalara derinlemesine konu edilmediği gözlemlenen bu dörtleme, özellikle son roman olan *Çıplak Deniz Çıplak Ada*'nın 2012 yılında yayımlandığı dikkate alındığında, yazarın altmış yılı aşkın edebî yaşamındaki gelişmeyi ve bütünlüğü değerlendirmek açısından önem taşımaktadır.

Bu makalede, Yaşar Kemal'in *Bir Ada Hikâyesi*'ndeki karakterlerin birbirleriyle ve insan olmayan varlıklarla kurdukları ilişkiler mercek altına alınacaktır. Aynı zamanda, karakterlerin oluşturduğu topluluğun yeni kurulmakta olan ulus-devlet karşısındaki konumu da incelenecektir. Böylece, yazarın resmî tarih ve ulus-devlet söylemine karşılık nasıl bir tarih algısı kurguladığı çözümlenmeye çalışılacaktır. Bu algıda, roman kişilerinin geçmişlerine dair belleklerinde sakladıkları yaşantıların yanı sıra birbirleriyle ve insan olmayan varlıklarla kurdukları ilişkilerin rolü araştırılacaktır. Ayrıca, yazarın özgün bazı teknikler aracılığıyla roman türünün sınırlarını aşan bir nehir anlatı kurmasının bu iki temel meseleyle bağlantısı sorgulanacaktır.

Ana Sorunsal: İnsan Merkezci mi Doğa Merkezci mi?

Bir Ada Hikâyesi hakkında ilk incelemelerden birinin yazarı olan Erol Köroğlu, dörtlemenin ilk üç kitabını, dönemin savaşlarını onaylayan, onları ka-

¹ Dörtlemenin kitapları yayım tarihi sırasına göre şöyledir: *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana* (1997), *Karınca'nın Su İçtiği* (2002), *Tanyeri Horozları* (2002), *Çıplak Deniz Çıplak Ada* (2012). Dörtlemenin başlığındaki "hikaye" sözcüğü, romanların basımlarında düzeltme işareti olmadan yazılmıştır. Bu yazıda tutarlılık açısından Türk Dil Kurumu yazım kurallarına dayanarak düzeltme işareti eklenmiştir.

çinilmaz kabul eden ve kahramanlık anlatıları biçiminde kurgulayan söyleme karşı oluşturulmuş bir “karşıt-anlatı” (İng. *anti-narrative*) olarak nitelendirmiştir (2009: 164). Köroğlu, egemen söylemi eleştiren pasajlara odaklanarak yazarın komedi ve trajikomedi yoluyla nasıl bir ulus-devletçi tarih eleştirisi yaptığını gözler önüne serer. Özellikle *Tanyeri Horozları*'nda Cumhuriyet Halk Fırkası'nın ilçe başkanlığı açılışı sahnesinde, gazi miralayın yaptığı konuşmanın alkışlanması olayını (2002b: 121-124) çözümleyen Köroğlu, alkışlamayı öğrenmiş ama ne zaman bırakacağını öğrenememiş kalabalığın anlatımı yoluyla yaratılan trajikomik etkiyi inceler (2009: 175-176). Kahramanlık eylemini tekeline alan egemen söylemin, fırsatçılar tarafından nasıl kolaylıkla kişisel çıkarlar uğruna kullanılabilirdiğini de Kavlakzade Remzi karakterinin yorumlanması aracılığıyla gösterir (2009: 176). Köroğlu'nun çözümlemesi, romanın eleştirel söylemini ortaya koymak açısından yararlı bir perspektif sunmaktadır. Bununla birlikte, dörtlemenin birçok yerinde, savaşın psikolojik travmasının üstesinden gelebilmek ve özgüvenlerini inşa edebilmek amacıyla olumlu karakterlerin de kahramanlık anlatıları kurguladığı görülmektedir. Örneğin, dörtleme boyunca yer yer çeşitli karakterlerin aynı savaşlarda yan yana çarpışarak düşmanı püskürtmekte sergiledikleri hünerin anlatımı; *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*'da Poyraz Musa'ya verilen İstiklal Madalyası'nın önemi, ona madalyanın törenle verilmesi (1997: 264) gibi meselelerde, ulus-devlet söylemine de içkin öğeler, olumlu bir şekilde anlatıda yer bulmaktadır. Anlaşılan yazarın duruşu her zaman mutlaka bir karşıtlık pozisyonu değildir. O hâlde, Yaşar Kemal'in bu tavrı nasıl anlamlandırılmalıdır?

Köroğlu'nun çözümlemesine karşılık, “Yaşar Kemal's Island of Resistance” başlıklı makalesinde Sibel Irzık, yazarın egemen söylemle ilişkisini başkaldırıya dönüşmeyen bir direniş olarak betimler (2013: 61). Poyraz'ın adadaki iktidarını, adanın anamal niteliğini ve doktorların sağlığını yanı sıra adalıların eğitimlerinde üstlendikleri modernleştirici aydın rolünü, ulusal bir alegori olarak değerlendirir. Yazarın önerdiği ütopyanın, eleştirdiği tarihin bir taklidi olduğunu düşünür (2013: 60). Aynı romanda bir arada sunulan ve ilk bakışta çelişik gibi görünen bu siyasi ve tarihî sorunsala, eko-eleştirel bir sorunsal da eklenmektedir. Nasıl oluyor da Yaşar Kemal, bir taraftan, bereketi ve yalıtılmış konumuyla Karınca Adası'nı, insanın savaşla yara almış psikolojisinin sağaltımı için el değmemiş doğaya kaçışını sağlayacak neredeyse kusursuz bir yaşam alanı biçiminde tasavvur ederken, diğer taraftan insansız doğayı anlamsız bularak insanın işlediği, kültürlediği doğanın yüceltilmesine aynı derecede önem verebiliyor? Dörtlemesi de dâhil olmak üzere tüm yapıtlarında insanın doğadaki yerini yorumlayan Yaşar Kemal'i, insanın duyularını ve duygularını çıkış noktası olarak seçtiği için son tahlilde insan-merkezci bir perspektifi yeniden üretmekle mi eleştireceğiz?

Eko-Eleştiri Açısından Sorunsal

Önce, meselenin eko-eleştiri açısından kuramsal çerçevesini çizmek amacıyla insan-merkezilik (İng. *anthropocentrism*) ve eko-merkezilik (İng. *ecocentrism*) kavramlarının aydınlatılmasında yarar vardır. Ekolojik duyarlık taşıyan edebiyat eleştirmenlerinin ortak bir terminoloji oluşturmak amacıyla 1990'larda bir araya gelmesinden önce, bu konudaki öncü tartışmalardan birini yürüten Paul Shepard, insanın doğa ile ilişkisinde tarih boyunca ve dinlerin etkisiyle takındığı kendini merkeze yerleştiren tavrını sorgulamıştır (1969). Shepard'a benzer şekilde, Lynn White, Jr. (1967), Harold Fromm (1978), Kate Soper (1995) gibi eleştirmenler dinin, özgül olarak Hıristiyanlığın yanı sıra pozitif bilimlerin yapı taşı oluşturulan Aydınlanma düşüncülerinin insan-merkezci dünya algısının hem insanın kendisini hem de insan olmayan varlıkları tahakküm altında tutuş biçimlerini çözümlemiştir.

Cheryll Glotfelty, Fromm'la birlikte hazırladıkları, alanın temel kitaplarından biri olan *The Ecocriticism Reader*'a yazdığı ön sözde, çevreci eleştiri ile eko-eleştiri arasındaki ayrımı insan-merkezilik kavramı aracılığıyla ortaya koyar. Glotfelty'nin tartıştığı üzere, "çevreci" eleştiri, çift kutuplu bir anlam ve insanın merkezde olduğu, öteki varlıklar tarafından çevrelendiği çağrışımını taşırken, eko-eleştiri ise birbirine bağlı topluluklar, bütünleşmiş sistemler ve bütünü oluşturan parçalar arasındaki güçlü bağlara işaret eder (1996: xx). Val Plumwood, *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason* başlıklı kitabında, bu konuyu akılcılık ve akıl-merkezilik açısından derinlemesine tartışmıştır (2002).

Graham Huggan ve Helen Tiffin, eko-eleştiri ile sömürgecilik sonrası eleştirinin ortak noktalarını irdeledikleri çalışmalarında, insanın kendini ve çıkarlarını yeryüzündeki diğer türlerin üstünde tutarak aslında emperyalist ideolojinin ırkçılığını gezegenin bütününe kaplayacak şekilde yeniden ürettiğini gösterirler (2010: 6). Geleneksel edebiyat eleştirisinin de o zamana dek odaklandığı olay örgüsü, karakterler ve psikolojik durumlar gibi metin öğelerinin, son tahlilde insan-merkezci olduğuna dikkat çekerler; böylece yeni bir eleştirel yaklaşımın gerekliliğini savunurlar (2010: 16).

Bu tartışmalardan anlaşılacağı üzere insan-merkezilik, eko-eleştirininki yapısı sökülmeye uğrattığı günümüz uygarlığının temel dünya algısını tanımlayan bir kavramdır. Bunun karşılığında eko-eleştiri, insanı, dünyayı paylaştığı insan olmayan varlıklarla ilişkisini fark etmeye çağırarak eko-merkezci bakış açısını benimsemeye yönlendirir. Bu iki kavramla ilintili olarak eko-eleştiri de en çok ele alınan konulardan biri de doğa ile insana ait olduğu varsayılan kültür arasındaki ilişkidir. Özellikle ilk dalga eleştiri de bu ilişkinin bir karşıtlık olup olmadığı yoğun bir şekilde sorgulanmıştır. Günümüzde, Ursula K. Heise'nin

eko-eleştirisinin izlediği tarihsel gelişmeyi değerlendirirken gösterdiği üzere, özellikle yapısalcılık sonrası yaklaşımları benimseyen eleştirmenlerin yorumlarında, kültür ile doğanın bir karşıtlık değil karşılıklılık ilişkisi oluşturduğu; dünyanın geldiği noktada, modernitenin etkisinin görülmediği, kültür tarafından biçimlendirilmemiş hiçbir yaşam alanının olmadığı görüşü savunulmaktadır (2006). Son dönemde, Serenella Iovino (2012), Serpil Oppermann (2013) gibi eleştirmenler, birlikte hazırladıkları *Material Ecocriticism* (2014) başlıklı çalışmalarında da olduğu gibi, yalnızca canlı olan değil evrendeki bütün maddelerin doğal-kültürel güçler, süreçler ve akışların etkisiyle biçimlenen anlatılar yarattığı görüşünü savunan maddeci eko-eleştiri çizgisinde tartışmayı sürdürmektedir.

Doğaya Muhtaç İnsan

Bir Ada Hikâyesi’ne eko-eleştiri perspektifinden yaklaşmak denendiğinde, çarpıcı biçimde görülür ki, ilk romanın başından itibaren dörtlemenin bütünü boyunca, savaşın ve mübadelenin yarattığı psikolojik travmanın üstesinden gelmeye çalışan insanın temel başvuru kaynağı, insan olmayan doğal varlıklardır. Dörtlemenin pek çok yerinde, doğanın sağaltıcı bir gücü olduğu gösterilir. Karakterler, doğa ile ilgili belli davranış örüntüleri yaratırlar. Örneğin, Ada’daki pınar başında ışığın kayalıklara yansımaları ve kaygan böceklerinin hızlı devinimlerinde suyun altındaki çakıl taşlarına vuran gölgelerini seyretmeyi bir ritüel hâline getirirler. Kimi zaman gizli bir sohbet için ama çoğu zaman da yalnız başına yaptıkları bu temaşa ziyaretleri, pınarı Ada’nın iyileştirici enerjisinin kaynağı hâline getirir. Benzer biçimde, Ada’daki ulu armut ağacı, çiçekleri, kokuları ve üzerinde vızıldayan arılarıyla yaşamın kaynağı bir hayat ağacı olarak algılanır. Çalılarının altında biten mor menekşelerin kokusu da insanı arındıran ve yenileyen bir öğedir. Öyle ki, karakterler hem Ada’daki yeni kimliklerini benimsemek hem de psikolojik sağaltım amacıyla menekşe koklamayı, mevsimlere bağlı bir ritüele dönüştürürler. Son roman olan *Çıplak Deniz Çıplak Ada’da*, Melek Hatun’la Musa Kazım’ın birleşmeleri ancak menekşe koklama ritüeli sayesinde gerçekleşir.

Bu noktada, Batı Avrupa’nın akılcı endüstri uygarlığının yerel kültürlerle küçümseyici bakışını sorgulayan Dolores LaChapelle’in ritüeller hakkındaki değerlendirmesini anmakta yarar vardır. Tüm geleneksel kültürlerin mevsim festivalleri ve ritüelleri olduğuna dikkat çeken LaChapelle’e göre, ritüeller bağ kurucu bir işlev taşır (1995: 59). Bunlar, insanın kendi organizmasındaki sistemler arasında olduğu kadar, insanların kendi aralarında ve diğer varlıklarla iletişim kurmalarını sağlar. Ayrıca insana mantıklı, analogik ve ekolojik düşünmeyi öğretir. “Belki de en önemlisi, ritüeller sırasında, doğayı *karşımıza almak* ya da doğayla *birleşmeye çalışmak* yerine doğanın içinde *kendimizi bul-*

manın kendi kültürümüze özgü deneyime sahip oluruz. Sürdürülebilir kültürün anahtarı da budur” (1995: 62).

Bir Ada Hikâyesi'nde, doğadan hem psikolojik hem fiziksel anlamda beslenerek savaş gibi korkunç bir travmanın üstesinden gelmeyi beceren insan, aynı zamanda kendisini çevreleyen büyük ekosistem karşısında çaresiz bir varlık olarak kurgulanmıştır. İnsan, sonsuzluğu arayışında ve ölüme karşı verdiği mücadelede hem çeşitli stratejiler geliştirir hem de evrendeki tarihinin minimal boyutuna, bir karınca kadar küçüklüğüne şaşar. *Karınca'nın Su İçtiği* adlı romanda Poyraz, kendisini vurmaya geldiğinde nar bahçesinde uyuyakalan adamı görünce “ölümü, sonsuzluğu, ölümün üstünden binlerce, milyarlarca yıl geçeceğini, kendinden bir toz zerresi bile kalmayacağını, yokolacağını” düşünür; “sonsuzluk bile bir şey”dir der, “sonsuzluktan öte bir şey” olup olmadığını sorar (2002a: 20). Poyraz'ın ebediyeti sorgulamasına karşılık Baytar Cemil, boşaltılmış şehriyle baş başa kalınca, “Ya dünyaya, milyonlarca yıl gelmediğimiz gibi, şimdi de gelmeseydik, hiç gelmeseydik” diye ezeliyeti düşünerek ürperir (2002a: 156). Bu düşünceler yoluyla, insanın evrendeki tarihinin kısalığı kadar yerinin vazgeçilmezliği de sorgulanmış olur. Benzer şekilde, *Tanyeri Horozları*'nda Musa Kazım'ın İsmail'e çiftlikteki ağacın altında kaynayan pınarı genişlettiği, içine çakıl taşı ve balık koyduğu için kızmasında, insan aklının doğayı anlamaya yetmeyeceği düşüncesi bulunmaktadır. Musa Kazım, İsmail'e şöyle der: “Tabiat bizden akıllıdır. O ne istediğini herkesten iyi bilir [...] O aptallar gibi sen de doğayı güzelleştirmeye kalkıyorsun. Pınar isteseydi bu suya en güzel çakıl taşlarını, en güzel balıkları getirip dibine koyardı” (2002b: 233).

Çiftyönlü Doğa ve İnsan

Doğanın bereketi ve güzelliğini, insan yaşamındaki sağaltıcı rolünü bu denli vurgulayan Yaşar Kemal, aynı zamanda tehlikeyi barındırdığını hatırlatmaktan da geri durmaz. Örneğin, Kerim ile Peri, sığındıkları Kaba Ada'da açlıktan ölmek üzere olmalarına karşın, zehirli olduğunu düşündükleri mantarları yiyemezler (2012: 33). Allahüekber Dağları'nda soğuktan donarak ölenler gibi, adada kış mevsiminin ya da fırtınalı denizin yarattığı hayati tehlike, Yezidi kırımında kesik memelere saldıran kartallar veya zeytinlikte ağlarını örüp avlarını bekleyen örümcekler, doğanın yok ediciliğinin göstergeleridir. Dolayısıyla, Yaşar Kemal'in hiçbir anlatısında olmadığı gibi *Bir Ada Hikâyesi*'nde de doğayı naif bir idealizmle hep-bereketli, hep-sevecen kabul etmediği aşikârdır. İnsan imgeleminde doğanın çiftyönlülüğü belki de en belirgin olarak yılanla metaforlaştırılır. *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*'da bir yandan insanın cennetten kovulmasının sorumlusu olarak anlatılan kötücül sürüngen, öte yandan Nuh Tufanı'nda geminin deliğini kuyruğuyla tıkayarak

insanın ve diğer canlıların kurtuluşunu sağlayan hayırlı bir varlık olarak betimlenir (1997: 237, 248).

Doğayı çiftyönlü niteliğiyle imgelemine davet eden insan, onu olduğu gibi sevecek potansiyele sahip bir canlı olarak kurgulanır. *Tanyeri Horozları*'nda Musa Kazım bunu şöyle dile getirir: “Yalnız atları, denizi sevmek marifet değil, kurdu kuşu, yerdeki karıncayı, petekteki arıyı, dünyada ne var ne yoksa, taşı toprağı, esen yeli, kayan yıldızları, her şeyi, her şeyi taa iliklerine, taa yüreğinin köküne kadar seveceksin. Dünyayı okşamaya doyamayacaksın” (2002b: 232). Bu söylemde insan, doğayı okşayan öznedir. Bu anlamda Yaşar Kemal insan-merkezci bir perspektif sunar. Ama insan, aynı zamanda doğadaki insan olmayan canlıların da birer özne olduğunun farkındadır. Bu da eko-merkezci bir perspektiftir.

Sıra dışı balıkçılık marifetinden dolayı arkadaşları denizi büyülediğini iddia ettiğinde, Nişancı Veli'nin yanıtı bu bağlamda dikkate değerdir. Veli hem denizin onu büyülediğini hem de büyüünün insanın duyarında ve yüreğinde olduğunu söyler (2002b: 202). Fatih Altuğ, “*Bir Ada Hikâyesi*”nde Travma, Deneyim ve Özne” başlıklı makalesinde, Veli'nin bu yanıtını ikili bir özne konumu olarak değerlendirmiştir:

Nişancı'ya göre insan hem dışsal olanın büyüüne maruz kalmakta hem de içsel olandaki gizil büyü ya da kökensel büyü sayesinde dışsal olanla ilişkiye girmektedir. Dolayısıyla burada her ögesinin kaynaştığı, ayrımların tamamen ortadan kalktığı bir doğa ya da doğayla arasında geçirimsiz sınırların olduğu bir insan yoktur. Öznellik ve tabiyet, faillik ve mefüllük, etkenlik ve edilgenlik karşıtlıklarının uçlarında değil, arasında ikamet eder bu ideal özne. (2007: 88)

Altuğ, bu saptamasıyla insanın özne konumunu zihin açıcı biçimde yorumlamıştır ama bu öznenin, makalenin başka bir bölümünde öne sürüldüğü gibi hümanist olarak nitelendirilmesi olanaksızdır (2007: 87-88). Altuğ'un bu kavramı daha genel anlamda insancılık, insan sevgisi anlamında kullandığı anlaşılmaktadır. Hümanizm kavramı özgül bağlamında düşünüldüğünde, Yaşar Kemal'in romanında, Aydınlamacı hümanizmanın insanın aklıyla doğaya hükmeden bir özne, doğanın da onun kullanımına ve denetimine sunulmuş bir nesne olduğu fikrini işlediği savunulamaz.

İnsana Muhtaç İnsan

İnsanın doğadaki öznelardan biri olduğunu fark etmesinin gerekliliğine bu şekilde vurgu yapan yazar, aynı zamanda, insanın insana duyduğu ihtiyacı da ön plana çıkarır. İlk romanda, doğup büyüdüğü adadan ayrılmamak için tehlikeli bir saklambaç oyununu göze almış olan Vasili, insansız bir yerde, o

yer cennet olsa bile yaşanamayacağını düşünür (1997: 156-157). Boş denizi seyrederken gemisiz, insansız denizi anlamsız bulur; ona göre, insansız hiçbir şeyin tadı yoktur (1997: 96). *Tanyeri Horozları*'nda, Lena Ana'nın tehlikeli ve eziyetli geri dönüş yolculuğundan sonra ilk düşündüğü de boşaltılmış adanın artık eski adası olmadığıdır: "Ortalıkta kim yok kimse yok. Korktum. Bu insansız ada benim adam değil [...] İnsansız ada benim adam değilmiş meğer, geldiğime pişman oldum" (2002b: 84).

Dörtlemenin pek çok yerinde, hikâye anlatımı önemli bir rol üstlenir. Tıpkı Dengbej Uso'nun söylediği destanın yarattığı sağaltıcı etki gibi, insanlar da birbirlerine hikâyelerini anlatarak rahatlayıp yenilenirler. Örneğin, Poyraz Musa, aylarca zihninde taşıdığı, onu duygusal anlamda âdeta sakat bırakan Yezidi kırımı tanıklığının yarattığı etkiden ancak bunu Zehra'ya anlatabildiğinde kurtulur (2002b: 318-319). Bir kez Zehra'ya açılabilirdikten sonra bu olaya dair anılarını adanın diğer sakinleriyle de paylaşır; paylaştıkça rahatlar (2002b: 322-324). Sohbet, kimi kez fiziksel ihtiyaçlara üstün gelir. Örneğin, Zehra ile Şerife konuşmaya öyle dalarlar ki yemek yemeyi, su içmeyi unuturlar (2002a: 325). Anlatılanlar her zaman tutarlı ya da gerçeğe benzer olmayabilir. Örneğin, Musa Kazım, Girit'te bıraktığı kâhyası Niko'yu çiftliğe sahip çıkan yürekli bir kahraman gibi düşleyip anlatırken, Kazım'ın kızları gerçek Niko'nun kendi hâlinde biri olduğunu hatırlayıp babalarının saçmaladığını düşünürler (2012: 100-103). Böyle durumlarda, gerçeğin kendisi yerine gerçekleşmesi arzulananın düşünmesi yoluyla avunma psikolojisi kadar şimdiki zamanın bellek üzerindeki etkisi de devrededir. Geçmiş, şimdiki zamanda yeniden yaratılmaktadır. Dolayısıyla kişisel tarih, aslında geçmişte değil her zaman şimdiki zamanda, bu anda inşa edilmektedir.

Bellek ve Tarih

Daniel L. Schacter, *Belleğin İzinde* başlıklı çalışmasında, kişilik duygusu ile bellek arasındaki ilişkiye dikkat çekerek "kişilik duygumuz can alıcı bir biçimde, geçmişimizi hatırlamaya dair öznel bir deneyimle bağlıdır" der (2010: 59). Bunun yanı sıra, zaman ile belleğin ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiğini, anıların her zaman geçmişle ilgili olduğunu ve genellikle geleceği biçimlendirdiğini belirtir (2010: 116). Ayrıca anıların şimdiki zamanın perspektifinde yeniden kurgulandığına da dikkat çeken Schacter, insanın geçmişini, dolayısıyla öz yaşam öyküsünü veya başka deyişle kişisel tarihini büyük ölçüde hâlihazırdaki ihtiyaçları ve arzuları doğrultusunda şekillendirdiğini vurgular (2010: 145). Schacter'in bu gözlemleri, Musa Kazım'ın Niko'yu gerçekte olduğu kişi gibi değil, olmasını istediği kişi gibi hatırlaması bağlamında anlam kazanmaktadır.

Birçok klinik vakada, özellikle de savaş deneyimi yaşamış olan insanların anlattıklarında, olayları daha sonraki duygusal durumlarının süzgecinden geçirecek anımsadıkları saptanmıştır (Schacter 2010: 304). Geçmişe dönüş anlarının genellikle anıyla fantezinin bir karışımı olduğunu gösteren Schacter'e göre, beklentilerden, inançlardan ve korkulardan fazlasıyla etkilenen bir "geçmişe dönüşün içeriği, bize gerçekten olmuş olanlardan çok bir kişinin geçmiş hakkında doğru olduğuna inandığı şeyler ve korkuları konusunda daha fazla şey söyleyebilir" (2010: 397). *Bir Ada Hikâyesi*'nde Poyraz Musa'ya benzer şekilde özellikle karakterlerin savaşa dair hatırladıklarının anlatıldığı birçok pasajda, Schacter'in klinik bulgularla ortaya koyduğu psikolojik durumların kurgulandığı görülmektedir. Dolayısıyla, yazarın kayıt altına alınmış resmî tarih yerine karakterlerin psikolojilerine ilgi gösterdiği anlaşılmaktadır. Böyle bir durumda, anlatılan, gerçekle fantezinin bir karışımı olacağı ve nesnel değil öznel bir bakış açısı sunacağı için bunların gerçeklikle ne oranda örtüştüğünü sorgulamak yanıltıcı olabilir. Bu, bir anlamda yazarın kendini böyle bir sorgulamadan özgürleştirme stratejisi olarak da yorumlanabilir.

İnsanın anıları yoluyla kendine bir kimlik kurgulaması gibi uluslar da geçmişte yaşanmış olaylardan oluşan bir tarih anlatısının üzerinde inşa edilirler. Benedict Anderson'ın tanımladığı üzere, "[u]lus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur - kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir" (2014: 20). Ulusun egemenliği ve meşruiyeti Aydınlanma felsefesine ve Fransız Devrimi'ne dayanır (2014: 21). Ulus fikri her ne kadar kabaca iki yüz yıllık bir geçmişe sahip yeni bir fikir olsa da, ulusun "ezeli bir geçmişten kaynaklandığına ve daha da önemlisi sınırsız bir geleceğe doğru kesintisizce ilerlediğine inanılır" (2014: 25). Bu ölümsüzlük ya da sonsuzluk tahayyülüyle ulus söyleminde, dinsel ve mitik söylemle ortaklıklar kurularak ulusa kut kazandırılır (2014: 25). Burada, bireyin belleğini ve ulusun tarihini kullanarak kendini kurgulaması arasındaki benzerliğe dikkat çekmek gerekir. Geçmişle ilgili anıların bugünün süzgecinden geçirilerek geleceği biçimlendirmesi gibi, uluslar da geçmişe dönük bir sonsuz köken ve geleceğe yönelik bir kalıcılık tasarımı üzerinde inşa edilmektedir. Bu inşa sürecinde hatırlamak kadar unutmak da rol oynar.

Necmi Zekâ, "Hatırlama ve Tarih" başlıklı yazısında, Aydınlanma'nın tarihi zamansallaştırdığına dikkat çekerek "Tanrı'ya ya da Doğa'ya, yani tarih dışı bir nesneye başvurma gereğini de ortadan kaldırıp, tarihin yapılabılır olduğu -geleceğin planlanabileceği- inancını yaygınlaştırdığını" belirtir. Aydınlanma'nın pozitivist felsefeden beslenen ilerliciliği, yani çizgisel bir düzlemde ilerleyen zaman tasarımı, Zekâ'nın vurguladığı gibi "geriye dönük bir unutuşu da içermektedir" (1987: 14). Max Horkheimer ile Theodor W. Adorno'nun *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nde ileri sürdükleri gibi, "doğa üze-

rinde egemenlik kurabilmenin -kısacası bilimin- aşkın koşuludur ‘unutma’” (alıntılayan Zekâ 1987: 14). *Bir Ada Hikâyesi* ise neredeyse bütünüyle, âdeta unutmaya karşı bir direniş oluşturmak için birbirine hikâyelerini anlatan karakterlerin anlatısıdır. İnsanın insana duyduğu ihtiyaç ve insansız doğanın anlamsız bulunması da bununla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Paylaşım yoluyla belleğin yani kişisel tarihin ve kimliğin yeniden inşası gerçekleşir. Anlatma ihtiyacı ve mitlerle pekiştirilen bu insanlık durumu, aynı zamanda “tahayyül edilmiş bir cemaat”in oluşmasına katkıda bulunur. Dörtlemenin bütününe hâkim olan yinelemeler de hatırlama yoluyla belleğin kimlik inşasında üstlendiği rolü vurgulamak açısından önem kazanır.

Bu noktayı aydınlatmada, Jan Assman’ın kuramsallaştırdığı “kültürel bellek” kavramı, anahtar işlevi taşıyabilir. Maurice Halbwachs’ın kültürel katmanları dışarıda bıraktığı “ortak (kolektif) bellek” kavramını bunları içerecek şekilde “kültürel bellek” kavramıyla tanımlayan Assmann, gündelik iletişime ve yakın geçmişe odaklanan ortak belleğin oluşturduğu kimliğe karşılık, daha köklü bir geçmişten beslenen ve nesiller arası törensel davranışlar, simgeler ve dil gibi araçlarla aktarılan kurumsallaşmış bir kimlik algısına dikkat çeker (1995: 129; 2008: 110). *Bir Ada Hikâyesi*’nde belleğin bu iki katmanı da gözlemlenebilir. Köklü geçmişten beslenen yani kültürel belleğin alanı olan tarihsel süreklilikte bir kopuşun yaşandığı bir dönemi anlatmayı seçmekle Yaşar Kemal, öncelikle gündelik düzeyde ortak belleğin nasıl oluştuğunu gözler önüne serer. Bunu yaparken köklü geçmişten gelen anlatıları şimdiki zamanda yeniden üreterek ve görece uzun bir anlatı zamanına yayılmış dörtlemesinde, gündelik iletişim ve davranış kalıplarını Ada cemaatinin tümünü kapsayacak şekilde kurumsallaştırarak kültürel belleğin iletişim yoluyla ortaklaştırılan bireysel bellekten nasıl beslendiğini gösterir.

Anlatı kişilerinin bireysel hatırlama, anılarını şimdiki zamanda yeniden inşa etme edimleri, ulusun tarihi ve Osmanlı’nın küllerinden yeniden doğan yeni Türkiye’nin kuruluş anlatısıyla paralel zihinsel süreçleri ve refleksleri içermektedir. Aralarındaki fark, ulus-devletçi egemen söylemin çeşitliliği yadsıyan, çok-mitosluluktan tek-mitosluğa geçişi öngören, insanların coğrafyayla ilişkilerini düzenleme hakkına sahip olduğuna inanan yapay kurgusudur. Bu kurgunun tarihin akışına müdahale ettiği, Lena Ana’nın mübadeleyi duyduğundaki tepkisiyle belirginleştirilir: “Üç bin yıl önce neredeymişiz, gökten mi inmişiz buraya? Yoksa Atina’dan mı gelmişiz? Kim getirmiş bizi buraya? Kim getirmişse söyleyin gene o götürsün bizi getirdiği yere” (1997: 52). Anlaşılacağı üzere, roman kişilerinin birbirleriyle kurdukları ilişki kadar kendi geçmişleriyle ve doğa ile kurdukları bağlar ve bunlara dair belleklerine yerleştirdikleri olaylar ve durumlar dörtlemenin esas yapısını oluşturmaktadır. Yineleme, bu noktada da devreye girer. Doğanın döngülerine koşut olarak

anlatı kişilerinin zihinlerini kurma ve davranış örüntülerini belirleme gibi işlevler yüklenmenin yanı sıra okura hem tarihte, hem insanlarla ve insan olmayan varlıklarla ilişkilerinde, hem de romanı okuma sürecinde neyi unutmamış olabileceğini, neyi hatırlaması gerektiğini de sorgular.

Doğaya Müdahale Eden İnsan

Dörtlemenin pek çok yerinde vurgulandığı üzere insan, bilgisini kullanarak doğayı işleyen, onu kültürleyen tek canlıdır. Bu, insan doğasına içkin potansiyel güzelleştirme gücüdür. Özellikle, adanın kalabalıklaşmasının ardından, adada horoz seslerinin duyulmasıyla yerleşik yaşama geçmenin simgeleştirildiği *Tanyeri Horozları*'nda, insanın adayı bereketli bir besin kaynağından cemaati besleyecek bir kapitale nasıl dönüştürdüğü anlatılır. Burada, başıboş bırakılmış vahşi doğanın güzellikleri yerine insanın işlediği doğanın bereketi ve güzelliği özellikle vurgulanır. Arı kovanları, incir, nar, şeftali bahçeleri, üzüm bağları, zeytinlikler, verimli tarla olmaya uygun ada arazileri işlenerek bereketli hâle getirilmiş doğa parçalarıdır. İnsanın işlediği doğa insanı besler, karşılığında doğa da insan emeği ve bilgisi sayesinde potansiyelini gerçekleştirir.

İnsandaki güzelleştirme potansiyelinin yanında bir de yıkım potansiyeli bulunmaktadır. Dörtlemede, savaşın ve mübadelenin yıkıcı etkilerinin yanı sıra insanın hayatta kalmak gibi masum ve haklı bir nedenden ötürü bile doğayı tahrip ettiği ve sömürdüğü de anlatılır. Örneğin, kış gelince ve stokladıkları yakacak bitince, Sarıkamış bozgununu da anımsatan donarak ölme tehlikesi baş gösterdiğinde, adanın aydınları da dâhil olmak üzere, adalılar ağaçları keserek ısınırlar. İrzık, bu pasajda yazarın ütopyasıyla birlikte kurmacanın da sınırlarını fark ettiğini söylemektedir (2013: 61). Yaşar Kemal, burada, tüm dörtlemeye egemen olan paranın bereketini ve tedbirli davranışın semeresini vurgulayacak bir kurgu da yaratabilirdi. Klasik gerçekçi tekniğin sınırlarını sürekli zorlayan hatta çoğu kez onun kurallarını yıkan Yaşar Kemal'in böyle bir pasaj yazarak göstermek istediği, determinist bir sınırlama değildir. Çünkü yazar, aynı romanda, adadaki bağların yeni gelen Anadolu göçmenleri tarafından nasıl “hopur” yani talan edildiğini de yazmıştır (2002b: 393). Hasatçılık yaparak geçindikleri dönemde topladıklarının tadına bakılmasına izin verilmeyen göçmenler, adada başıboş bir bağ olduğunu öğrenince, “bir oç alırcasına” bağı talan ederler (2002b: 388). Oysa, bilmedikleri bir şey vardır. Bu bağdaki üzümlerin satışından elde edilecek gelirle adanın ihtiyaçları görülecek, üstelik diğer meyve hasatlarında olduğu gibi bağbozumunda da adalılara yemeleri için pay ayrılacaktır.

Göçmenler bağı talan etmekle kalmazlar, aşırı tüketimden dolayı ishal, romandaki anlatımıyla “ötürük” olup adaya pislerler. Evlerinin içindeki tuvaleti

kullanmayı bilmeyen bu insanlar, “cennet” adayı kokutarak bir cehenneme dönüştürürler. Bu durum, “Karınca Adası meydan muharebesi” olarak nitelendirilir (2002b: 392). İnsanın açgözlülüğünün ve kışın ağaçları kesip yaktığındaki gibi nankörlüğünün anlatımı olan bu pasaj, diğeri gibi bir mevsimsel ve coğrafi zorunluluktan kaynaklı kurgulanmamıştır. Ama kurgulanmıştır ve Yaşar Kemal, ishal olmuş göçmenler nedeniyle adanın nasıl koktuğunu, insanların tuvaletlerini etrafa, kendi bahçelerine nasıl yaptıklarını, tuvaletten sonra nasıl çakıl taşlarıyla silindiklerini, doktorun konuşmasında ishal nöbetinden dolayı nasıl topluca kıyıya gidip rahatlayıp sonra da uçkurlarını bağlayarak geri dönüp konuşmayı kaldıkları yerden dinlemeye devam ettiklerini, sayfalar dolusu anlatarak âdeta gerçeküstücü bir “ötürük destanı” yaratmıştır (2002b: 389-398). Bir yanda ütöpik bir cennet kurulurken diğeri yanda bu cennete pisleyen insanın nankörlüğü, Adem’le Havva’nın kovuluş mitiyle koşturulan kurgulanmıştır ve bir savaş analogisi olarak yorumlanmıştır. Meselenin çözüme kavuşturulmasında izlenen yol, Yaşar Kemal’in perspektifini anlamak açısından aydınlatıcıdır. Bağlı talan eden ve adayı kirletenlere karşı özellikle cennetten kovulma mitiyle okurda yaratılan beklenti boşa çıkarılacaktır. Doktor Salman Sami, göçmenleri cezalandırmak yerine onları affeder. Bu sefer bir hata yaptıklarını bir dahaki sefere böyle davranmak yerine adanın ürününü kaldırmada işbirliği yapmaları gerektiğini söyler (2002b: 399). Bu davranış, aynı zamanda göçmenlerin beklentisinin de aksidir. Ceza yerine anlayış gören ve adanın insan topluluğunun bir parçası olarak diğeriyle eşit düzeyde kabul edildiklerini anlayan göçmenler, ötekileştirilmedikleri için ölçme nedenlerinin ortadan kalkmasıyla, Ada cemaatiyle bütünleşeceklerdir.

Karınca Medeniyeti

Doktorun göçmenlere yaklaşımıyla, yazarın uygarlık karşıtı söylem yerine alternatif bir uygarlık projesi sunduğu anlaşılmaktadır. Irzık’ın yerinde tespit ettiği gibi, bu uygarlık modelinde liderler ve entelektüeller, kapital, ticaret ve kapitalin dağıtımını yoluyla kalkınma sistemi, yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin de modeliyle benzerdir (2013: 60). *Tanyeri Horozları*’nda, ticaretle sağlanan kapital, köylülere ayakkabı, öğrencilere üniforma almak için kullanılır (2002b: 420). Okulun tefrişatı bu gelirle sağlanır. Hatta, doktorların gerçekleştirmek istedikleri eğitim hamlesiyle ilgili şu görüşleri, Cumhuriyetin ideolojisinin de benimsendiğini ve desteklendiğini göstermektedir: “Yeni Türkiye başlıyor, bu yepyeni başlayan ülkeye yardım etmezsek yediğimiz ekmek, içtiğimiz su, aldığımız hava bize haram olsun (2002b: 287). Dolayısıyla Yaşar Kemal, bir karşıt-anlatı değil, egemen söylemle diyalojik ilişkisi olan alternatif bir anlatı kurmaktadır. Son kitapta, Kavlakoglu Remzi’nin söylemine sirayet eden mit öğeleri de bu anlamda kayda değerdir. Önceleri egemen söylemin manipülatif

taşıyıcısı olan Remzi, artık adalılar ve kasabalılar gibi vatanın Hırsto'yla birlikte, yeşil donluların ve Kazdağlı ermiş Sarıkız'ın yardımıyla kurtarıldığını anlatmaktadır (2012: 194-195).

Bu uygarlık modelinde Yaşar Kemal, kapitali ve liderliği dışlamaz. Bunların kullanılma biçimini ve niteliğini değiştirir. Ocaklarla kurumsallaşan ve usta-çırak ilişkisi modeliyle sürdürülen deneyim ve kuşaktan kuşağa aktarılan iş bilgisi arıcılık, balıkçılık, dokumacılık, kökboyacılığı hatta dengbejlilik gibi meslekler söz konusu olduğunda okul bilgisinin üzerinde tutulur. Melek Hatun, Musa Kazım'ın yaşlı bir zeytin ağacıyla arkadaşlık kurduğunu öğrendiğinde “Amerikan, İngiliz mekteplerinde okumuş” kızlarının onu kınaması üzerine şöyle der: “Ne kadar okursanız okuyun, ne kadar dil bilerseniz bilin siz de her şeyi bilemezsiniz. Bir pirin de bildiğini bilemezsiniz [...] Kim bilir bin yıllık ağacın ne kadar çok güzel yanı var. Ağafendi ağacın bizim görmediğimiz güzelliklerini nasıl görüyor, onunla neler konuşuyordur, kim bilebilir aralarındaki dostluğu” (2012: 129). Bu sözlerle, okullarda öğretilmeyen yani bilimsel olmayan ama yaşamın özüyle ilgili olan farklı bir bilgi türü yüceltilmiş olur. Anlatıda, Musa Kazım'ın yanı sıra Dengbej Uso, Hırsto, Nişancı Veli, Panayos ya da Şerife gibi “insan olmayan canlıların dilini konuşabildiği” için işini iyi yapan karakterler, Ali Abdal Dede'nin, Fakiyê Teyran'ın, Lokman Hekim'in mitik hikâyelerine koşut olarak kahramanlaştırılır, kutsallaştırılır. Dolayısıyla, epikten ödünçlenen yapıyla anlatı, başkarakterlerin sürekli değişebildiği, böylece liderlerin çeşitlendiği bir nitelik sergiler.

Tanyeri Horozları'nda yerleşik düzene geçilmesiyle kurumsal ve ekonomik altyapısı oluşturulan uygarlığın nasıl gelişeceği dörtlemenin son romanında kurgulanır. Çok-etnili ailelerin kurulduğu bu uygarlıkta, insanların kolektif biçimde, kişisel çıkarlar yerine topluluğun çıkarları için çalıştığı imece modeli övülür: “Çocuklarımız senden, bizden öğrenecek, kendilerinden sonra gelenlere öğretecekler. Yaşayanlar imecenin içinde olacaklar [...] Onlar yeni bir dünyaya doğdular, yeni bir dünya yaratacaklar” (2012: 224). Bunun yanı sıra “Çalışmanın tadına varamasaydık dünyanın da tadına varamazdık” (2012: 224) sözleriyle insan, çalıştıkça güzelleşen ve dünyayı güzelleştiren bir varlık kabul edilir. Çalışmanın kutlandığı ve kutsandığı anlatıda, adanın adı olan “karınca” çalışkanlığı simgeleyen bir metafora dönüşerek bağlamına oturur. Başka deyişle Yaşar Kemal, doğru liderlik ve sosyo-ekonomik stratejilerle yönetilen, çok-etnili, çok-türlü, doğa ile sağlıklı etkileşim kurabilen bir imece uygarlığı, bir “Karınca Medeniyeti” kurgular.

Yaşar Kemal'in eleştirdiği, kaynağını Avrupa Aydınlanması'ndan ve pozitivist felsefeden alan hiyerarşik ve püriten ulus-devlete dayalı uygarlık modelidir. Bu konuda, ulusun türdeşleşmesini sağlayacak siyasi hamle olarak mübadele kararını hiçbir zaman iki ülkenin liderlerine bağlamaması özellikle dikkat çe-

kicidir. Bu kararı Lozan'da Avrupa uygarlığının dayattığını dörtlemenin birçok yerinde vurgular. Musa Kazım'ın şu sözlerinde eleştirinin asıl hedefi belirginleşir: “Bu işi başımıza Mustafa Kemal Paşayla Venizelos getirdi, diyorlar. Yok, yok, yalan, yalan, bu işi başımıza Avrupa medeniyeti getirdi. Lozan Konferansında bu işi başımıza bütün Avrupa getirdi. Avrupanın yüreği taştan demirden. Kararı bütün Avrupa verdi, bizi yurdumuzdan yuvamızdan etti” (2002b: 38). Bunun yanında, Enver Paşa ve Kavlakoğlu Hacı Remzi gibi egemen söylemi kendi çıkarları doğrultusunda kullanan karakterler Osmanlı'nın çürümüşlüğü'nün göstergeleri olarak yorumlanır. “Mustafa Kemal Paşa harp sevmiyor, artık savaş olmayacak” (2002a: 263) sözleriyle savaş karşıtı olduğu vurgulanan Mustafa Kemal'in olumlu lider statüsü şu sözlerle pekiştirilir: “koskoca vatani kurtaran, kaplan yürekli, aslan yeveli, deniz gözlü güneş saçlı” (1997: 21).

Tüm bunlar göstermektedir ki, Yaşar Kemal, akıl-merkezci uygarlık modeli yerine, insanın ve doğanın zenginliğinin farkına varılıp çeşitliliğin korunduğu eko-merkezci bir uygarlık modeli önermektedir. Dolayısıyla, bir yandan Avrupa-merkezci egemen ulus-devlet söylemini gülmece ve saçmanın sergilenmesi yoluyla hicvederken diğer yandan, tarihin çizgisel akışının karşısına doğanın döngülerini; insanın egemenliği düşüncesinin karşısına belleğin şimdiki zamanda doğayla etkileşim hâlinde ve kolektif biçimde yeniden inşasının oluşturduğu doğa-merkezci kimlik bilincini; ilerleme, terakki öğretisinin karşısına sürdürülebilir doğa modelini yerleştirir.

Yazarın savaş karşıtı bir anlatı kurması da, Birinci Dünya Savaşı'nın aynı Aydınlanmacı kaynaktan beslenen sömürgeci ekonominin doğurduğu Sanayi Devrimi'nin bir sonucu olması bağlamında akıl-merkezci Avrupa uygarlığı eleştirisine eklenmektedir: “İlk dünya savaşını çıkaran, bunca insanı öldüren Avrupa değil mi? Adına Dünya Harbi diyorlar, insanları kandırıyorlar. Bu dünya harbi değil, yalan, tarihin gördüğü ilk büyük katliamdır” (2002b: 55). Bu noktada, Anderson'ın ulus-devlet fikrinin oluşumunu gazete ve romanın yükselişiyle ilişkilendirdiğini anımsamakta yarar vardır (2014). Dolayısıyla, roman, bir edebî tür olarak ulusun tahayyülünde başat bir rol üstlendiği oranda alternatif tahayyüllerin üretilmesini de mümkün kılabilecektir. Yaşar Kemal de *Bir Ada Hikâyesi*'nde roman türünün bu potansiyelinden yararlanmış görünmektedir.

Sonuç

Bu çözümlemede gösterildiği üzere, Yaşar Kemal, insanın aklına ve bilgisine, onun duyuları ve duyguları yoluyla evreni algılayışına değer vererek insanı merkeze koyar. Çünkü Doktor Salman Sami'nin sözleriyle, “insanoğlu önce kendisini güzelleştirmek, sonra dünyadaki her şeyi güzelleştirmek için, en güzel işini yapmış, kendini yaratmıştır. Oysa kendini yarattığı gibi her şeyi

yeniden yaratabilir, her şeyi böylesine çirkinleştireceğine yeniden güzelleştirebilir” (2002b: 345). Bu noktada, ayrı bir tartışma konusu olan, insandan doğmayan bir sanatın mümkün olup olmadığı sorusu da göz önünde bulundurulmalıdır. Bununla birlikte, yazara göre, insanın tek yetisi aklı değildir. Yazar, insanın kendi bedeni olan mikro evrendeki hiyerarşik düzenlemeyi de reddederek insana aklını kullanarak yaratım gücünü ve sevgisini göstermesini önerir. Dolayısıyla, insandan kaynaklanan eko-merkezci bir perspektif geliştirir.

Buna uygun anlatı teknikleri kullanan yazar, mit ve rüya yoluyla gerçeğin tanımını sorgular. Oğullarının savaştan dönmesini bekleyen Zarife’nin düşü “öyle bir düş[tür] ki yorumu çeliği keser. Gerçekten daha gerçektir” (2002b: 214). “Ötürük destanı”nda olduğu gibi saçmanın sergilenmesi yoluyla anlatısına akıl dışını davet eder. Doğanın ve davranışların betimlenmesinde yinelemeyi ve kümelemeyi kullanarak, epizotlar oluşturarak sözlü kültürün edebî tekniklerini basılı kültürde dönüştürür. Bu yolla, bilinç akışının yanı sıra deyim yerindeyse “eylem akışı” pasajları oluşturur; toplu diyaloglarla Antik koroymu romanda yeniden yorumlar. Gerçeklikle en iyi hâlde “büyülü” bir ilişki kurmayı kabul eder. Böylece, determinist ilkeye sıkı sıkıya bağlı ve kapitalizmin edebî üretimi olan gerçekçi roman anlayışını da kırar. Bu anlamda, Yaşar Kemal’in diğer yapıtlarıyla teknik özdeşlik içinde olan *Bir Ada Hikâyesi*, akıl-merkezci uygarlık modeli kadar onun edebî üretimi olan gerçekçi romanın da sınındığı bir anlatı kabul edilmelidir.

Kaynaklar

- Altuğ, Fatih (2007). “Bir Ada Hikâyesi’nde Travma, Deneyim ve Özne”, *Kitaplık* 101, s.83-89.
- Anderson, Benedict (2014). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, Çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis Yayınları.
- Assmann, Jan (1995). “Collective Memory and Cultural Identity”, Çev. John Czaplicka, *New German Critique* 65, s.125-133.
- (2008). “Communicative and Cultural Memory”, *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Ed. Astrid Erll ve Ansgar Nünning, Berlin ve New York: de Gruyter, s.109-118.
- Fromm, Harold (1978). “From Transcendence to Obsolescence: A Route Map”, *Georgia Review* 32, s.543-552.
- Glotfelty, Cheryl (1996). “Introduction”, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Ed. Cheryl Glotfelty ve Harold Fromm, Atina ve Londra: The University of Georgia Press, s.xv-xxxvii.
- Heise, Ursula K. (2006). “The Hitchhiker’s Guide to Ecocriticism”, *PMLA* 121.2, s.503-516.
- Huggan, Graham ve Helen Tiffin (2010). *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*, New York: Routledge.
- Iovino, Serenella (2012). “Steps to a Material Ecocriticism: The Recent Literature about the ‘New Materialisms’ and Its Implications for Ecocritical Theory”, *Ecozon@* 3.1, s.134-145.
- Iovino, Serenella ve Serpil Oppermann (2014). “Introduction: Stories Come to Matter”, *Material Ecocriticism*, Ed. Serenella Iovino ve Serpil Oppermann, Bloomington: Indiana University Press, s.1-17.
- Irzik, Sibel (2013). “Yaşar Kemal’s Island of Resistance”, *Resistance in Contemporary Middle Eastern Cultures: Literature, Cinema and Music*, Ed. Karima Laachir ve Saeed Talajooy, Londra: Routledge, s.49-63.
- Koroğlu, Erol (2009). “Novel as an Alternative Collective Remembrance Text: Poiesis, Storytelling, and Social Thinking in Yaşar Kemal’s *An Island Story Quartet*”, *Turkish Literature and Cultural Memory: “Multiculturalism” as a Literary Theme after 1980*, Ed. Catharina Dufft, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, s.163-192.
- [Makalenin gözden geçirilmiş Türkçe versiyonu: (2015) “Yaşar Kemal’in ‘Bir Ada Hikâyesi’ Dörtlüsünde Eleştirel Tarih, Kolektif Anlatı ve Toplumsal İmgelem”, *Monograf* 3, s.219-249.]
- LaChapelle, Dolores (1995). “Ritual - The Pattern That Connects”, *Deep Ecology for the 21st Century: Readings on the Philosophy and Practice of the New Environmentalism*, Ed. George Sessions, Boston: Shambhala Publications.
- Oppermann, Serpil (2013). “Material Ecocriticism and the Creativity of Storied Matter”, *Frame* 26.2, s.55-69.
- Plumwood, Val (2002), *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*, Londra ve New York: Routledge.
- Schacter, Daniel L. (2010). *Belleğin İzinde: Beyin, Zihin ve Geçmiş*, Çev. Eda Özgül, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Shepard, Paul (1969). "Introduction: Ecology and Man - A Viewpoint", *The Subversive Science: Essays toward an Ecology of Man*, Ed. Paul Shepard ve Daniel McKinley, Boston: Houghton Mifflin Company, s.1-10.
- Soper, Kate (1995). "The Discourses of Nature", *What is Nature? Culture, Politics and the Non-Human*. Cambridge, MA: Blackwell Publishing, s.15-36.
- White, Jr. Lynn (1967). "The Historical Roots of Our Ecologic Crisis", *Science, New Series* 155.3767, s.1203-1207.
- Yaşar Kemal (2002a). *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana, Bir Ada Hikayesi 1*, İstanbul: Adam Yayınları.
- (2002b). *Karınca'nın Su İçtiği, Bir Ada Hikayesi 2*, İstanbul: Adam Yayınları.
- (2014). *Tanyeri Horozları, Bir Ada Hikayesi 3*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2012). *Çıplak Deniz Çıplak Ada, Bir Ada Hikayesi 4*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Zekâ, Necmi (1987). "Hatırlama ve Tarih", *Defter 1*, s.7-20.

ABSTRACT

**Narrating an Island's Story:
History, Memory and Nature in Yaşar Kemal's Quartet**

Yaşar Kemal (1923–2015) in his *Bir Ada Hikâyesi* quartet narrates the stories of individuals who witnessed several wars in the time period from the Great War to the foundation of the Turkish Republic and beyond, as well as of Anatolian geography. He interprets the persistent effects of war with regards to his characters' relationship with history, the nation-state, non-human beings and nature. Scrutinizing the quartet which consists of novels written between 1997 and 2012 is significant for comprehending the development and integrity of the novelist's authorship. This paper analyzes the connections characters establish with the past, with each other and with non-human beings by concentrating on their position *vis-à-vis* the nation-state. Theories of nationalism, ecocriticism and approaches that interpret the relationship between history and identity through the perspective of memory construct the methodological frame of the analysis. Besides proposing a new perspective on the writer's criticism of history, the paper aims to demonstrate how Yaşar Kemal portrays the human-nature interaction. Correspondingly, it questions the ways in which the author problematizes the novel genre by employing original narrative techniques as well as the possible reasons behind this intervention. It is concluded that the author creates an alternative narrative of history in a dialogic relationship with the dominant discourse of the nation-state. Instead of the official narrative of the state who writes history, the alternative comprises the stories of the individuals who make history. In order to construct it, it is observed that the author borrows oral culture techniques and transforms them in the novel genre. In this way, while criticizing the Western Europe-oriented nation-state which is a product of rationalism, he also problematizes the novel genre as the literary product of the same understanding. In accordance with it, he overrides the anthropocentric conception which positions human above non-human beings, by depicting human as a part of a holistic eco-system in mutual interaction with more-than-human nature.

Keywords: Identity, nation-state, ecocriticism, narrative techniques, Yaşar Kemal, *Bir Ada Hikâyesi*

Tarık Artel ve Türkçe Kimya Terminolojisi

İRFAN ELMACI*

ÖZ

Türkçe kimya terminolojisi alanında yazılmış eserlerden biri Tarık Artel'in 1935 yılında basılmış *Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır* başlıklı kitabıdır. Kimya terminolojisi oluşturma çabalarının yoğun olarak devam ettiği 1930'lu yıllarda, bu kitabı ile konuyu etraflıca tartışan Artel bu sahada bir ilki gerçekleştirmiştir. Lakin görüşleri kabul görmeyen araştırmacı, Türkçe kimya terminolojisinin durumunu dikkate alarak bu konuya eğilmeyi gerekli görmüş ve bunun üzerine 1953'te "İlmî Terimler Hakkında" başlıklı bir yazı kaleme almıştır. Bahsedilen kitabın ve yazının temel alındığı bu makalede, bunlardan hareketle Artel'in terminoloji üzerine olan görüşleri ortaya konulmuştur. Elde edilen çıktılar ışığında, araştırmacının Türkçe kimya terminolojisinin gelişimine yaptığı katkılar ve Türk kimya bilimindeki konumu okuyucunun takdirine bırakılmıştır.

Anahtar sözcükler: Kimya, Türkçe, terminoloji, Tarık Artel, *Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır*

Türkçe kimya terminolojisi konusunda birçok çalışma yapılmış, kurumsal ve kişisel eserler yayımlanmıştır. Bu çalışmalar 1930'larda yoğunlaşmış; Türk Dil Kurumu, Kültür Bakanlığı, Maarif Vekilliği'nin de aralarında bulunduğu kurum ve kuruluşlar bahsedilen konuyla ilgili rapor ve sözlükler hazırlamışlardır.

Bu kapsamda Türk Dil Kurumu'nca yapılan çalışmalardan biri, 5 İlk Kânun 1936'da Akil Muhtar Özden başkanlığında ve üyeleri Prof. Fritz Arndt, Prof. Hayrullah Diker, Prof. Necmeddin Rıfat Yazar ile İbrahim Etem'den oluşan Kimya Terimleri Komisyonu'nun faaliyetleridir (Özden 1938: 1-2). Kültür

* Dr., Bilim, Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı/ANKARA
E-posta: irfanelmaci@yahoo.com

Bakanlığı'nın 1937'de basılmış İlk ve Orta Öğretim Kimya Terimleri, Elemanların Adları İle Bileşik Cisimlerin Genel Adlanma Yolları, İlk ve Orta Öğretim Kimya Terimleri kitaplarında; Türkçe-Osmanlıca, Osmanlıca-Türkçe, Fransızca-Türkçe sözlükçeler hazırlanmıştır. Bir diğer çalışma Maarif Vekilliği tamimidir; bu yolla okullarda okutulan ders kitapları öğretmenlere tetkik ettirilmiş, yerinde görülen tenkitler ışığında kitaplar yeniden basılmıştır (Bkz. *Kimya Kitapları Düzeltme Kılavuzu*). Neticede bu ve benzeri çalışmalarla çok sayıda yeni terim Türkçe kimya terminolojisine kazandırılmıştır. Bunların yanı sıra Türkçe kimya terminolojisine özgü yapıtlar da vardır. Bunlardan biri Tarık Artel'in *Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır* başlıklı kitabıdır. Artel, 1935'te basılmış bu çalışmasıyla ilgi uyandırmış, ilerleyen senelerde konuyla alakalı düşünce ve önerilerini farklı platformlarda paylaşmıştır.

Sözü edilen uğraşları ortaya koymayı amaçlayan bu makalede, öncelikle Artel'in özgeçmişine değinilmiş ve terminoloji alanındaki eserleri incelenmiştir. Ardından *Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır* başlıklı kitabı irdelenmiştir. Ayrıca Ağustos 1953 tarihinde *Kimya ve Sanayi* mecmuasında yayımlanmış olan "İlmî Terimler Hakkında" başlıklı makalesi incelenerek Artel'in Türkçe kimya terminolojisindeki konumu saptanmaya çalışılmıştır.

Tarık Artel Hakkında

Artel, Arnavut menşeli Arslan Paşa ailesinin bir ferdi olarak 1908'de Selanik'te doğmuştur. Babası Talât Paşa kabinesinde Dâhiliye Müsteşarı olan ve II. Dünya Savaşı sırasında Kocaeli Mebusu olarak Büyük Millet Meclisi üyeliğine seçilen Suphi Bey'dir. Orta tahsilini Kadıköy'deki Saint-Joseph Lisesi'nde, yüksek tahsilini Lyon Üniversitesi'nde yaparak 1932'de Kimya Yüksek Mühendisi olmuştur. Önce Ankara'da sanayi müfettişliği yapan Artel, 1933'te İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi Umumi Kimya Kürsüsü'nde göreve başlamıştır (Terem 1967: 75).



(1908-1966)

1933 Üniversite Reformu sonrasında Fen Fakültesi'ndeki öğretim kadrosu yeniden düzenlenmiş, Umumi Kimya Kürsüsü'ne müdür olarak Alman Prof. Fritz Arndt atanmıştır. Artel bu kürsüden 1936'da ayrılmış, Fizikokimya Enstitüsü'ne geçmiştir (Ertem 1982: 66-67). Sonrasında İstanbul Üniversitesi'nden de ayrılmış, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne geçerek burada eğitimci olarak görev almıştır. Türk Kimya Cemiyeti'nde genel sekreterlik ve başkanlık yapmış, Fransız-Türk Mühendisleri Dostluk Cemiyeti İstanbul Kolu

Başkanlığı'nı yürütmüştür (Terem 1967: 76). Artel'in alanla ilgili başlıca eserleri şunlardır (Terem 1967: 76):

- Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır* (1935)
- Kimya Tedrisatında Laboratuvarların Rolü* (1938)
- Kimya* (A. Tian ve J. Roche) (1940)
- 1839'dan 1939'a Kadar Türkiye'de Kimya Tedrisatı* (1940)
- Evolution de l'Enseignement des Sciences physiques en Turquie* (1940)
- Étude de l'effet corrosif de l'eau de la mer de Marmara sur quelques métaux et alliages* (1942)
- Radioactivité* (Madame Curie) (1950)
- Considération scientifiques et didactiques sur les matériaux de constructions* (1951)
- Yapı Malzemesi Dersleri* (1961)

Farklı konularda yazan Artel, edebiyata da ilgi göstermiş, ancak kimyayla bağına hiç koparmamıştır. Kimya alanında Fransızcadan yaptığı çeviriler dikkat çekicidir; bu durum yüksek tahsilini Lyon Üniversitesi'nde yapmış olmasına bağlanabilir. Çevirilerinde aslına sadık kalma düşüncesini benimseyen Artel, ilmî kelimelerin orijinalini mümkün olduğunca bozmamaya gayret etmiştir. *Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır*'ı da bu düşünceyle yazmıştır.

Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır

1930'larda İstanbul Üniversitesi Kimya Enstitüsü'nde kimya lisanını sistematik hâle getirme çabaları sürmektedir. Artel burada Fen Fakültesi Umumî Kimya doçentidir ve bu çalışmaların içindedir. Uğraşlarını ve bu bahisteki birikimini bir araya getirmek amacıyla *Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır*'ı kaleme almış, kimya terminolojisini etraflıca tartışmıştır. Kitap şu üç bölümden oluşmaktadır: “Başlangıç”, “Umumî Mülâhazalar”, “Nomenclatur (İsim Verme Sistemi)”.

“Başlangıç” kısmında kitabını yazma nedenini gerekçelendiren Artel, “Umumî Mülâhazalar” kısmında konuyu geniş biçimde tartışarak düşüncelerini açıklamış ve önerilerde bulunmuştur. “Başlangıç”ta ilim ve fennin ilerlemesinde lisanın rolüne temas ederek bahsi kimya lisanı özeline getirmiştir. İstanbul Üniversitesi Kimya Enstitüsü'nde bir dereceye kadar sistematik hâle geldiğini belirttiği kimya lisanını, enstitü tekelinden çıkarmak için bu kitabı bastırıldığını ifade etmiştir. Daha sonra “Nomenclatur” kısmında, İstanbul Üniversitesi Kimya Enstitüsü'nde kısmen kullanıldığını söylediği isim



verme sisteminin ana hatlarını açmıştır. Kitabın sonundaki “İlave”de ise okuyuculara tavsiyelerde bulunmuştur. Artel, isim verme sistemini enstitüdeki diğer meslektaşları ile birlikte geliştirdiklerini belirtmiştir. Ayrıca kitabın şahsi fikirlerini de ihtiva ettiğini, kitabın bazı kısımlarının teklif, deneme ve düşüncelerden başka bir şey olmadığını vurgulamıştır.

“Umumî Mülâhazalar” kısmında, isim verme mevzuu etraflıca tartışılmıştır. Artel, Şark’ın bilim ve teknolojiye eski ehemmiyetini yitirdiğini düşündüğünden, konuya Arap harflerinin bırakılarak Batı’ya dönülmesi gerektiği noktasından girmiştir. Zira ona göre, ilmî ilerlemeler Batı’da yaşandığından, Türkiye Batı’ya yönelme mecburiyetindedir. Batı’nın ilim, teknik ve her türlü kültür vasıtalarına kapılar açıldığında, Türkiye yeni kelime ve tabirlerle tanışacak, bunların Türkçeye kazandırılması gündeme gelecektir. Artel’e göre burada takip edilecek yol şudur: Şark kültüründen alınmış ama Türkçeleşmemiş, Arapça ve Acemce kelime ile tabirleri Türkçeden çıkartmak; yerlerine Batı’da kullanılan, uluslararası mahiyet kazanmış, üzerlerinde yıllarca çalışılarak işlenmiş, kolay anlaşılır ve Türkçeye uygun tabirleri almak. Yapılması gereken, her kavrama bir karşılık bulunması, yani Türkçeye birçok yeni sözcük kazandırılmasıdır. Fakat burada bir sorun vardır ki, fen lisanında gereksinim duyulan bu kelimeler nasıl bulunup Türkçeye kazandırılacaktır?

Artel bunun için evvela ilmî kelime köklerinin araştırılması gerektiği fikrinde-
dir. Öyle anlaşılıyor ki bu neticeye Batı’nın ileri gelen lisanlarını tetkik ederek varmıştır. Zira anlattığına göre Fransızca, İngilizce, Almanca gibi lisanlardaki ilmî kelimelerde kökler muhafaza edilmiştir ve lisana uygun olarak bunlara birer ek ilavesi yapılmıştır. Sonuçta, köklere riayet edildiğinden ötürü bahsedilen bu lisanlarda ilmî kelimeler benzerdir. Artel’e göre İtalyancada kökler korunmamış ve bu dil Fransızca, İngilizce ve Almancaya kıyasla etkisiz kalmıştır. Buna göre Türkiye, Avrupa’nın ileri gelen lisanlarını örnek mi almalıdır? Artel bu dillerin hiçbirinin Türkçeye büsbütün uymadığı, en doğru yöntemin Avrupa’nın bu ileri gelen lisanlarında yapıldığı gibi, sözcüklerin Latince ve Yunanca köklerinin araştırılarak Türkçe terimler üretilmesinden geçtiği fikrinde-
dir. Zira köklerin değişime uğraması, mana açısından tehlikeli olmakla birlikte telaffuzda da yanlışlığa sebep olacaktır. Kökleri alırken açığa çıkan mesele ise Türk alfabesinde bulunmayan harflerdir. Mesela “oxygen” sözcüğünde x harfi vardır ve bu sözcük Türkçe kimya terminolojisine kabul edilirse sorun olacaktır. Artel bu sorunu aşmak için x, q ve w harflerinin Türk alfabesine alınmasını önermektedir. Alfabe hususunda sorun yaratan bir diğer nokta k ve c harflerinin durumudur. Zira diğer lisanlardaki yedi harfe karşılık Türkçede bir tek k harfi vardır ve bu etimoloji, okunuş ve anlaşılabilirlik açısından sakınca teşkil etmektedir. Bu nedenle, Latineden Türkçe kimya lügatine alınacak sözcüklerdeki c harfi muhafaza edilmelidir. Örneğin “karbon” yerine “carbon”

yazılmalıdır. Bunların telaffuzu ise ayrı bir meseledir. Artel fen lisanındaki bazı kavram, cisim, cihaz veya cihaz kısımlarına tekabül eden özel önemi haiz kelimelerin olduğu gibi alınması görüşündedir. Bunlar Türkçeye çevrilsen bile yanına ana dildeki hallerinin konulması icap eder. Fransızcaları “gaz á l'eau” ve “gaz á l'air”, Türkçeleri “su gazı” ve “havalı gaz” olan tabirler bunlardandır. Sonuçta, Artel'e göre Doğu kültürlerinden Batı kültürlerine geçerken Türkçeleşmemiş Arapça ve Acemce ilmî kelime ile tabirler Türkçeden atılmalı; yerlerine Batı'nın yerleşmiş, anlaşılması kolay tabirleri alınmalıdır. Bunu yaparken de kelimelerin kökü muhafaza edilmelidir. Bundan kasıt, diğer milletlerin telaffuzunu taklit değil, yabancı dillerden tercüme ve mütalaayı kolaylaştırmak, makul ve sağlam bir dil vücuda getirmektir. Böylece, Türkçe gramere ilave edilecek kaideleri ezberleme zahmetinden de kurtulmuş olunacaktır.

“Nomenclatur” kitabın en geniş kısmıdır. Artel burada, İstanbul Üniversitesi Kimya Enstitüsü'nde kısmen kullanıldığını ifade ettiği isim verme sistemini örneklerle anlatmıştır. “Umumî Mülâhazalar” kısmındaki teklif ve düşüncelerine yer verdiği bu kısımda, sözcüklerin esasını bozmadan mümkün olduğu kadar Türkçeye uygun hale getirme düşüncesi esas alınmaktadır. Yazar bu bölümde, isim ve tabirleri “İnorganik Kimya”, “Organik Kimya”, “Cihaz ve Alet İsimleri” olmak üzere üçe ayırarak tetkik etmiş ve isimlendirmiştir. Öz Türkçesinin bulunamayacağını, içerisinde bir harf bile oynatılamayacağını düşündüğü örneklerle ise kitabında özellikle yer vermiştir.

“İnorganik Kimya” bölümü; “elementler”, “birleşik cisimler” olmak üzere iki alt başlıktan meydana gelmiştir. Artel, “Elementler” başlığı altında periyodik tablodaki doksan iki elementi, keşfeden bilim adamlarınca verilen isimler, keşfedildikleri ülkeler ve ekseriyetle Fransızca, İngilizce, Almanca karşılıklarını göz önünde bulundurarak bir cetvelde toplamıştır. Burada element isimlerinin orijinal hallerini ekseriyetle korumuştur. Sadece Öz Türkçesi olan elementlerin Türkçesini cetvele koyarken, Öz Türkçe olanların Latincelerine de hatırlatmak üzere, cetvelde yer vermiştir. Öyle anlaşılıyor ki, eğer tüm elementlerin Öz Türkçesi mevcut olsaydı, Artel periyodik tabloyu tam olarak Türkçeleştirmiş olacaktı. Fakat böyle bir durum mümkün olmadığından, Artel'in periyodik tablosu elementlerin farklı lisanlardaki isimlerini içeren karma bir görüntü sergilemiştir.

Artel, “birleşik cisimleri” ise “metal oxydleri”, “esaslar”¹, “nonmetal oxydleri veya anhidridler”, “acidler”, “tuzlar” alt başlıklarına ayırarak tetkik edip isimlendirmiştir. Örneğin, metallerin oksijenle bir araya gelerek oluşturdukları bileşikler için ismin sonuna “oxydi” ilavesinin getirilmesini yeterli görmüştür.

¹ Bu kelimeyi, Avrupa'nın ileri gelen lisanlarındaki “base” kelimesine karşılık olarak kullanmıştır.

Neticede “gümüş oxydi” gibi isimler elde etmiştir. Benzer ilaveleri diğer bileşiklere de uygulamış, “esaslar”ın isimlendirmesinde “hydrat” ve “hydroxyd” ibareleri, “nonmetal oxydleri veya anhidridler” için “anhydridi” ibaresini ismin yanına getirerek kimyasalları Türkçeye uygun hâle getirmeye çalışmıştır.

Artel, asitlerin uluslararası alanda kullanılan şekillerinin Türkçede muhafaza edilmesi fikrindedir. Çünkü asit isimleri kendilerine tekabül eden tuz adlarına “acid” kelimesi ilavesiyle yapılır. Ayrıca, asit isimlerinin tuz adlarından türediğinden bahisle, asitlerin isimlendirilmesi hakkında fazla bir şey söylemeye lüzum olmadığı görüşündedir. Ona göre, sayılarının çokluğu, bazılarının karmaşık yapısından ötürü “tuzlar” için genel kaideler mümkün olmadığı için harfleri münasip şekilde muhafaza edilerek Batı lisanlarındaki tuz isimleri Türkçeye nakledilebilir. Örneğin, iki elementli bir tuz için birinci elementin ismi olduğu gibi söylenirken, ikinci element sonuna “ur” ibaresi getirilir: “altın chloruru”.

Artel, “Organik Kimya” bölümüne Avrupa’daki kimya terminolojisi uğraşısının tarihine değinerek başlamıştır. Öyle ki, 1892’deki Cenevre Kongresi ile başlayan kongreler dizisinde 1930’daki Liégé Kongresi’ne değin epeyce yol alınmış, kongrelere organik kimyanın uzmanları katılarak kimya terminolojisine önemli katkılar sağlamışlardır. Artel, “Organik Kimya” bölümünü, “hydrogenli müştaklar”, “halogenli ve metalli müştaklar”, “oxygenli müştaklar”, “kükürtlü müştaklar”, “azotlu müştaklar” ve “heterocyklikler” olarak altı başlıkta yapılandırmıştır. Bazı organik kimyasalların isimlendirilmesinde ancak ana hatlara değinebildiğinin altını çizmiştir. Artel bu bölümde organik kimyasalları isimlendirirken sözcüklerin aslına sadık kalmıştır. Uyguladığı yöntem ise bu bölümün alt başlıklarında kendini göstermiştir. Mesela günümüz terminolojisinde hidrojen olarak yer alan elementin İngilizce yazılışı olan “hydrogen” ibaresine kitabında yer verirken, alkanlar için “alcanlar” demeyi tercih etmiştir. Kökenine bağlı kalmayı “Organik Kimya” bölümü altında yer verdiği tüm kimyasallara uygulamış, “heterocyklikler” başlığında olduğu gibi tüm isimlendirmelerde kökleri korumaya özen göstermiştir. Böylece, organik kimya terimlerinin Türkçeye aktarılmasında köklere dokunmamış, sadece sonlarına ek ilave etmiştir. Neticede bu bölüm, bugünkü kimya terminolojisi bağlamında ne tam manasıyla orijinal kimyasal isimlerden ne de Türkçeleşmiş kimyasal isimlerden oluşmuştur. Öyle anlaşılıyor ki, Artel bu bölüm başında değindiği kongrelerin sonuçlarını benimsediğinden, böyle bir isimlendirmeye gitmiştir.

“Cihaz ve Alet İsimleri” bölümünde Artel, kimya alanında kullanılan cihaz ve aletleri: “Yarı Fennî veya Hiç Fennî Olmayan İsimler Taşıyan Adi Laboratorium Eşyası” ve “Esasları İlmî Kavramlara İstinat Eden ve Tamamen Fennî İsimler Taşıyan Alet ve Cihazlar” olarak ikiye ayırmıştır. Ona göre birinci gruptakilerden Türkçeye çevrilebileceklerin bazıları için sorun yoktur. Cihazı ilk kullanan kimyagerlerin, üzerlerinde tadilat yapanların veya fabrikatörle-

rin isimlerini taşıyan cihazların (örn. “büchner hunisi”) isimlendirilmesinde sorun vardır. Şöyle ki, bunlar için öz Türkçe gerekli değildir. Bunlara Türkçe isim konulması hâlinde, hata yapılabileceği görüşünde olan Artel, ikinci gruptaki cihaz ve aletlerin isimlendirmesinde imla meselesinin daha mühim olduğunu düşünmüş, bu nedenle bunların orijinal isimlerinin muhafaza edilmesini desteklemiştir.

Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır'a Tepkiler

Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır yayımlandığı dönemde ilgi görmüştür. Mesela Hüseyin Cahit Yalçın 6 Mart 1937 tarihli *Fikir Hareketleri*'ndeki yazısında, Artel'in kitabının yeni bir yol açabilecek mahiyette bir yapıt olduğuna değinmiştir (1937: 2). Nurullah Ataç ise 13 Mart 1937 tarihli *Akşam*'da bu kitapla alakalı olarak “Bir İstilah Kitabı” başlıklı bir yazı kaleme almıştır. Yazısında, eksik noktalar ve katılmadığı öneriler olmasına karşın, Artel'in kitabıyla çok değerli bir iş gördüğünü ifade etmiştir (1937: 3). 26 Ocak 1936 tarihli *Cumhuriyet*'te yer almış “Türk Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır” başlıklı yazıda ise, Artel'in dil meselesine bakışı tarif edilmiştir. Kitabın sadece lisan değil, son uluslararası kimya kongrelerinde terminoloji mevzuunda alınan resmî karar ve kaideleri de ihtiva ettiği vurgulanmıştır. Yazıda ayrıca, kitabın tüm kimya terminolojisini toplu olarak mütalaa ve tetkik eden ilk Türkçe kitap olduğu belirtilmiştir (1936: 10).

Bu olumlu tepkilerin yanı sıra Artel'in ortaya koyduğu düşüncelerinin bazılarıncı kabul görmediği de anlaşılmaktadır. Zira bu hususla alakalı olarak Emre Dölen, Artel'in Arndt ile içine düştüğü fikir ayrılığı neticesinde 1936'da Umumi Kimya Enstitüsü'nden ayrıldığını belirtmiştir (2010: 431). İsimlendirmede açığa çıkan bu farklılık önemlidir. İsmet Gürgey, Arndt'ın Türkçeyi ikinci anadili olarak benimsediğini, onun kitaplarının sonunda kimyasal sözcük ve kavramları Türkçe, Osmanlı Türkçesi, Almanca, İngilizce olarak karşılaştırmalı şekilde veren bir Lügatçe bulunduğunu anlatmıştır. Gürgey ayrıca, Arndt'ın Türkçeyi kullanmada titiz olduğunu, gerektiğinde sözcük türetmekten kaçınmadığını, hatta “çözücü”, “çözelti”, “çözünme”, “tartı”, “değerlik”, “anıklamak”, “anıklantı (preparat)”, “seyreltik”, “çökelti” gibi sözcüklerin Arndt'a ait olduğuna inanıldığını yazmıştır (2005: 87-88). Bu bağlamda; Türkçe sözcüklerin kullanımında Arndt, Artel'e nazaran daha esnek bir tavır sergilemiş gibi görünmektedir. Fakat bu çıkarım Artel'in Türkçe kimya sözcüklerine karşı olduğu şekilde anlaşılmalıdır. Zira kitabından anlaşıldığına göre, Türkçeye nakledilecek kelimelerin bulunmasında karşılaşılabilecek güçlüğü göz önüne alarak Artel'in böyle bir düşünceyi kabul ettiği söylenebilir.

Arndt, 1933'ten 1955'e yirmi iki sene Türkiye'de Umumî Kimya Profesörlüğü ve Umumî Kimya Enstitüsü Müdürlüğü yapmıştır (Eraş 1956: 36-38). Kendisinin çok sayıda eseri² bulunup muhtelif çalışmalara da katılmıştır. Bunlardan biri, önceki bölümde değinildiği üzere 1936'da Türk Dil Kurumu tarafından kurulan Kimya Terimleri Komisyonu'ndaki görevidir.

Akil Muhtar Özden, ilk ve orta öğretimdeki cisim isimlerinin kendi komisyonlarının kabul ettiği terimlerle ekseriyetle aynı olduğunu yazmıştır. Yalnızca organik asitlerin isimlendirmesinin önceden Cenevre'de kabul edilmiş sisteme göre "metanoyik etanoyik asid" şeklinde yapıldığını, bunun mantıklı görünmesine rağmen Arndt'ın bu adların hiçbir yerde bulunmadığını söylediğini anlatmıştır (Özden 1938: 2). Artel ise Cenevre Kongresi'yle başlayıp Liégé Kongresi'yle şekillenen kimya terminolojisine bağlı kalmıştır; nitekim Artel ile Arndt'ın bu husustaki fikirleri farklıdır denilebilir. Neticede, Artel'in kitabının olumlu veya olumsuz tepkiler aldığı söylenebilir. Ancak, kitabında yer alan düşüncelerinin terminoloji hususunda yapılan çalışmalarda pek de dikkate alınmadığı anlaşılmaktadır ki, üniversite hayatı sonrasındaki eserlerinden bu sonuç açığa çıkmaktadır.

Artel'in Türkçe kimya terminolojisi hususundaki meşguliyeti sadece *Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır* ile sınırlanamaz. Zira üniversiteden ayrıldıktan sonra çevirisini yaptığı *Kimya, Radioaktivite, Britannicus* kitapları ile *Kimya Annali*, *Kimya ve Sanayi* mecmualarında terminoloji konusunu ele almıştır. Artel ayrıca Türk Kimya Cemiyeti üyeliğinde de bulunmuştur (*Türk Kimya Cemiyeti Nizamnamesi* 1943: 3, 14). Cemiyet kimya terminolojisiyle meşgul olmuş, yayımladığı *Kimya Annali* ve *Kimya ve Sanayi*'nin muhtelif sayılarında bu konudaki yazılara yer verilmiştir. *Kimya ve Sanayi*'nin Ağustos 1953 sayısındaki Artel'in "İlmî Terimler Hakkında" başlıklı makalesi bunlardan biridir.

"İlmî Terimler Hakkında"

Artel, 1953'e gelindiğinde terminoloji alanında sorun olduğunu düşündüğünden, mevzuya bir kez daha dönmek ihtiyacını duymuş ve "İlmî Terimler Hakkında" başlıklı makalesini kaleme almıştır. Yazar, Türkçe kimya terminolojisi için izlenmesini lüzumlu gördüğü yöntemlere ilişkin öneri ve düşüncelerini o devrin bazı cereyanlarına aykırı bulunmasına rağmen 1935'teki kitabında çekinmeden ortaya attığını vurgulamıştır. Buna göre, ileri sürdüğü isim verme sistemi, bu senelerde bazılarının "büyüklerimiz böyle istiyor" iddiasını öne sürmesiyle kabul görmemiştir. Artel, ufak tefek tadilatlar dışında

² *Kısa Kimya Tatbikatı*, *Denel Anorganik Kimya* (Doç. Dr. Lütfi Ergener ile), *İlk Tatbikat* (Doç. Dr. Lütfi Ergener ile), *Yeni Denel Organik Kimya* (Doç. Dr. Lütfi Ergener ile), *Ord. Prof. Dr. Fritz Arndt'ın Yaşamöyküsü* Arndt'ın yapıtlarıdır.

1953'e gelindiğinde aynı görüşlerinde ısrarlıdır ve "İlmî Terimler Hakkında" bu nedenle yazılmıştır. Artel bu makalede, Fransızca, İngilizce, Almanca lisanlarında yapıldığı gibi terminoloji oluşturulurken ilmî kelimelerin köklerini muhafaza etmek yerine İtalyanca ve İspanyolcadaki yöntemin Türkçe için de uygulanması gerektiğini öne sürer. Zira İtalyanca ve İspanyolcada ilmî kelimeler bu dillere göre uyarlanmış, kökler değişmiştir. Bu iddiaya göre Türkçede de aynı yöntem izlenmeli, kelimeler alınırken kökler değişmelidir. Artel, hiçbir bilimsel gerekçe göstermeksizin ileri sürülen kimi itirazları cevaplandırmak için mevzuyu ana hatlarıyla tekrar açıklamayı yerinde bulmuş, bu makalesinde 1935'teki kitabında yazdığı görüşlerini yeniden anlatmıştır. Burada, medenî dilleri, lisanla yapılacak ıslahat ve değişiklikleri dikkate alarak "umumî dil" ve "ilim dili" olarak ikiye ayırmıştır. "Umumî dil" yaşayan bir organizmadır; bu bölüme yeni kelimeler eklenebilir. Bunu da o lisanla yazan ve konuşan edipler, büyük yazar ve hatipler yapar. Bu uzun yıllar alabilir ve alınan kelime sayısı uzun zamana rağmen az olabilir. Ancak Artel'e göre, bu durum "ilim dili" için farklıdır. Çünkü "ilim dili"nin kendine has vasıfları vardır ve millî dillerin bunları dilediği gibi değiştirmeye hakları yoktur. Bu durumu "ilim dili"nin küçümsenmesiyle ilişkilendiren Artel, aslında böyle olmaması gerektiği görüşündedir.

İlim ve fende ileri toplulukların dilleri tetkik edildiğinde, ilmî terimlerin bariz şekilde dilin kelime kapasitesinin çoğunluğunu teşkil ettiği görülür. Öyle ki, yaklaşık 32.000 kelime bulunan Fransızcadaki kelimelerin 20.000'ini yani %62,5'ini ilmî kelime ve terimler oluşturur. Artel'e göre, 1928 öncesindeki bir istatistikte 22.000 kelimeyle Fransızcadan sonra gelen Türkçenin sözü edilen oranda ilmî kelime ve terim ihtiva etmesini beklemek doğaldır. Peki, Türkçenin 1953 itibarıyla bu hususta vaziyeti nedir? Maarif Vekilliği'nin 1941'de neşrettiği cep kılavuzunda, 3000 kadar terim, felsefe ve içtimaî ilimlere ilişkinse birkaç yüz terim bulunur. Artel'e göre bunlardan birçoğu da acelece tespit edilmiş, öğretim zümresinin ihtiyaçlarını karşılayamayan, doğru ve uygun olmayan tabirlerdir. Şu halde 3000-3500 ilmî kelimesiyle Türkçe, Fransızcayla mukayese edildiğinde bu boşluğu nasıl dolduracaktır? Artel'e göre, bunun yolu Batı'nın ileri lisanlarında uygulanan yöntemdir. Fakat dikkat edilecek nokta ilmî kelimelerin müşterek dilden ayrı tutulmasıdır. Bu kelimeler, müşterek dilde mevcut olan kelimelere özel, belirli ve kolay anlaşılır manalar atfedilmek suretiyle terim haline gelmiştir. Bunlar, müşterek dilde mevcut olmayıp da ölü ve bazen de yaşayan dillerden alınan kök ve ekler yardımıyla inşa edilmiş kelimelerden oluşur. İlmî kelimeler anlamları itibarıyla sistemattir. Bu sistemattik yapının avantajı uluslararası karakter sergilemesidir. Buna karşın, müşterek dildeki kelimeler geçmişten gelen gelenek ve kullanıma bağlı olarak yerleşmiş ve dile girmiştir.

Artel, bu bahse *Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır*'da yer verdiğini vurgulamıştır. Buna göre, çözüme ilmin uluslararası olduğu hakikatinin kabulüyle ulaşılabilir. Öyleyse Türkiye uluslararası terimleri kabul etmelidir. Bundan kasıt uluslararası kelimelerin okunuşu değil yazılışdır. Bu konuda da yine Batı'nın büyük dilleri olan Fransızca, İngilizce ve Almanca model alınmalıdır. Zira bu dillerde imla konusunda esas olan telaffuz değil, yazılışa dayanarak ilmî kelimelerin tespitidir. Fransızca, İngilizce hatta Almancada kelimeler etimoloji ile kullanım ve geleneğin tespit ettiği telaffuz tarzı olmak üzere iki esas temelinde saptanmıştır. Türkiye'de 1928'de başlayan dil hareketiyle Türkçe kelimeler söylendiği gibi yazılır kaidesi uygulanmış, sonuçta 1953'e gelindiğinde ilmî kelime açısından 3000-3500 sayısına ancak erişilebilmiştir. Artel'e göre en büyük hata burada yapılmıştır. Ona göre bu yöntem yanlıştır ve bundan vazgeçilmelidir. Bu netice, ilmî terimler gibi akademik bir mevzunun politik veya kişisel ve öznel görüşler temelinde ele alınmasından kaynaklanır. Artel, Türkçe ilmî kelimelerin artırılması konusunda 1953'e gelindiğinde öne çıkan en büyük engelin alfabenin eksikliği olduğu görüşündedir. Ona göre, alfabeğe q, x ve hatta w harfleri eklenmeli; y eski alfabedeki gibi hem sedalı hem sedasız harf olarak kullanılmalı; ch veya kh, th ve ph gibi çift harflerden yararlanılmalıdır. Ayrıca, terminoloji mevzuunda Latincenin c harfine dokunulmamalı ve bu harfe bir işaret ilavesiyle dj yani eski cim sedasını veren millî bir harf ilave edilmeli, hatta a ve l harflerinde bazı tadiller yapılmalıdır. Bu yenilikler ilk bakışta zorluk çıkaracak gibi görünse de, binlerce kelimenin Türkçeye nakline olanak sağlayacaktır. Artel, 1935'teki sistemini Türkçe kimya terimlerinin naklinde karşılaşılan sorunları çözmeye yönelik olarak önerdiği ancak önerisinin terminoloji çalışmalarında değerlendirilmediğinden kasıtlı, bu konuda anlaşılabilir bir ısrar ve ihmal sonucu ülkenin gereksiz yere uzun zaman kaybettiği düşüncesindedir. Ona göre, çözüm bu ısrardan vazgeçilip kendisinin önerdiği sistemin tatbik edilmesidir.

Sonuç

Türkçe kimya terminolojisi hususunda Türkiye'nin Batı'ya yönelmesini savunduğu anlaşılan Artel, Batı'da kullanılan ve uluslararası nitelik kazanmış sözcüklerin Türkçe terminolojiye alınmasında bunların köklerinin muhafaza edilmesi fikrindedir. Fakat görülüyor ki, arka çıktığı bu yönelim ve önerdiği sistem, çağının Türkiye'de ağırlık kazanan dil politikaları ile paralellik göstermemiştir. Bu farklılığa rağmen Artel'in önerdiği sistem yine de tartışılabilir. Bu düşüncelerden ilerleyen süreçte istifade edilebilirdi ama anlaşılıyor ki bu söz konusu olmamıştır. Buna karşın, farkındalık oluşturma, tartışma ortamı yaratma açısından Artel'in Türkçe kimya terminolojisine katkı sağladığını söylemek mümkündür.

Günümüz anlayışı çerçevesinde fikirlerinin yerindeliği tartışılabilir olsa da, şunu akılda tutmak gerekir ki, Artel Türkçenin de Fransızca, İngilizce, Almanca gibi bilimsel terimler zenginliği açısından ileri Batı dilleri gibi olması için gayret göstermiştir. Tüm kimya terminolojisini bir arada işlemiş, alanında ilk olduğu anlaşılan bir kitap kaleme almış, ancak fikirleri kabul görmemiştir. Netice itibariyle, Türkiye bu bilim adamından yeterince istifade edememiştir.

Kaynaklar

- Ataç, Nurullah (26 Ocak 1936). “Türk Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır”, *Cumhuriyet*.
- (13 Mart 1937). “Bir İstilah Kitabı”, *Akşam*.
- Artel, Tarık (1935). *Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır*, İstanbul: Matbaacılık ve Neşriyat Türk Anonim Şirketi.
- (1937). “Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır”, *Kimya ve Sanayi* 14, s.II.
- (1953). “İlmi Terimler Hakkında”, *Kimya ve Sanayi* 28-29, s.397-405.
- Dölen, Emre (2010). *Türkiye Üniversite Tarihi 4: İstanbul Üniversitesi (1933-1946)*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eraş, Ekrem (1956). “Kimyayı ve Kimya Sanayiini Türklere Lâyük Görmeyen Prof. Fritz Arndt Diyor ki”, *Kimya ve Sanayi*, Nisan, s.36-38.
- Ertem, Gözen (1982). “Fen Fakültesinde Kimya Öğretiminin Geçmişi”, İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi’nde Çeşitli Fen Bilimi Dallarının Cumhuriyet Dönemindeki Gelişmesi ve Milletlerarası Bilime Katkısı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Gürgey, İsmet (2005). “Türkçe Aşığı Bir Bilim Adamı Ord. Prof. Dr. Fritz Arndt”, *Çağdaş Türk Dili* 206, s.87-88.
- İlk ve Orta Öğretim Kimya Terimleri, Elemanların Adları İle Bileşik Cisimlerin Genel Adlanma Yolları* (1937). İstanbul: Devlet Basımevi.
- İlk ve Orta Öğretim Kimya Terimleri, Türkçe-Osmanlıca, Osmanlıca-Türkçe, Fransızca-Türkçe* (1937). İstanbul: Devlet Basımevi.
- Kimya Annali*, 1937-1939.
- Kimya ve Sanayi*, 1950-1966.
- Kimya Kitapları Düzeltme Kılavuzu* (1940). İstanbul: Maarif Matbaası.
- Özden, Akil Muhtar (1938). *Yeni Kimya Terimlerimiz*, Ahmet İhsan Basım Evi.
- Terem, Haldun N. (1967). “Acı Kaybımız: Tarık Artel”, *Kimya ve Sanayi* 67-68, s.74-76.
- Türk Kimya Cemiyeti Nizamnamesi* (1943). İstanbul: Vakit Matbaası.

ABSTRACT

Tarık Artel and Turkish Chemistry Terminology

One of the books written on Turkish chemistry terminology is Tarık Artel's *Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır* which was published in 1935. Artel was regarded as a pioneering scientist who made a considerable contribution to Turkish chemistry terminology. In 1930s, intensive efforts continued to construct the chemistry terminology in Turkish. Artel, whose opinions on terminology were not fully supported, wrote an article entitled "On Scientific Terms" in 1953, taking the situation of chemistry terminology problem in Turkish into account. In this article, Artel's views are portrayed based on his works mentioned above. In the light of the outputs obtained, Artel's contribution to Turkish chemistry terminology and his share in the progress of Turkish chemistry are presented.

Keywords: Chemistry, Turkish, terminology, Tarık Artel, *Türkçe Kimya Nomenclaturu Nasıl Olmalıdır*

Tatar ölü ve Gizli Emir Romanlarında Bir Varoluş Biçimi Olarak Umut ve Umutsuzluk Paradoksu

MURAT KACIROĞLU*

ÖZ

Dino Buzatti'nin *Tatar ölü* ve Melih Cevdet Anday'ın *Gizli Emir* romanları, farklı dil ve edebiyatların ürünleri olmalarına rağmen, insanın dünyadaki varoluşsal konumunu umut ve umutsuzluk duygusunun evrensel nitelikleri bağlamında ele alan metinler olarak değerlendirilebilir. Bu iki romanda umut, insanın dünyadaki bütün eylemlerine yön veren temel duygu olarak ortaya konurken, aynı zamanda bu duygunun diyalektik biçimde umutsuzluğu belirleyen yönüne dikkat çekilir. Bu bağlamda umut ve umutsuzluğun paradoksal biçimde insanın varlık oluşunun iki yönünü oluşturduğunu vurgulayan romancılar, yarattıkları roman kahramanlarının hayatlarını bu paradoksun belirlediği gerilim çerçevesinde anlatmaya çalışırlar. Bu gerilim ise "bekleme" ediminde kendini gösterir. Bu edimin yöneldiği umudun gerçekleşip gerçekleşmemesinden çok, doğrudan eylemin kendisinin önemli olduğuna dikkat çeken romancılar, insanın dünyadaki varlığının bu eylemi algımlarken takındıkları tavırla ilişkili olduğunu ima ederler. "Bekleme"yi varoluşsal problemin kaynağı olarak görebilen insanın kendi varlığının bilincine ulaşabileceğini düşünen Buzatti ve Anday, roman türünün imkânları çerçevesinde konuyu felsefi bir boyutta ele almışlardır.

Anahtar sözcükler: *Tatar ölü*, *Gizli Emir*, varlık, umut, umutsuzluk, bekleme

"Bir şeyden umutsuzluğa düşmek,
hâlâ gerçek umutsuzluk değildir,
sadece başlangıçtır."
S. Kierkegaard

Modern İtalyan roman ve öykücülüğünün önde gelen isimlerinden biri olan Dino Buzatti'nin 1940 yılında yayımlanan ve 1991 yılında Türkçeye çevrilen *Tatar ölü* adlı romanıyla, Melih Cevdet Anday'ın 1970 yılında yayımlanan *Gizli Emir* romanı, varoluşçu bir bakış açısıyla insanın

* Doç. Dr., Bozok Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/YOZGAT
E-posta: murat.kaciroglu@bozok.edu.tr

“dünyada-olmaya-bırakılmışlığına” anlam kazandıran “bekleme”nin -umarak beklenti içinde olmanın (Heidegger 2011a: 35)- sonsuz bir çileye dönüşmesini anlatan romanlar olarak dikkat çeker. Her iki romanda insanın umut ve umutsuzluk paradoksu içinde savrulan varlık biçimi, bekleme ediminin anlamsızlığı merkeze alınarak anlatılır. Buzatti ve Anday, insanın dünyadaki varlığını belirleyen ve varoluşunu koşullayan şartların dışına çıkmasının imkânsızlığını ontolojik bir problem olarak ele alırlar. Romanlarda kahramanların eylem ve davranışlarına yön veren şartlar, onların varlık biçimlerini belirleyen ve Martin Heidegger’in insanın ontolojik durumu olarak gördüğü “dünyaya atılmışlığın” yani varlık-içinde-olma durumunun farkına varılması şeklindeki görüşüyle ilişki kurulabilecek biçimde anlatılmıştır (Çüçen 2012: 120). Bu bağlamda *Tatar Çölü* ve *Gizli Emir*, insanın varoluş durumunu yine Heidegger’in deyiimiyle “Dasein”in yani varlığın kendisi için bir problem olduğunu gören, bir varolan olarak kendi varlığını icrâ ederken bizatihi kendi varlığını “mesele” eden bireyin trajedisini umut ve umutsuzluk paradoksu içinde sunan romanlardır (2011b: 12).

Tatar Çölü, varoluşun anlamını sorgulayan ve okuru kendi yazgısı içinde düşünmeye iten (Yılmaz 2011: 30) bir roman olarak askerî okuldan yeni mezun Teğmen Giovanni Drogo’nun bir eylül sabahı ilk görev yeri olan ve Kuzey Krallığı’nın sınırında bulunan Bastiani Kalesi’ne gitmek için evinden ayrılmasıyla başlar ve yaklaşık otuz yıl kaldığı kalede hastalanıp evine dönüş yolunda bir han odasında ölümü beklerken son bulur. Bastiani Kalesi’ne sadece dört ay kalmak düşüncesiyle gelen Drogo, bir tarafında dik kayalıkların ve dağların, diğer tarafında Kuzey Krallığı’na ait uçsuz bucaksız Tatar çölünün bulunduğu bu yerde diğer askerler gibi kuzeyden gelecek düşmanları bekler ve bu bekleyiş otuz yıl sürer. Drogo’nun beklediği savaş, otuz yılın sonunda bir han odasında ölümü beklediği zaman başlar.

Distopik bir roman özelliği gösteren *Gizli Emir*’de ise belirsiz bir zaman diliminde ve adı verilmeyen bir kentte, ne zaman başladığı bilinmeyen anarşi ve kaos ortamının içinde yaşayan insanların hayatlarından kesitler anlatılır. “Yengeç”, “Atmaca” ve “Baykuş” adı verilen çetelerin yarattığı karmaşayı önlemek adına iktidarı temsil eden AYOT (Asayiş Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı), halk ve aydınlar üzerinde büyük bir baskı ve sindirme politikası yürütmektedir. Romanın aydın kahramanları başta Heykeltıraş Nizam, Ressam Macid, Başyazar Kutsi, Siyasetçi Ahmet, Aktör Bilal, Ozan Kadri olmak üzere bütün halk, AYOT’un yürüttüğü sıkıyönetim uygulamalarına son verecek olan “gizli emir”in gelmesini beklerler. Olayların ne zaman başladığı bilinmediği gibi, gizli emrin ilk defa ne zaman duyulduğu, nasıl ve kim tarafından gönderileceğinin de bilinmediği bu ortamda, bütün kahramanların bilinçleri bu emrin gelmesiyle ilgili söylenti ve beklentiler üzerinde şekillen-

miştir. Sadece bilinçleri değil, bütün değer yargıları ve inançları gizli emri beklemekle oluşmuştur.

Tatar Çölü ve Gizli Emir, umudu ve onun gerçekleşmesini beklemeyi, insanın bir varoluş durumu veya problemi olarak ele alır. Bu iki romanda bekleme ediminin umut/umutsuzluk paradoksu içinde bir varoluş problemi olarak nasıl ele alındığı karşılaştırmalı biçimde incelenecektir.

1. İnsan ve Dünya: Bir Yazgıya Teslim Olmak

Heidegger, insanın varlık olarak en önemli özelliğinin mekânsallık olduğunu söyler. İnsanın mekânsallığı, dünya-içinde-olmak şeklinde ortaya çıkan bir ilişkiler bütünüdür (2011b: 56). Bu ilişkiler bütünü anlamak ve onun bilincine varmak, varoluşun en temel özelliğidir. Heidegger, insanın (varlığının bilincine varan Dasein'in) dünya-içinde-var-olmaklığının var-olmanın belirli tarzları içine saçılmış hatta parçalanmış biçimde geliştiğini savunur. Bu var-olma tarzlarını bir şeyle uğraşmak, bir şeyden vazgeçmek ya da bir şeyi kaybetmek, girişimde bulunmak, istediğini yerine getirmek, bilgi almak, soruşturmak, gözetlemek, tartışmak şeklinde sıralar (2011: 58–59). Bu anlamda, *Tatar Çölü*'ndeki Drogo ve *Gizli Emir*'deki aydın kahramanlar, dünyada-var-olmayı, umuda yönelik bir beklemeyle birlikte tecrübe ederler. Bu bekleme, insanın dünyadaki varlık durumu ve onun mekânsal oluşuyla ilgilidir, çünkü dünya, Heidegger'in ifade ettiği biçimiyle varlık belirlenimlerinin bir a priori'sidir. Bu ise, dünya-içinde-var-olmadır (2011b: 55). Varolmanın bu boyutu dünya-içine-atılmış bir varlık olmayla anlam kazanır. Dasein, kendi proje ve plânlarına doğru ilerlerken, aynı zamanda bu atılmışlığı, onun düşüşünü veya eksikliğini de ortaya koyar. Düşüş veya eksiklik bir olumsuzluk değil, otantik varoluşa gidiş demektir. Düşüş daha önce bulunduğu bir yerden olmadığı gibi, Dasein'in düşüşü kendini atılmış olarak bulduğu dünyadaki bir tür varoluşsal tarzıdır (Çüçen 2012: 121). Hem *Tatar Çölü*'nde hem de *Gizli Emir*'de kahramanların dünya içindeki varolma tarzları, böyle bir atılmışlığı veya düşüşün yaşanışı olarak ortaya çıkar.

Tatar Çölü ve Gizli Emir'in kahramanlarının varlıkları bu atılmışlığın belirlediği şartlar içinde anlam kazanmaktadır çünkü Dasein'in temel yazgısı, kendini dünya içindeki varlıklarla rastlantısal bulmasıdır (Çüçen 2012: 62). Drogo'yu kaleye sürükleyen şey, sadece amirlerinin tasarısı olarak mı değerlendirilmelidir? Bastiani Kalesi'nin sakinleriyle *Gizli Emir*'deki insanlar, adı verilmeyen kentte var-kılan dünyada-oluşun rastlantısallığı olarak düşünülebilir. Drogo'nun ilk görev yeri olarak geldiği Bastiani Kalesi, simgesel olarak mekânsallığı işaret eden dünyanın metaforik hâlidir. Bu hâl aynı zamanda hem Drogo hem de kaledeki diğer askerler için bir yazgının da adıdır. Bu

yazgı, mekânın/dünyanın belirlediği bir yazgıdır. İnsanın mekâna bağlılığı onun yazgısını da belirleyen şeydir. Ortega y Gasset, yaşamayı, dünya-içinde-varolmayı bir ortamın çaresiz tutsağı olmak biçiminde nitelendirirken, insanın mekâna ve dünyaya göre şekillenen yazgısını vurgular (2011: 9).

Drogo kaleye gelişıyle birlikte kendini ortamın yazgısına teslim etmiş olur. Yolda karşılaştığı Yüzbaşı Ortiz’le tanıştığı an, kalenin belirlediği yazgıya teslim oluş anı olarak verilir. “[Yüzbaşı Ortiz’in] elini sıktığında Drogo birden kalenin dünyasına girdiğini duyumsadı. Henüz ilk bağlantıydı, daha sonra, kendisini oraya tamamen zincirleyecek sayısız ve her türden başka bağlantılar olacaktı” (Buzatti 2014: 13). Drogo’nun yazgısı olacak kale, insanın evreni olarak onu bütünüyle kuşatmış gibidir., Bu kuşatmanın en belirgin yanı ise, sonsuz bir sıradanlık biçiminde işleyen gündelik hayattır. Öyle ki, on sekiz yıldır burada görev yapan Yüzbaşı Ortiz, kalenin yüz yıl önce nasılsa, şimdi de aynı olduğunu “ölü bir sınır ucu”nda geçen yıllar boyunca hiçbir şeyin değişmediğini söyler (2014: 17). Kale, buraya kısa bir zaman kalmak üzere gelen tüm asker ve subayları kendi evreni içine hapseden ve onları kendi sıradanlığına dönüştüren bir yer olarak, insanın varoluşsal anlamdaki mekânsallığını veya dünyaya atılmışlığını vurgular. Başka bir deyişle, insanın hem evi hem hapishanesi olur (Tanrıbilir 2012: 45).

Bastiani Kalesi’nin insanın yazgısını belirlediğinin kanıtlarından biri de Drogo’nun kaleye geldikten kısa bir süre sonra tanıdığı Terzi Prosdocimo’dur. O da Drogo gibi kısa bir süre kalma düşüncesiyle oraya gelmiştir. Ancak kale, onun bütün varlığını kuşatmış ve on beş yıl burada kalmasına neden olmuştur. Bu ironik durum, terzinin yanında çalışan çırakların söyledikleriyle verilir ve bunun kalenin içinde yaşayanların asla kurtulamadıkları ölümcül bir hastalık olduğu vurgulanır: “Halbuki, asla buradan gitmeyecek... O, alay komutanı albay ve daha pek çoğu ölene değin burada kalacaklar; bu bir tür hastalık, dikkatli olun teğmenim, siz ki yenisiniz henüz gelmişsiniz, daha vakit varken dikkat edin” (2014: 54). İnsanı kendisine dönüştüren ve bu dönüşüm süreci içinde bütün eylemleri anlamsızlaştıran bir varlık ortamı olan kale, Drogo’nun ilk ve son görev yeri olur.

Bastiani Kalesi’nin komutanı Albay Filimore da aynı yazgının esiri durumundadır. Kalede kaç yıl geçirdiğini unutan komutan, yıllar boyu kuzeyden gelecek düşmanla savaşmayı beklemiş ve bu beklenti içinde sonuçsuz ve saçma bir döngünün içine hapsolmuştur. Her gün aynı ritm ve hızda devam eden nöbet değişimleri, içtimalar, yemek ve dinlenme saatleri, her türlü eylem aynı sıradanlıkla sürüp gitmektedir. Drogo bu durumu kaleye geldikten yaklaşık dört ay sonra şu sözlerle anlatır: “[G]erçekten de öyleydi. Dün gibi geliyordu ama zaman geçmişti, o hareketsiz herkes için aynı, duran yani ne daha mutlu olanlar için daha yavaş, ne de talihsizler için daha hızlı olmayan

ritmiyle geçiyordu” (2014: 65). Bütün insanlar ve hatta yaşam, iki yılın sonunda Drogo için sadece alışkanlık hâline gelir:

Arkadaşları da bir alışkanlık hâline gelmişti: Artık onları öylesine iyi tanıyordu ki, en incelikli imalarına bile dikkatsizce yakalanmıyor, karşılık veriyordu, akşamları uzun uzun, geçen zamanla birlikte sonsuz önem kazanan şehir konusunda konuşuyorlardı. Rahat ve lezzetli yemekler, subay yemekhanesinin gece gündüz yanan şöminesi; ve Geronimo adında sevimli bir çocuk olan, giderek özel zevklerini daha iyi öğrenmeye başlayan emirerinin aceleciliği, hep alışkanlık haline gelmişti. (2014: 72)

Drogo’nun içine düştüğü alışkanlıklarla arasında öyle derin ilişkiler kurulur ki, bu alışkanlıklar neredeyse onun varlığının merkezi hâline gelirler. İnsan, içine atıldığı dünyanın olgusallığı veya bunu doğuran mekânsallığın içinde, bunların kendisine dönüşür. Heidegger’in vurguladığı gibi ontolojik bakımdan doğru biçimde anlaşılmış özne, aslî anlamda mekânsaldır. Dasein, mekânsal olduğu içindir ki mekân kendini bir a priori olarak gösterebilmektedir (2011: 17).

Tatar Çölü’nde Drogo’nun yazgısını belirleyen mekânsallık, *Gizli Emir* romanındaki kahramanların hayatları üzerinde de aynı belirleyici güce sahiptir. AYOT’un yönettiği şehirde, ne zaman başladığı belli olmayan bir düzensizlik ve kargaşanın içinde yaşayan insanlar, kendilerini çevreleyen ortamın birer parçası hâline gelmişlerdir. Öyle ki, bu düzensizlik ve kargaşa onlar için artık kanıksanmış bir yazgıya dönüşmüştür. Kente hâkim olan AYOT’un insanları kontrol altında tutmak için yönlendirdiği akıl dışı uygulamalar, gruplar arasında her gün farklı biçimde ortaya çıkan çatışmalar, insanlar üzerinde derin bir baskı yaratmıştır. Ancak bu baskılar artık gündelik hayatın basit birer alışkanlığına dönüşmüştür. İnsanların yaşananlar karşısındaki tepkisizliği “bir heykeltıraşın ya da bir ressamın karşısında poz veren modeller[in]” cansızlığına benzer şekildedir (Anday 2011: 91). Sürekli bildirimler yayımlanarak insanların hayatlarını yönlendiren AYOT’un bazı bildirimleri ironik bir şekilde birbirleriyle çelişir. Ancak bu çelişkiler bile insanlar üzerinde bir tepki yaratmaz. Sorunların çözülmesi amacıyla yayımlanan bildirimler, aksine onları daha da çözümsüz hâle getirir. Bu durumun, Bastiani Kalesi’nde yaşayanların hayatlarına yön veren alışkanlıkların uyutucu etkisiyle aynı olduğu şu cümlelerde açıkça görülür:

Artık hiçbir kentli, nasıl davrandığında ceza göreceğini, nasıl davranıldığında görmeyeceğini bilemiyordu. Böylece de herkes suçlu duruma düşüyordu ister istemez. Bu duruma alışıldığı için de kimse hakkını aramaya kalkmıyordu. Öyle ki, AYOT’a çağrılanlar ya da AYOT’ça tutuklananlar, çoğun, çağrılma ve tutuklanma nedenlerini sormuyorlardı. Ortada tümünden suçlu bir kent halkı ve sürekli olarak onu yargılayan ve cezalandıran bir AYOT vardı. (2011: 124-125)

Kentte yaşayan insanların AYOT'un baskıları karşısındaki tepkisizliğine karşılık, bir avuç sanatçı ve aydın bilinçli, çoğu defa da bilinçsiz tepkiler geliştirir. Ancak tepkiler de kendi içinde gündelik hayatın sıradan birer davranış modeline dönüşmekten kurtulamaz.

2. Bir Varolma Biçimi: Umut ve Bekleme

Tatar Çölü ve *Gizli Emir*'de kahramanların yazgılarını belirleyen ortamın yarattığı sıkıcı alışkanlığa karşı, onlar için bir çeşit varoluş biçimine dönüşen bekleme ve bu edimin doğası gereği yöneldiği umut, her iki romanın temel meselesi olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak bekleme edimi, roman kahramanlarının yaşadıkları ortam ve bunun yarattığı yazgı, hissettikleri bunalımın artmasına neden olur, çünkü umut ve bekleme dünyada-olmaya-bırakılmışlığın doğurduğu varoluş işkencesini daha da ağırlaştırır. Nietzsche, *İnsanca Pek İnsanca* adlı kitabında umudun en büyük kötülük olduğunu, çünkü ıstırapı uzattığını söyler (2010: 78). Nietzsche'nin hayatın ve insanın bu dünyadaki eylemlerinin anlamına yönelik ortaya koyduğu bu düşünce, varoluşsal açıdan insanın bu dünyadaki varlık biçimine yönelik derin bir kuşkunun ve açmazın da yansımasıdır.

Erich Fromm'a göre "umut etme" bir varolma biçimidir (2012: 26). Bununla birlikte umudun kırılması insan varlığının belirleyici bir özelliğidir (2012: 34). *Tatar Çölü*'nde Drogo'yu, sadece dört ay kalma düşüncesiyle geldiği Bastiani Kalesi'nde yaklaşık otuz yıl tutan duygu, varoluşunun anlamı olan bu umut duygusudur. Kaleye geldiğinin üçüncü ayında doktorun verdiği raporla kente dönme şansını elde ettiği hâlde, onu kalede tutan sadece "kahramanca bir yaklaşım" mıdır? Yoksa "alışkanlıkların uyuşukluğu" nun (Buzatti 2014: 71) yarattığı bir çaresizlik ve hiçlik duygusu mudur? Drogo, bu paradoksun anlamına kaleden ayrılmamaya karar verdikten birkaç ay sonra ulaşır ve kaleden gidişini engelleyen şeylerin farkına varır:

Drogo, bir isteğin gidişini engellemesiyle kalmaya karar verdi, ama bir şey daha vardı: Kahramanca bir yaklaşım, böylesi önemli bir kararın alınması için yeterli olmayabilirdi. Şu an için soylu ve iyi niyetli bir davranışta bulunduğunu düşünmekte, kendisini umduğundan daha üstün bularak şaşırmaktadır. Ancak birkaç ay sonra, geriye dönüp de baktığında, kendisini kaleye bağlayan zavallı şeylerin farkına varacaktır. (2014: 71)

Drogo'yu kaleye bağlayan "zavallı şeyler" aslında kendi varoluşunu sağlayan, onu insan yapan umududur. "[A]skere özgü kibir", "her günkü davranışlara duyulan evcil aşk", "görevin monoton ritmi" (2014: 71) onun kaledeki varlığını anlamlı kılar. Drogo'nun yazgısını belirleyen umut ise ancak bunlarla belirlenen yolculuğudur. Bu yolculukta umut, insanda varoluş duygusu uyandırır (Koç 2014: 104). Drogo'yla birlikte kaledeki herkes aynı varoluş duygusunun

içinde nefes alır. Kalenin kuzeyindeki çölden gelecek düşmanla yapılacak savaşı beklemek, yaşamsal bir güç hâline gelmiştir. Ancak bu umut/bekleme kaledekiler için itiraf edilmesi zor, herkesin birbirinden sakladığı bir duygudur. Sanki kaledekiler, bilinçaltlarına attıkları ve ortaya çıkmasını olağanüstü bir olay olarak göreceklere veya kaledeki sıradan hayatı bozacak bir gelişmeyi beklemektedir. Bu olay ilk defa, Drogo'nun kaleden kırk beş dakika uzaktaki tabyada nöbette olduğu bir gün gerçekleşir. Drogo, Tatar çölünü gözetlerken hareket eden siyah bir nokta görür. Bu görüntü tabyadaki bütün askerler arasında büyük bir heyecana neden olur. Karanlık çöktükten sonra karartının tabyaya yaklaşması, bu heyecanı dayanılmaz hâle getirir. Ancak kısa bir süre sonra bu karartının başıboş bırakılmış bir at olduğu anlaşılır. Buna rağmen at, "kurulu düzeni alt üst" eder. "[K]endisiyle birlikte kuzeye ilişkin eski efsaneleri, Tatarları, muharebeleri de geri" getirir ve "[m]antıksız varlığıyla tüm çölü" doldurur (2014: 91). Tabyaya yaklaşan atı yakalamak için kimseye haber vermeden kaleden ayrılan Er Lazzari tabyaya dönüşte parolayı bilemediği için nöbetçi tarafından vurularak öldürülür. Kaleden duyulan bu silah sesinin yarattığı etkiyi şu cümlelerle aktarır:

Bu silah sesi kaledekiler için umudun sesi gibidir. Herkesin birbirinden sakladığı umudun sesidir. Birkaç er dışında hiç kimse, hepsinin yüreğinde yatan o sözcüğü telaffuz etmemektedir. Subaylar bunu söylemeyi tercih etmemektedir, çünkü bu onların umududur. Kalenin surları Tatarlar yüzünden inşa edilmiştir, yaşamlarının büyük bir bölümünü, burada onlar yüzünden geçirmektedirler, nöbetçiler, Tatarlar yüzünden gece gündüz makine gibi yürümektedirler. Ve bazıları bu umudu her sabah yeni bir inançla beslemekte, bazıları onu, benliklerinin en gizli köşesinde saklamakta, bazıları ise bu umuda sahip olup olmadıklarını bile bilmemekte, onu yitirdiklerini zannetmektedir. (2014: 99-100)

Tatarlarla savaşma umudu kaledeki yüzyıllık anlamsız hayatı belki anlamlı kılan tek şeydir. Umut etmek ve beklemek Drogo'nun günlük davranışlarından biri hâline dönüşür. Onun için güneşin battığı saatler umut saatleridir. Uzun nöbet saatleri sırasında sürekli hayaller kuran Drogo, "her seferinde biraz daha zenginleşen kahramanlık hülyalarına" dalar (2014: 86). Kalenin Tatar istilasına uğradığını, bu istilaya karşı arkadaşlarıyla günlerce kahramanca savaştığını, kendisinin de yaralandığı bir anda takviye güçlerin gelmesiyle Tatarları yenilgiye uğrattıklarını, sonrasında kahramanlığından dolayı kral tarafından onurlandırıldığını düşleyen Drogo'nun arzusu, aslında umut ediminin ütöpik işlevinin taşıdığı pozitiflikten uzak bir bilincin/bilinçsizliğin yansımasıdır. Umudun ütöpik işlevi kendisi için umulmayan tarzda henüz-var-olmayana sahiptir ve reel bir mümkünü varsayar. Buna karşın ham hayal, hayalperestlik, yalın hüsnü kuruntu yalnızca boş-ımkân etrafında döner (Çilingir 2003: 94). Ernst Bloch, umudun eyleme yansıyan içeriğinin

bilinçli olarak aydınlanmış, bilerek açıklanmış pozitif ütopyik işlev olduğunu söyler (2013: 186). Ancak Drogo'nun umudu bu anlamda negatif ütopyik bir işleve sahiptir, çünkü umudunu gerçekleştirebileceği eylemleri sergilemekten uzaktır. Öncelikle Bastiani Kalesi onun kahramanlık arzularını karşılayacak bir kaderin yeri değildir. Burayı bırakıp arzularını gerçekleştirecek bir göreve gitme şansı olduğu hâlde bunu kullanmayan Drogo'nun irade zaafı yıkıcı bir yazgıya kurban gitmesine neden olur.

Bastiani Kalesi'ndeki diğer insanlar da aynı yıkıcı yazgıyı yaşamaktan kendilerini kurtaramazlar. Onlar için umut değil de ona yönelen bekleme önemlidir. Daha da ötesi, bu bekleyiş onlar için bir nevi kendini gerçekleştirme biçimidir ve kendi varlıklarının koşulu olmuştur. Gabriel Marcel, insanın bu varlıksal biçimine "homo viator" (gezgin varlık) adını verir (1951: 64). Drogo da bir homo viator olarak dünyanın metaforu olan bu kaleye gelen ve buradaki yaşamsal yolculuğunu ontolojik bir boyutta deneyimleyen bir kahramandır. Gerçekten de o bir umut adamıdır. Sadece kuzeyden gelecek Tatar ordularını beklemekle kalmaz, kaleden ayrıldıktan sonra yaşayacağı hayat için de ayrı umutları vardır. O, umudun yöneldiği nesnen/nesnelere ziyade onun bir varoluş biçimi olan edimini sever. Kalede kalmaya karar verdikten sonraki duyguları, onun bu bağlamda bir homo viator olduğunu gösterir.

Drogo'nun yazgısı gereği içinde bulunduğu kale, ontolojisi itibarıyla kahramanca bir umudun gerçekleşmesi için gereken şartları vermekten uzak olduğundan derin bir paradoksu doğurur. Neredeyse yüzyıldır kale aynı varlığıyla bu sınırı beklemektedir ve hiçbir şey olmamıştır. Bu ortamdaki umut, ister istemez sessiz bekleyişten başka bir şey değildir. Gerçekleşmesi için eyleme geçilemeyen bir umuttur. Beklemenin doğurduğu bu edilgenlik, roman kahramanlarının hepsini iradesiz varlıklar seviyesine düşürmüştür. Fromm, bu tür bir umudun kendi içinde çelişkili bir anlam taşıdığını düşünür. Böyle bir umudu, atlama anı geldiğinde sıçrayacak olan çömelik bir kaplana benzetir (2012: 23). Marcel de "Ontolojik Muamma Üzerine" isimli denemesinde "durgun (âtlı) umut" adını verdiği bu umut biçiminin kendi içinde çelişki taşıdığını düşünür. Ona göre umut bir tür kayıtsız, kaygısız bekleyiş değildir; o eylemi alttan alta destekler ya da onun önünden koşar fakat eylem tükendiğinde alçalır ve yiter gider (2001: 76).

Drogo'yla birlikte edilgen bir umudun içinde nefes alan diğer bir roman kahramanı kale komutanı Albay Filimore'dur. At olayından kısa bir süre sonra, kuzey sınırında bu sefer daha belirgin hareketlenmeler görülür. Kaleye doğru hareket eden ve gerçekten askere benzeyen küçük siyah noktalardan oluşan çizgi, kaç yıldır bu kalede olduğunu unutan Filimore'u heyecanlandırmaz. Kaledeki askerlerin nöbetçi subayın emriyle ateşlenen uyarı topuyla büyük bir heyecan duymalarına rağmen, Filimore yıllardır beklediği umudunu kar-

şılmaya cesaret edemez, çünkü burada geçirdiği anlamsız ve tekdüze yıllar ona ihtiyatlı olmayı öğretmiştir. Aslında bu ihtiyat bir tür cesaretsizliktir; kaderiyle karşılaşmaktan duyduğu korkudan doğan cesaretsizlik. Filimore umudunun gerçekleşeceğine olan inancını kaybetmiştir. Yine de kuzey sınırında görülen askerlerin kaleye saldıracaklarına ve komutasındaki askerlerle yıllardır beklediği zamanın gelmiş olduğuna kendini inandırmaya çalışır. Bir iç çatışmaya dönüşen umudun gerçekleşmesi yönündeki inanç ve inançsızlık yüzünden bir türlü nasıl davranacağına karar veremez. Kısa bir süre sonra genelkurmay başkanından gelen mektupta, bu birliklerin Kuzey Krallığı'ndan gelen ve sadece sınır çizgisini belirlemeye çalışan birlikler olduğu anlaşılır.

Kaledekilerle beraber hem Filimore, hem de Drogo'nun kahramanlık umutlarının onların yaşamlarına eşlik eden ve onunla birlikte büyüyen bir yönü vardır. Bu durum umut ve inanç arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Kale var olduğu müddetçe herkes aynı umudu taşıyacak ve ona inanmaya devam edecektir. Beklemek ve umut etmek onların yaşamlarının gizil bir gücüdür. Fromm, umut yokluğunun yaşamın olgusal ve gizil potansiyelini yok ettiğini söyler. Umut ise, yaşamın doğasında, insan ruhunun dinamiğinde var olan bir ögedir. Bu, yaşamın doğasını oluşturan bir başka öge olan inanca yakından bağlıdır (2012: 27). Umut, inanca eşlik eden bir ruh hâlidir; umut olmaksızın inancın ayakta durması imkânsızdır (2012: 29). Bu inanç ütöpic olmanın ötesinde belki imkânsızdır. Ancak bu imkânsızlık kaledekilerin yaşamsallıklarıyla paraleldir. Yani Drogo ve diğerleri nefes aldıkları müddetçe bu imkânsız umudu bekleyeceklerdir. Umutları imkân dâhilinde olduğu an ise onlar hayatta olmayacaklardır. Drogo'nun sonu bu imkânsızlıkla aynı biçimde gelişir. Kuzey Krallığı'nın sınıra bir yol inşa etmeye başlaması, onun tükenmekte olan umutlarını yeniden canlandırır. Otuz yıldır beklediği umudun gerçekleşme olanağı ortaya çıktığı anda hastalanır ve kaleden gönderilirken yolda konakladıkları bir handa ölümü beklemeye başlar.

Tatar Çölü'nde olduğu gibi *Gizli Emir* de umut ve beklemenin varoluşsal problem olarak ele alındığı bir romandır. *Tatar Çölü*'nde Drogo ve kaledekiler kuzeyden gelecek düşmanı beklerken, *Gizli Emir*'de kentte süren karmaşayı ortadan kaldıracak, AYOT'un uyguladığı sıkıyönetimi sonlandıracak gizli emir beklenir. Ancak roman kahramanları bu emrin nereden geleceğini, kimin tarafından gönderileceğini ve neler içereceğini bilmezler. Beklentinin ne zaman başladığı da belli değildir. Bastiani Kalesi'nin bir yazgı olarak öncesizliğinin umudun kaynağını belirsiz kıldığı gibi, *Gizli Emir*'de de adı verilmeyen kentte yaşayan insanların gizli emirle ilgili umutlarının ne zaman başladığı belli değildir. Romanın aydın ve sanatçı kişileri kendi aralarında yaptıkları toplantıların birinde bekleyişin zamansızlığı, umudun insanın varlık olma anıyla birlikte başladığı vurgulanır: "Kaç kez toplanmışlar ve emrin

gene gecikeceğini -ama bu gecikme hep iki ya da üç gün olarak düşünülürdü- anlayarak” dağılmışlar. “Bekleyiş çok uzun zamandır sürüp geldiği için de toplananlar boyuna değişmiş-ölenler olmuştu epey- ayrıca toplananların sayısı da yirmi ikiden altıya” düşmüştür (2011: 19).

Gizli Emir'de kaosa son vereceği düşünülen gizli emir, roman kahramanlarının hayata tutunduran tek umuttur. Ancak bu, onlar için arzulan şeyin nesnesi olmaktan öte bir anlam taşımamaktadır. Daha doğrusu beklemek, bir edim olarak yazgının kabullenilmesi ve bu dünyada varoluşun bir biçimidir. Bekleyen-varlıklar olarak bütün kent halkı, aydınlardan okumuşlara, sıradan insanlardan AYOT yönetici ve memurlarına kadar herkes, kendi varlık bilinçlerini bu bekleme ve umut eylemi içinde tecrübe eder. Bu ontolojik durumda, umudun umut edene aşkın hâle geldiği görülür (Marcel: 1971:142). Marcel'in “varlığın ontolojik sırrı” olarak tanımladığı başka bir olgu veya duyguya bağlanma fikriyle açıklanabilir (Bayraktar 2014: 69). *Gizli Emir*'de romanın merkez kahramanı sayılabilecek Heykeltıraş Nizam, çeşitli vesilelerle sanatçılarla bir araya geldiğinden içinde buldukları durumu yorumlarken, sanki bu ontolojik sırta işaret eder. Ona göre yaptıkları bütün eylem ve varoluşlarının anlamı gizli emre bağlanmıştır. Resim ve heykel yapmayı, tiyatrodan oynamayı hatta âşık olmayı bile gizli emrin belirtileri olarak gören Heykeltıraş Nizam “bize beklemekten başka bir hak verilmiş değildir” (2011: 201) diyerek umudun ve beklemenin varoluşun farkına varmak olduğunu savunur. İnsanların kendilerini “gizli emirle tanıtladıklarını” söylerken, bu varoluş biçimine vurgu yapar. Çünkü gizli emri beklemek, hayatın anlamı ya da anlamsızlığıdır. Bütün davranış ve eylemler onunla şekillenir; başka bir deyişle insanın varlıksal özelliği hâline gelir. İnsanın varlık durumu, dünyadaki oluş hâli sadece beklemektir: “Herkesin gizli emri beklediği günlerdi, bütün umutlar ona bağlanmıştır; bu yüzden ilişkiler, görevler, ödevler, düşler ve tasarılar, hepsi hepsi askıdaydı; bunların yerini sadece ve sadece beklemek almıştı” (2011: 182-183).

Bekleyen-varlık olarak insanın ontolojik sırrı, bir şeye bağlı olma biçiminde kendini gösterirken, bağlı olunan şeyin değil, ona ulaşmak için girişilen eylemin önemli olduğu bir düşünceye işaret eder. *Gizli Emir*'in sanatçı kahramanlarından olan Aktör Bilâl'in kendi varlığıyla ilgili bilinci bu ontolojik sırrı açığa vuracak biçimde gelişmiştir. İnsanın varlık olarak ancak amaçlarla değerlendirilebileceğini düşünen Aktör Bilâl'e göre, insan sadece dışsal bir varlıktır. Bu bakımdan sadece amaçlar ve beklediği şeylerle kendini gerçekleştirebilir. Bu yüzden o, “bekliyorsam varım” derken kendi varlığının ontolojik sırrına ulaşmış bir bilince sahip olduğunu ortaya koyar.

Beklemenin insanın varoluşsal anlamını belirleyen iki yönü vardır: umut ve umutsuzluk. Romanın Ressam Macit'le ilgili bölümünde, bekleme ve umut

etme üzerine tartışılırken umut ve umutsuzluğun insan varoluşunun iki yönü olduğu dile getirilir: “Gizli emrin kendisi mi daha önemlidir, yoksa onu beklemek mi?” (2011: 198). Bu, kendini gerçekleştirme deneyimine yönelik metafiziksel bir duyuya sahip olmanın bilinciyle ilişkili bir durumdur. Marcel bu duyuyu metafiziksel aşkın varlık olarak Mutlak Varlık’la/ Tanrı’yla ilişkilendirir. Onun felsefesinde umudun fenomenolojisi, insan varoluşunun tam kalbindeki mutlak öğeyi işaret eder. Dolayısıyla umut, sahip olduğu her şeyi kendisine borçlu olduğu ve ona karşı bir koşul öne sürmeyeceğinin bilincinde olan bir canlının, Mutlak Varlık’a bir yanıtı olarak düşünülmüştür (Koç 2014: 93). *Gizli Emir*’de ise bekleme ve umudun yöneldiği metafiziksel aşkın varlık, bizzat insanın kendisiyle ve kendini inşa etme süreciyle ilgilidir. Bekleme ve umut bu sürece tanıklık etme anlamına gelmektedir. İnsanın varlık bilinci yine insanın kendine içkin durumudur. Umut ve bekleme bu duruma giden yoldur sadece. Dolayısıyla dışa yönelen değil, içe yönelmesi gereken bir bilince işaret eder. Heykeltıraş Nizam’ın yaklaşımı da bunu destekleyecek niteliktedir. Ona göre gizli emri aramak boşunadır, “çünkü aramak, onu uzağımızda düşünmek demektir” (2011: 204). Önemli olan onu aramaya çalışmak değil, onu düşlemektir.

Gizli Emir’de beklemenin karşılığı olarak düşünülen umut, *Tatar Çölü*’nden farklı olarak bireyin kendi varlığını ve bilincini algılama, dünyayla kurduğu ilişki biçimine göre farklılık gösterir. Bastiani Kalesi’nin sakinleri genel olarak kuzeyden gelecek düşmana karşı savaşmayı umut ederken, *Gizli Emir*’in kahramanları umudu kendi bireysellikleri bağlamında değerlendirir. Romanın girişindeki sahnede abdesthane bekçisi, kundura boyacısına gizli emrin belki de belediye abdesthanelerinin önünde kundura boyanmasını yasak edeceğini söyler (2011: 2). Kahvehane sahibi, kentteki anarşi yüzünden sürekli tahrip edilen dükkânının kapatmamak için gizli emri bekler. Gazetenin idare müdürü gizli emirde maaşlarına yapılacak zamlarla ilgili haber bekler (2011: 14). Romanın en önemli figürü Heykeltıraş Nizam için gizli emir ve bekleme, “varoluşun doğrulanması” olarak önemlidir (Doğan 2012: 200). Nizam’ın karısı Kutlu için gizli emir, bireyselliğini yaşayacağı ve bazı toplumsal engellerden, aile bağlarından kurtulacağı yönündeki arzusunu karşılar. Başyazar Kutsi ise gizli emri kendini önemli saymanın aracı olarak görür. Bu emrin ilk önce ona geleceğine inanan Kutsi için onu beklemek önemli bir adam olma düşünün kurulduğu bir edimdir.

Gizli Emir’in beklemeyen/bekleyemeyen tek kahramanı Ressam Macit’tir. Romanın geriye dönüş tekniğiyle kurgulanan beşinci bölümünde üzerinde durulan bu kişi, yaşanan kaos ve belirsizlik ortamından umutsuzluğa düşüp evine kapanmış ve resim yapmayı bırakmıştır. Karısı Nigâr tarafından “zavallı biri” olarak nitelendirilen Macit, umuda karşı umutsuzluğun, beklemeye karşı vazgeçmenin simgesidir. Yaşarken hissedilmeyen, ancak öldükten sonra

aşkın ve sevginin simgesine dönüşen bir kişi olarak önem kazanmıştır (Doğan 2012: 202). *Gizli Emir*, umudun metafiziksel bir duyuş olarak insanın peşinde olduğu, kendi olma yolundaki rolünün başarıya ulaşip ulaşamayacağı sorusunu askıda bırakır. Yazar bu konuda bir sonuca varmadan romanı bitirir. *Tatar Çölü*'nde Drogo'nun, beklediği umut yaklaştığında onu karşılayacak gücü kalmamıştır; *Gizli Emir*'de ise insanın bu dünyadaki yolculuğunun umut etmesinden ötürü asla sonlanmayacağı ima edilir.

3. Umutsuzluğun Büyük Hazza

Umutsuzluk diyalektik olarak umudu belirleyen tek insanî olgudur, çünkü insanın dünya içindeki varlığını belirleyen şartların, umutsuzluğu doğuran nedenler olarak umudu var etmesi söz konusudur. Başka bir deyişle umutsuzluk, umudu var eden tek olgudur. Umut ve umutsuzluk arasındaki bu diyalektik ilişki, aynı zamanda insan bilincinin bunu algılaması bağlamında değer kazanır. Kierkegaard bu bilinci, insanın kendi varoluşunun farkında oluş durumuyla ilişkilendirir. Bu yüzden de tıpkı umut gibi umutsuzluğu da bir varoluş biçimi olarak görür. Ona göre umutsuzluk, yalnızca soyut bir fikir olarak ele alındığında büyük bir avantaj olarak düşünülmelidir. Umutsuzluğun acısını çekmek zorunda kalmak, insanı hayvanın üstüne yerleştirir ve bu tinselliğimizin yüceliğinin veya sonsuz dikeyliğimizin işareti olan dikey yürüyüşten çok farklı bir biçimde bizi ayırt eden bir gelişmedir (2007: 23). İnsanın dünyasallığıyla belirlenen varoluş biçiminin dünyayı algılama yolunda geliştirdiği yönelimin sonucu olarak ortaya çıkan umutsuzluk dünyayı açığa vurur. Jean-Paul Sartre'ın, varlığın dünyayı anlama konusunda seçilen amaca göre, dünyanın kendini göstermesi olarak yorumladığı bu yönelimde, umut olarak kendini gösteren, dünyayı aydınlatan amaç olurken, umutsuzluk dünyanın henüz varolmayan durumudur (2010: 601). *Tatar Çölü* ve *Gizli Emir*'de umutsuzluk, kahramanların yaşadığı varoluşsal bir deneyim olarak umudu doğuran ve belirleyen temel bir insanî olgu olarak belirir. Drogo ve kalenin diğer sakinleri ile *Gizli Emir*'de adı verilmeyen kentte yaşayanlar, ulaşmak istedikleri umutların gerçekleşmesi için bilincinde olmadıkları bir umutsuzluğun içinde yaşarlar. Çünkü umutsuzluk onların varlık biçimidir. Kierkegaard umutsuzluğun bu çeşidini, umutsuz olmamaktan çok, umutsuzluğun bilincinde olmamaktan doğan bir umutsuzluk biçimi olarak değerlendirir (2007: 32).

Drogo, düşmanı beklerken her defasında hayal kırıklığına uğradığı hâlde umudunu canlı tutmaya çalışır; bu aslında onun umutsuz bekleyişidir. Ancak Drogo, bekleyişinin umutsuz bir çaba olduğunu fark edemeyecek hâdedir. Bu durum, ruhsal çöküntüye sebep olur. Kalede kalmakla şehre dönmek arasında yaptığı karşılaştırmada, kalenin yüzyıllık tarihini bilmesine rağmen burada kalmayı tercih etmesi, umudun doğurduğu bir umutsuzluk hâlidir:

Şehrin hayali Drogo'nun aklından geçti, solgun bir hayaldi bu; yağmurlun altındaki gürültülü sokaklar, alçıdan heykeller, kışlaların rutubeti, can sıkıcı çanlar, yorgun ve bakımsız çehreler, sonsuz öğleden sonralar, tozdan grileşmiş tavanlar... Burada ise, tersine kalenin tepesinden uçup giden ve mucizevî alametler taşıyan bulutlarıyla koca bir dağ akşamı başlıyordu. Ve Drogo, yazgısının kuzeyden yana, görünmeyen kuzeyden yana ağırlığını koyduğunu hissetti. (2014: 69-70)

Drogo ve kaledekilerin bekleyişlerinin sonsuz ve pasif bir şekilde olması umutsuzluğu ortaya çıkarır. Bekleme, hiçbir atılım gerektirmeyen, kalenin alışılmış hayatını anlamlı kılan tek edimdir. Drogo için bu, yaşamsal ve hiçbir çaba gerektirmeyen bir hazdır. Kalenin burçlarından kuzey sınırına bakmak, çoğu zaman sisler içindeki sınır boyunca Tatar çölünde sıra dışı bir hareketi, bir karartıyı, bir ışığı aramak Drogo ve kalenin diğer sakinleri için hayatın tek hazzıdır. Bauman, bu şekilde sonuçsuz beklemenin ve bundan haz almanın göz korkutucu olduğu görüşündedir (2011: 112).

Gizli Emir'deki kahramanlar da aynı korkutucu beklemenin doğurduğu umutsuzluk içinde varoluşlarını tecrübe ederler. Kahramanlar sürekli bir gerilim hâli yaşarken, aslında umutsuzluğun bilincinde olmaktan uzaktırlar. Başta Heykeltıraş Nizam olmak üzere sanatçı ve yazar kahramanlardan oluşan grup, gizli emrin geleceğine dair umutlarını sürekli canlı tutar. Ancak umutsuz bir çile hâline gelen beklemenin, amaçsız bir çaba olduğunu kimse itiraf edemez. Bu kahramanlar içinde umutsuzluğunun farkına varan tek kişi Ressam Macit'tir. Macit'in umutsuzluğu, öldükten sonra karısı Nigâr'ın bakış açısından verilir. Nigâr, onun umutsuzluk duygusuna kapıldığı anlarda resim yapmayı bıraktığını, eve kapanıp günlerce yatağından çıkmadığını hatırlar. Bazen de kentten ayrılıp günlerce parklarda ve ormanlarda vakit geçiren Macit'in ruh hâli Drogo'nun yaşadığıyla benzerlik taşımaktadır. Marcel'e göre umutsuzluk bir tür teslim oluş hâlidir. Bir yazgıya teslim olup ona boyun eğmek insanın hakkında verilen kararı kabul etmesi demek değildir. Bu karar karşısında bilincin ve benliğin parçalara ayrılması, kaçınılmaz olan karşısında mücadeleden vazgeçmektir (1951: 37). Bu durum, her iki romanda, umudun umutsuzluğa dönüşmesi şeklinde ortaya çıkar.

Sonuç

Buzatti'nin *Tatar Çölü* ve Anday'ın *Gizli Emir* adlı romanları, insanın dünyadaki varoluşunu umut ve umutsuzluk paradoksu içinde ele alır. Ancak bu, tezat teşkil eden olguların yarattığı bir paradoks değildir. İki romanda da umut ve umutsuzluk birbirlerini var eden ve besleyen iki varoluş biçimi olarak ele alınır. Bunların doğurduğu eylem ise beklemedir ve eylemin nesnesine değil kendisine yönelen bir varlık durumunu simgeler. Roman kahraman-

ları için önemli olan, beklemenin yöneldiği arzu değil, bizzat edimin kendine içkin olan özüdür. Bu, kahramanların varlıklarını sürekli bir bekleme edimi içinde tecrübe etmelerine neden olur. Burada ön plâna çıkan, insanın sürekli umut ve umutsuzluk arasında kalışının doğurduğu gerilimlerin evrensel bir insan gerçekliği olduğu fikridir. Varoluşçu düşünce bağlamında umut ve umutsuzluk, insanın bu dünyadaki varlık biçimidir ve bunun algılanması, varlığına dönük bilinçli veya bilinçsiz bir tasarımıdır. İki romanda da insanın bu anlamdaki varlık bilinci, onun dünyasallığı bağlamında ele alınmıştır. *Tatar Çölü*'nde bir kale, *Gizli Emir*'de ise adı verilmeyen kent, insanın varoluş şartlarını ve beklemenin anlamını/anlamsızlığını belirleyen mekânlar olarak roman kahramanlarının yazgılarını simgeler.

Kaynaklar

- Anday, Melih Cevdet (2011). *Gizli Emir*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2011). *Postmodern Etik*, Çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayraktar, Fulya (2014). *Bağlanma Hürriyeti-Bir Gabriel Marcel Okuması*, Ankara: Aktif Düşünce Yayınları.
- Bloch, Ernst (2013). *Umut İkesi*, Çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buzatti, Dino (2014). *Tatar Çölü*, Çev. Hülya Tufan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çilingir, Lokman (2003). *Umut Felsefesi*, Ankara: Elis Yayınları.
- Çüçen, A. Kadir (2012). *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*, İstanbul: Sentez Yayınları.
- Doğan, Mehmet Can (2012). *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Fromm, Erich (2012). *Umut Devrimi*, Çev. Şemsa YeğİN, İstanbul: Payel Yayınları.
- Gasset, Jose Ortega y (2011). *İnsan ve Herkes*, Çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, Martin (2011a). *Olmaya Bırakılmışlık*, Çev. Mesut Keskin, İstanbul: Avesta Yayınları.
- (2011b). *Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kierkegaard, Søren (2007). *Ölümçül Hastalık Umutsuzluk*, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Koç, Emel (2014). *Gabriel Marcel Üstüne*, Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Marcel, Gabriel (1951). *Homo Viator: Introduction to a Metaphysic of Hope*, Çev. Emma Craufurd, Chicago: Henry Regnery Company.
- (1971). *The Existential Background of Human Dignity*, Massachusetts: Harvard University Press.
- (2001). "Ontolojik Muamma Üzerine", *Metafizik Nedir?*, Çev. Ahmet Aydoğan, İstanbul: Birey Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2010). *İnsanca, Pek İnsanca*, Çev. Cemal Atila, İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul (2010). *Varlık ve Hiçlik*, Çev. Turan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tanrıbilir, Esra (2012). "Tatar Çölü: Beklerken Kaçırılan Zamanın Zamansız Romanı", *Roman Kabrâmanları* 12, s.44-45.
- Yılmaz, Sibel (2011). "Yalnızlık Kalesinde Bir Kader Sürgünü: Giovanni Drogo", *Ayraç* 23, s.30-31.

ABSTRACT

The Paradox of Hope and Hopelessness as an Existence Form in *Tatar ölu* and *Gizli Emir*

Although Dino Buzatti's *Tatar ölu* and Melih Cevdet Anday's *Gizli Emir* are products of different languages and literatures, they can be regarded as texts that handle existential situation of human being in the world in the context of universal attributes of hope and hopelessness. While hope is presented in these two novels as the basic emotion that lead all the actions of human being in the world, it is pointed out that this emotion specify hopelessness in a dialectical way. In this sense, novelists who try to emphasize that hope and hopelessness paradoxically constitute the two sides of human being's existence, represent the lives of novel characters within the frame of tension which is designated by this paradox. This tension is visible in "waiting" action. The novelists remark that the action itself is more important than whether the hope that action gear occurs or not, and they imply that the existence of human being in this world is related to their attitudes they present about that action. Buzatti and Anday, who think that a human being who can see the "waiting" as a source of existential problem can reach his or her own sense of existence, have tried to handle the subject in a philosophical dimension within the possibilities of the novel genre.

Keywords: *Tatar ölu*, *Gizli Emir*, existence, hope, hopelessness, waiting

Fehime Nüzhet'in Tiyatro Eserlerinde Meşrutiyet Dönemine Yönelik Siyasî ve Sosyal Vurgular

BEYHAN KANTER*

ÖZ

Meşrutiyet Dönemi'nin öncü kadın yazarlarından olan Fehime Nüzhet, dernek çalışmalarında yoğun biçimde yer alan, gazete ve dergilerde yazılar yazan aktif bir kadındır. Devrinin diğer kadın yazarları gibi özellikle "kadın kimliği"ne odaklanan yazılar kaleme alır. Makalelerinde kadınların sosyal yaşamda etkin olmaları gerektiği fikrini savunan Fehime Nüzhet, aynı zamanda kadınlarda vatan bilinci uyandırma çabasıdadır. Balkan Savaşları sırasında yaptığı konuşmalar ve gönüllü olarak hastabakıcılık yapması onun toplumsal yaşamdaki etkinliğini gösterir niteliktedir. Meşrutiyet'in ilanından sonra yazdığı tiyatro eserlerinde hafiyelik sistemini eleştiren yazar, siyasî bir dil kullanır. Fehime Nüzhet'in *Adalet Yerini Buldu* ve *Bir Zalimin Encâmı* başlıklı tiyatro eserleri, Meşrutiyet dönemi tiyatro eserlerinin genel karakteristiğine uygun olarak II. Abdülhamit devrine ilişkin eleştirel bir bakış açısını içermektedir. Yazar, devre ilişkin eleştirisini tiyatro kişileri aracılığıyla dillendirir. Söz konusu tiyatro eserlerinde yaşadığı devri analiz eden Fehime Nüzhet, toplumsal yaşamda gördüğü aksaklıkları da özellikle siyasî bir çerçevede ele alır. Bu bağlamda Fehime Nüzhet'in tiyatro eserleri Meşrutiyet döneminde yaşanan özgürlük havasını yansıtmaktadır.

Anahtar sözcükler: Meşrutiyet, istibdat, Fehime Nüzhet, tiyatro, hürriyet, kadın

O smanlı kadınlarının sosyal ve siyasî yaşamda etkin bir kimlikle var olma çabaları, özellikle kadın dernekleri ve basın aracılığıyla gerçekleşir. Bu dönemin öncü kadınları, makalelerinde ve edebî eserlerinde kadınların toplumsal yaşamdaki varoluş mücadelelerinin sesi olmayı görev saydıkları gibi, kadınları bilinçlendirme, toplumsal yaşamda ve kamusal alanda aktif bir özne

* Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/MARDİN
E-posta: beyhankanter@gmail.com

haline getirme amacı güderler. Özellikle II. Meşrutiyet'in ilanından sonra yaygınlaşan kadın hareketinin öncülerinden olan Fehime Nüzhet, hem siyasi hem sosyal hem de edebî faaliyetleri aracılığıyla kadınların sesi olma yolunda adımlar atan aktif bir kimlik kazanır. Tanzimat ve Meşrutiyet döneminin diğer öncü kadınları gibi bürokrat bir aileden gelen Fehime Nüzhet, Servet-i Fünûn dönemi yazarlarından Celal Sahir Erozan'ın annesidir. Celal Sahir Erozan da annesi gibi kadın dergilerinde yazdığı yazılarında kadınlara ilişkin görüşlerini dile getirir ve onlarda vatan bilinci uyandırma gayretinde olduğu nu açıkça vurgular.

Fehime Nüzhet, derneklerde yaptığı konuşmalarında, tiyatro eserlerinde, şiirlerinde ve yazılarında vatanın kurtarılması için kadınları bilinçlendirme çabasında olduğu gibi adeta gür bir sesle mücadeleci ve aktif kimliğini gözler önüne serer. Bununla birlikte Balkan Savaşları'nda gönüllü olarak geceli gündüzlü çalışır, Bakırköy'deki hastanelerin faaliyetlerinin devamı için para toplar, yönetime yardım eder ve hastabakıcılık yapar (2010: 432). Yazarın bu çalışmaları, kadınların aile ve annelik ile sınırlandırılmış yaşam dairelerinden kamusal alana uzanmalarına yönelik sosyal ve edebî faaliyetleri içerir.

Fehime Nüzhet'in derneklerdeki faaliyetleri, diğer aktif kadınlarla omuz omuza verdiği mücadelelerde açıkça görülür. Balkan Harbi sırasında yardım cemiyeti olarak kurulan Müdâfaa-i Millîye Osmanlı Hanımlar Cemiyeti'nin Darülfünûn'da yaptığı toplantılara katılan Fehime Nüzhet kadın derneklerinin çalışmalarında aktif olarak bulunur (Kurnaz 1992:117). Nitekim Fehime Nüzhet, Müdâfaa-i Millîye Kadınlar Heyeti'nin orduya yardım için Darülfünun'un konferans salonunda yaptığı toplantıda, reise Nimet Hanım, Fatma Aliye, Nakiye, Halide Edip, Nigâr Bint-i Osman, İhsan Raif, Gülsüm Kemolova, Nezihe Muhlis gibi dönemin ünlü kadınlarıyla birlikte vatan sevgisini konu alan nutuklar vermiştir (Çakır 1996: 73). Vatan bilincini harekete geçirme mücadelesi veren ve düşüncelerini eylemleştiren kadınları simgeleyen Fehime Nüzhet, konuşmalarında kadınları, vatanın esaret altına girme tehlikesine karşı birlik olmaya çağırır. Balkan Savaşı sırasında Osmanlı'nın içinde bulunduğu durumu şöyle açıklar:

[B]ütün Türkler ve Müslümanlar için bugünler ana baba günleri, kıyamet günleridir. Altı yüz otuz yıllık şanlı ve uzun bir hayata nâil olan milletimizin bundan sonra da yaşamaya hakkı olup olmadığı bugünlerde anlaşılacak! Vatan aşkı nedir? Yurt için fedakârlık nedir? Hür ve müstakil olmakla, dünkü tâbi'lerimize köle olmak arasındaki fark nedir? Kadın erkek milyonlarca ferdi olan muntazam bir heyetin bunları idrak edip etmediği bugünlerde bilinecektir! (Kurnaz 2012: 63)

Fehime Nüzhet, *Sûs* dergisinde "Şefkat Cemiyetleri" başlıklı bir yazı kaleme alır. Bu devirdeki kadın dergilerinin özellikle yardım derneklerine iliş-

kin görüşleri, kadınları örgütleme ve yardım işlerini sistemleştirme bilincinin ürünüdür. Fehime Nüzhet'in bu yazıda Avrupa ve Amerika'daki şefkat cemiyetlerinden örnekler vermesi, bu derneklerin model alınması gerektiği fikrini ileri sürmesi, onun yabancı basını takip ettiğini gösterir. Yazar, insanîyetin harp ve zalim afetten ancak çocuklar sayesinde kurtulabileceği düşüncesini, Avrupa'da son zamanlarda ortaya çıkan cereyanları örnek göstererek kanıtlamaya çalışır. Bununla birlikte Lahey Beynelmîel Terbiye-i İçtimaiye Kongresi'nin esas gayesi olarak kurulan şefkat cemiyetlerinin başarılarından dolayı alkışlandığını dile getirir ve söz konusu cemiyetlerin dünya barışına sağlayacağı katkılara vurgu yapar (1924a: 14-15).

Fehime Nüzhet, Selanik'te yayın hayatına başlayan, “yazarlarıyla ve savunduğu fikirlerle bir Jön Türk dergisi olan” *Kadın* dergisinde yayımlanan “Muhterem Hanımefendiler” başlıklı yazısında “millet-i muazzamanın tealisi ve hürriyetin ebedisi” için çalışılması gerektiğini dile getirir (Denman 2009: 69). Bununla birlikte yazar, taassubun topluma verdiği zararı vurgularken hürriyet ve adaletin öncelenmesi gerektiğinin altını çizerek (1908a: 11). Bu bağlamda yazar, vatansever bir kadınlık ülküsü idealini aşılama amacı güderken taassubun da karşısında durur. Hürriyet ve adalet fikirlerini kadınlara anlatan Fehime Nüzhet, aynı zamanda Enver ve Niyazi Beylerin de isimlerini anarak vatansever kadın kimliği oluşumuna devrin siyasî yönelimleri çerçevesinde destek verir. Yazar, dergilerde yayımladığı yazılarında kadınları sadece vatan bilinci çerçevesinde değil, aynı zamanda sağlıkları konusunda da bilgilendirme amacı taşır. Nitekim *Sûs* dergisindeki “Kadınların Terbiye-i Bedeniyesi İçin” başlıklı yazısında güzellik yarışmasında birinci olan bir İngiliz modeli referans göstererek spor yapmanın sağlık açısından önemini dile getirir (1924b: 12-13).

Yazdığı tiyatro eserlerinde siyasî konuları toplumsal yansımaları bakımından ele alan Fehime Nüzhet, yaşadığı devrin sosyo-politik yapısını gözler önüne serme amacı taşır. Bu bağlamda tiyatro eserlerinde, estetik kaygıdan ziyade sosyal faydayı temel gaye edinir. Yaşadığı devri analiz eden bir kadın yazar olarak dikkat çeken Fehime Nüzhet'in tiyatro eserleri, Osmanlı tiyatrolarında bir kadın yazarın oyunlarının sahnelenmesi bakımından önemlidir. Nitekim “Adalet Yerini Buldu” adlı piyesi “1909, Meşrutiyet'in ilanının birinci yılında, yazarın denetiminde Osmanlı Milli Zevk-i Selim Topluluğu tarafından sahneye konulmuştur” (Karaca 2003: 142). Fehime Nüzhet'in tiyatro eserleri Ortaköy ve Kadıköy tiyatrolarında sahnelendiği gibi yazar, bu piyeslerin sahnelendiği gün hanımlara yönelik bir konferans verir ve koyu bir İttihat Terakkici olduğu izlenimi uyandırır (Denman 2009: 102). II. Meşrutiyet'in oluşturduğu atmosferde, Fehime Nüzhet'in aktif bir kadın yazar olarak görünürlük kazandığı, verdiği nutuklarda ve tiyatro eserlerinde açıkça görülmektedir.

Fehime Nüzhet'in Tiyatro Eserlerinde Siyasî Tenkit

Tanzimat dönemiyle birlikte tiyatro eserlerinin yeni bir edebî tür olarak ortaya çıkması, tiyatronun aynı zamanda siyasî düşünceleri sosyal zemine taşıma gücünden kaynaklanmaktadır. Özellikle Namık Kemal'in, tiyatro eserlerinde vatan bilinci uyandırma çabası ve hürriyet bilincini harekete geçirme arzusu, hürriyetin verdiği rahatlatıcı havanın etkisiyle II. Meşrutiyet döneminde istibdat karşıtı eserlerin yazılmasına ve II. Abdülhamit döneminin şiddetli bir şekilde eleştirilmesine zemin hazırlar. Zira "istibdat çağının sona ermesiyle tiyatrolar da açılmış, halk hürriyetin ilanı karşısında coşkunluğunu, sevincini belirtme alanlarından birini tiyatroda bulmuştur" (And 2011: 115). Bununla birlikte Meşrutiyet döneminde ortaya çıkan özgürlük ortamının etkisiyle siyasî konuların ve yönetime karşı eleştirel bakış açısının, kadın yazarların eserlerinde de sıklıkla ele alınması, kadınların da ülke sorunlarıyla yakından ilgilenmeye başlamalarının sonucudur. Nitekim kadın yazarlar referans noktalarını sadece sosyal yaşamdan değil, aynı zamanda siyasî ortamdan da alarak görüşlerini bilindir kılmayı amaçlamışlardır.

Özellikle II. Abdülhamit dönemine ilişkin eleştirel görüşlerini ve siyasî duruşunu tiyatro eserleri aracılığıyla yansıtan Fehime Nüzhet, yazdığı iki tiyatro eserinde devrinde yaşanan siyasî olayları, özellikle hafiyelik kurumunun toplumsal yaşamda yol açtığı düzensizlik, yozlaşma, huzursuzluk ve sosyal eşitsizliği dile getirirken gerçekçi bir bakış açısı kullanmaya çalışır ve padişaha yönelik eleştirilerden ziyade, hafiyelik kurumuna odaklanır. Yazar, siyasî bir kurguyla temellendirdiği tiyatro eserlerinde eleştirdiği istibdatı, *Kadın* dergisinde kadınların taassuptan sıyrılmaları gerektiğini savunurken de yargılar. Nitekim bu yazıda, hürriyetin yanlış anlaşılmasının eleştirisini özellikle kadınların taassubkârane yaklaşımları üzerinden sunar:

Teessüf olunur ki o mutaassıba hanımlarımız bir zaman vatan evladlarının muzlim zindanlarda menfa köşelerinde sürünerek hain pençeler altında birçoklarının da kurban-ı istibdat olduğu pek tez unutarak zevcelerine, evlatlarına, biraderlerine her akşam eve geldikçe ağlaya ağlaya (hürriyet yüzünden mesturiyet kalkacakmış gibi) sözler söyleyerek teşviş etmekle kadınları belki kendilerini de bunca hakarete duçar ettiler. (1908a: 11)

Yazara göre, Osmanlı İslam kadınlarının bir kısmı, "kuvve-i taassuba zebun" olmuşlardır. Bununla birlikte yazar, taassubun dini aydınlatmadığı gibi, nifak ve tenfire yol açtığını ifade ederek dini aydınlatan gerçek ışığın hürriyetin sağladığı adalet güneşi olduğunu vurgular.

Fehime Nüzhet, *Bir Zalimin Encâmı* ve *Adalet Yerini Buldu* adlı tiyatro eserlerinde vatan aşkı, hürriyet arzusu gibi duyguları karşı kutupları temsil eden bireyler üzerinden yansıtır ve tezini güçlendirecek ifadelere yer verirken siyasî

söylemi benimser. Yazar yönetimi ve güç dağılımını eleştirir; askerleri ise yüceltir. Askerlere ilişkin bu tavır, *Kadın* dergisinde yayımlanan yazısında da açık bir şekilde görülür.

Meşrutiyet dönemi tiyatrolarında istibdadın sadece toplumsal değil, aynı zamanda bireysel özgürlükleri de kısıtlamasının özellikle hafiyeler üzerinden siyasî bir dille eleştirilmesi, Fehime Nüzhet'in tiyatro eserlerinin temel kurgusunu oluşturur. Zira bu dönem piyeslerinde “umumiyetle hafiyelik müessesine değil de hafiyelerin kendi menfaatlerine düşkünlükleri sebebiyle, birçok masum insan ve ailenin başına felaketler getirdiğine temas edilmektedir” (Yalçın 2002: 62). Bu bakış açısında padişahı eleştirmekten kaçınıldığı söylenebilir.

Fehime Nüzhet, dört perdeden oluşan *Bir Zalimin Encâmı* başlıklı tiyatro eserinin kişilerini, geleneksel yaşam süren bir Osmanlı Türk ailesi ile zalimliğiyle ünlü bir paşanın hafiyelik sayesinde çıkar sağlamaya çalışan maiyetinden seçer. Yazar, eserin dekorunu betimlediği cümlelerde zulümleriyle ün yapan paşanın konağını, mükellef bir işret sofrası etrafında toplanan hafiyelerle birlikte aktarır ve “yarın gece kızlar gelecek” (1908b: 5) ifadesiyle, hafiyelik sayesinde müreffeh bir yaşam süren paşanın hayat tarzı hakkında ipucu verir. Hatta tezini güçlendirmek için olumsuzladığı hafiyelerin tanıtımını tiyatro kişileri aracılığıyla aktarır. Nitekim hafiyelik, Cevdet Bey isimli bir hafiyenin dilinden “paşamız sağolasın. Sayenizde ceblerimiz dolu her zevk bizim için. Bugün vezaret bizim mevkiimizden pek aşağı kalır. Vezirler bizi gördükleri zaman titriyorlar. Yaşasın hafiyelik” (1908b: 4) ifadeleriyle ironik bir dille eleştirir. Hafiyelik sayesinde gücü elinde tutan bireylerin para hırsları ve açgözlü tavırları da Hafıye Nail'in cümleleriyle yorumsuz olarak gözler önüne serilir. Bir nevi itiraf olan bu cümleler, hafiyelerin kendi gerçekliklerinin bilincinde olmalarına rağmen zulümle para kazanmayı ve kendi çıkarlarını öncelemeyi içselleştirdiklerinin göstergesidir. Nail'in bu itirafı, sosyal yaşamlarını ihtirasları uğruna feda eden hafiyelerin ahlâk anlayışını göstermek için yazarın özellikle vurgu yaptığı unsurlardandır:

Âlem nazarında canavar gibi görünüyoruz. Bunları ne için yapıyoruz para için (gözlerini açarak hırs ile) Ah para nazarımda o kadar kıymetlidir ki para için dünyayı yıkarım. Babamın başını kestim ah para ah ne faidesi var ki o sarı sarı liralardan latif hışırtılı banknotların yalnız sesini işitiyoruz rengini görüyoruz. Bu kömür dubası herif hepsini kendi yutuyor biz de kendi kendimize bir manevra çevirir isek o zaman kısmet buluyoruz. Ona da vakit bırakmaz ki hele o güzel güzel kızlara uzaktan bakmakla iktifa ediyoruz. Ah benim de böyle emrim nafız olsaydı kimsenin cebinde beş para bırakmazdım. (1908b: 11)

Nail'in ailesinin hafiyeliği onaylamayan ifadelerine yer veren yazar, kendi görüşlerini de bu ailenin söylemleri aracılığıyla yansıtır. Zira Nail'in ailesi, yap-

tığı işten dolayı onu eleştirmekte ve insanlara zulmetmeyi bırakmasını telkin etmektedir. Nitekim Nail'in ağabeyi şöyle bir uyarıda bulunur: “Âlemi soymaya ne hakkınız var herkes alınını teri ile kazandığı parayı sizinle taksim etmeğe daha doğrusu kısmı-i küllisini size vermeye mecbur mudur buna gâsıplık derler. Birtakım ailelere bühtan ediyorsunuz nice anaları evlatlarından ayırıyorsunuz merhametiniz yok mu yüreğiniz acımıyor mu” (1908b: 12). Annesinin “oğlum Nail bu canları yaktığınız adamlar yarın rûz-ı mahşerde sizin yanınıza sarılacaklar” (1908b: 12) şeklindeki uyarıları, yazarın vermek istediği düşüncüyü özetlemektedir. Bununla birlikte Nail ve onun gibi hafiyelikle çıkarları uğruna zulmetmekten çekinmeyen bireylerin yaşama ilişkin görüşleri ve yaşamlarını kendi çıkarları uğruna şekillendirmeleri şu ifadede anlamını bulur: “[L]akin işler böyle giderse bu karar ahrete kalmayacak galiba dünyada yakamız tutulacak... Adam sen de o zamanda o renge boyanırız” (1908b: 12-13).

Yazar, bu eserinde zaman zaman sloganvari ve siyasî bir dil kullanır. Eserde sürekli eleştirilen Paşa, olumlanan tiyatro karakterleri tarafından “katil” sıfatıyla tanımlanır. Alemdar Yalçın'ın Meşrutiyet tiyatrosunun zaaflarından olarak tespit ettiği, kahramanların müspet ya da menfi zıt kutuplar olarak melek ya da şeytan olarak yansıtılması, Fehime Nüzhet'in tiyatro eserlerinde de açıkça görülmektedir (Yalçın 2002: 62). Nitekim yazar, eserinde tarafgir bir tutumla, zalim ve mazlum olarak sınıflandırdığı insanları iyiler ve kötüler olarak kesin ve net çizgilerle betimler.

Fehime Nüzhet, *Bir Zalimin Encâmı* başlıklı tiyatro eserinde haksız yere sürgüne gönderilenler üzerinden de eleştirel bir bakış açısı geliştirerek devrin siyasî yaşamının panoramasını çizer. Paşa'nın hafiyelerinden birisinin isteklerinin yerine getirilmemesi üzerine yapılan şu konuşma hafiyelerin haksızlıklarına örnek verilebilir:

Süreyya Bey: Hayır efendim pek kolay bir iş. Bir herife elli lira kadar borcum var benzenize hiç rahat vermiyor. Şu edepsizin vücudunu dünyadan kaldırtiveriniz.

Paşa: Yani İstanbul'dan Fizan'a nakl-i mekân ediversek demek istersin değil mi? (1908b: 9)

Hafiyelerin çıkarlarına ters düşen kişilerin haksız yere sürgüne gönderilmesinin eleştirildiği eserde istibdat, bir zabıta tarafından şöyle anlatılır: “İstanbulular uykuda idi ama isteyerek değil o vakit istibdat macunu var idi. Onu yiyen uyur uyuşur aynıyle uyur gibi görünürdü” (1908b: 48). Nahid Bey'in, dayısının Trablusgarb'ta menfada bulunma sebebini “seni bir alçak hafiyenin jurnali bizden ayırmıştı”, “menhus istibdadın sen de felaketzedesi olmuşsun” (1908b: 62) cümleleriyle açıklaması da devrin siyasî eğilimlerine ve bunun sonucunda haksız yere sürgüne gönderilmeye yönelik bir eleştiriye içermek-

tedir. Bu bağlamda Fehime Nüzhet, hürriyetin ilan edileceği yönündeki beklentisini, hafiyelikle iştigal edenlerin cezalarını bulacaklarını ve İttihat ve Terakki partisinin güçleneceğini Nail isimli hafiyenin dilinden şöyle aktarır: “[V]allahi biz böyle sevindikçe ben şaşıyorum. Bilmiyor musunuz ki komite gittikçe kesb-i kuvvet ediyor. Bir iz bulsak bile hemen ucunu kaybediyoruz. Yakında gözümüzün önünde bir hürriyet bombası patlayacak o zaman her bir şeraresi birimizi vuracaktır” (1908b: 5).

Bir Zalimin Encâmı başlıklı eserin sonunda yazar kötülerini cezalandırır. Zulümleriyle ünlü paşa, Bursa'da halk tarafından linç edilir. Yazar, paşaya yönelik olumsuzlayıcı ifadeleri, Bursa'daki köylülerin öfkeli ve isyan içerikli sözleriyle duyurur:

Kan ağlatan kiminin tarlasını, kiminin karısını elinden alan kimisini kabahatsiz mahbusa attıran, hain herif”, “O alçak, İstanbul'da söndürmedik ocak, yıkmadık hane bırakmamış” (1908b: 45), Sen ayıya acıyorsun o hain İstanbul'da ne insan evlatlarını kendi arkadaşı olan köpeklere parlatmış. Bodrumlara kapatarak ölmeden mezara sokmuş ne kadarının mallarını karılarını, kızlarını mahlûl gibi kapamış, kapatmış. (1908b: 47)

Köylülerin eleştirdikleri paşa, Yalçın'a göre, Fehim Paşa'dır (2002: 66). Meşrutiyet dönemi tiyatrolarında hafiyelik, Fehim Paşa üzerinden de eleştirilir. “Fehim Paşa, Harbiye'nin zâdegân sınıfından me'zun olarak 25 yaşında paşa 30 yaşında ferik olmuştur. Vazifesi sırasında çeşitli jurnal hadiselerine adı karışmış yabancı misyon mensuplarına şantaj yaptığı iddiası ile Bursa'ya sürülmüştür” (Yalçın 2002: 79). II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Bursa'dan Bilecik'e kaçarken halk tarafından linç edilen Fehim Paşa, dönemin diğer tiyatro eserlerinde olduğu gibi *Bir Zalimin Encâmı*'nda da zulümleriyle yer edinir. Bu oyunda istibdat köylülerin üzerinden eleştirilirken, sürekli hürriyet ile kıyaslanır. Özellikle hafiyelerin eser boyunca aşağılanması, temel kurguyu harekete geçiren sloganvari ve siyasî söylemler olarak göze çarpar. Zira Bursalı köylülerin şu sözleri, Fehime Nüzhet'in devrin siyasî yapısına yönelik eleştirel bakışının yansımasıdır:

Ne süt kuzusu gibi delikanlıları bodrumlarda öldürdüler. Anaları evlatlarının mezarını derağuş etmeye razı oldukları halde evinde görmediler, Bunların melanetine iblis bile lanet okur. Bunlar katil hırsız namussuz alçak edepsiz. Bu sıfatların hepsinden berbad olarak hem de casusturlar. Nasıl casus milleti hükümdardan teb'îd hükümdarı millettten tebriid vatani milleti perişan etmeye himmetli vücudları ortadan kaldırmaya uğraşan alçak casuslardır. Öldür gebertin kuduz kelp gibi eziniz. (1908b: 51)

Ancak yazar, hafiyeleri eleştirirken padişahı suçlamaktan imtina ederek hafiyelik kurumu üzerinden eleştirel bir bakış açısı geliştirir. Eser, “yaşasın as-

kerler yaşasın hürriyet” (1908b: 54) mısralarına yüklenen siyasi imayla sona erer. Metin boyunca hürriyetin ilanını olumlayacak ortamı hazırlamak için II. Abdülhamit devrine ilişkin olumsuz bir panorama çizilir ve şu ifade hürriyetin ilanının doğurduğu rahatlatıcı atmosferin söze dökülmesidir: “Allah’a çok şükür o şanlı askerler ortalıktan o zalimleri kaldırdılar hürriyet ilanı oldu da bunların da dişleri tırnakları kırıldı” (1908b: 45). Özellikle Bursa’da paşayı linç etmek için bekleyen köylülerin hürriyete ilişkin yorumları, kendi yaşadıklarıyla ilintili olmasına rağmen İstanbul halkına yönelik fikirleri de ihtiva eder. Nitekim köylü Veli’nin ifadeleri, halkın diliyle hürriyetin tanımlanması şeklinde yorumlanabilir:

Vay vay demek oluyor ki bu hürriyet, çok canlar kurtarmış, ben zulüm yalnız köylere yani köylülere sanıyordum. Meğer İstanbul insanları bizden de beter imiş. Bize vergi diye gelen hainler bizim evimizde yatacak yatak yiyecek ekmek bırakmazlardı. İstanbul’da cana da kıyıyormuş. Meğer hürriyet ne iyi işmiş “zabıta” kuzum ağam bunu kimler çıkardı, bana söyle de beş vakit dua edeyim. (1908b: 48)

Fehime Nüzhet, *Bir Zalimin Encâmı* başlıklı eserinde “hainler, mazlum kanını içmeye alışır” gibi Meşrutiyet dönemi tiyatrolarında vurgu yapılan unsurları sloganvari ve siyasi bir söylemle yansıtırken hürriyetin ilanına ilişkin düşüncelerini de adeta nutuk üslubuyla dile getirir. Nitekim bir ihtiyarın şu cümlelerinde dile gelen öfkesi, bu üslubun bir göstergesidir: “[C]anavarlar hala o hürriyet kurbanlarının istibdat şehitlerinin kanıyla boyanmış elleriniz millet üzerine silah çekiyor, öyle mi? Hey alçaklar bilmiyor musunuz ki artık hükümet-i müstebide mahv oldu. Şimdi hâkimiyet-i milliyeye var. Kanun var. Nizam var” (1908b: 52). Bununla birlikte köylülerin hep bir ağızdan “kahrolsun istibdat yaşasın hürriyet” (1908b: 52) diye bağırmaları, yazarın Meşrutiyet’in ilanına yüklediği anlamın yansımasıdır.

Eserin sonunda, huzur ve beklenen mutluluk hürriyetin ilanıyla gerçekleşir. Doktorun “mukaddes kanun-ı esasi ilan olundu. O menhus hafiyelerin vücudu dünyadan kalktı” (1908b: 74) şeklindeki sözleri, Kanun-ı Esasi’den beklentileri gözler önüne serer. Nitekim İlhami Bey şu sözlerle tiyatroyu sonlandırır: “Bizi ve bütün Osmanlıları bahtiyar eden bu inkılâbın bu nimet-i hürriyet ve adaletin kıyamete kadar payidar olmasına bütün mevcudiyetimizle dualar edelim yaşasın askerler yaşasın hürriyet”. Karakterlerin bu sözleri tekrar edip el çırpmaları, eserin tezini ortaya koyar.

Fehime Nüzhet, *Adalet Yerini Buldu* başlıklı beş perdelik tiyatro eserinde, keyfi davranışlarla kendi menfaatleri için insanlara zulmetmekten çekinmeyen ve bir sömürü düzeni inşa eden hafiyeleri eleştirirken tıpkı *Bir Zalimin Encâmı* adlı tiyatro eserinde olduğu gibi hürriyeti yüceltir ve istibdadı kötüler. Yazar, hürriyet şairi olarak tanınan Namık Kemal’i de tiyatro kişileri aracılığıyla

yüceltir. Bu bağlamda Namık Kemal'in "Vaveyla"sına göndermede bulunan yazar, Burhan Bey aracılığıyla "Hürriyet Kasidesi"nden beyitler alarak düşüncelerini pekiştirme amacı güder. Eserde Burhan Bey, "Ey edib-i muazzam! Ey şehid-i hürriyet. Ne ulvi fikrin varmış! Acaba bizim zulm u istibdat ile karar-mış gözlerimiz nur u hürriyetle münevver olacak mı?" (1910: 42) ifadeleriyle Namık Kemal'in şahsında hürriyet özlemini dile getirir. Yazarın idealize ettiği karakterlerden olan Burhan Bey'in bu tavrı, onun İttihat ve Terakkici olduğunu gösterir. Zira İttihat ve Terakki 1905'e kadar kendisini Namık Kemal'in hürriyet fikirlerinin varisi olarak gösterir (Mardin 2007: 98).

Eserin kurgusu ve tezi, *Bir Zalimin Encâmı* başlıklı eserle büyük ölçüde örtüşür. Her iki eserde de vatan ve hürriyet uğruna her türlü tehlikeyi göze alan ve mesleklerini ailelerinin üzerinde tutan fedakâr askerler yüceltilir. *Bir Zalimin Encâmı*'ndaki Rıza Bey'in muadili Hafıye Fazıl'dır. Fazıl Bey, Mualla'yı erkek kardeşi Tekfur'a alarak mirası kardeşiyle paylaşmak isteyen çıkarıcı ve zalim bir tip olarak tanıtır. Bu bağlamda onun destekçisi kendisi gibi hafıye olan çıkarıcı arkadaşlarıdır. Yazar, hafiyeliğin sağladığı çıkarlar üzerine bina edilen bir yaşamı içselleştiren Fazıl Bey aracılığıyla hürriyeti simge değer, istibdatı ise karşı değer olarak yansıtır.

Adalet Yerini Buldu'da Miralay Süleyman Bey, öldüğü dakikaya kadar vatanın selamete çıkacağı günlerin hayalini kuran idealist bir asker olarak çizilir. Hem Rus Muharebesi'nde hem de Yunan Harbi'nde yaralanan Miralay Süleyman Bey vatanın içinde bulunduğu durumu, doktora anlatırken özellikle siyasi baskının yol açtığı travmatik durumu analiz eder. Nitekim "oğlu babasını karısı kocasını jurnal ediyor" cümlesi, hafiyelerin durumunu gözler önüne serer. Bununla birlikte Süleyman Bey, vatanın içinde bulunduğu sıkıntılı durumu anlatırken İttihat ve Terakki gençlerini yüceltir:

Hariçten yüreğimize saplanan hançerlerden şikâyet ederken yakamıza yani başımızdan bir hain pençesi sarılıyor. Ağzımıza bir istibdat kilidi vuruluyor. Vatan millet kelimesini söylemek bir cinayet gibi telakki olunarak canilerin ikmâl-i müddet etmeksizin affolunarak çıktıkları zindanlarda muhibb-i vatan olan fedakâran ümmet ebedi bir surette kalıp mahv oluyor. Hırsızlar, alçaklar murdar ayaklarıyla hamiyetli sineleri ulvi başları çiğniyorlar o mukaddes cisimlerin enkazıyla kurdukları merdivenlerle âli kâşanelerde debdebeli konaklarda oturuyorlar. (1910: 16)

Fehime Nüzhet, *Bir Zalimin Encâmı*'nda olduğu gibi bu eserini de hürriyetin ilanının yol açtığı coşkuyla bitirir. Yazar, bu coşkuyu sözlerini emanet ettiği Yunus Çavuş aracılığıyla dile getirir. "Yarabbim hamdolsun adalet yerini buldu" (1910: 121) sözleriyle coşkusunu ifade eden kahramanın ardından herkesin bir ağızdan "yaşasın hürriyet! Yaşasın adalet" (1910: 121) sözlerini tekrar etmesiyle eser sona erer. Yazar, bu eserin oynanması üzerine yaptığı

konuşmada, eseri yazma sebebini açıklar ve konuşmasını tiyatro eserlerinde olduğu gibi “yaşasın hürriyet” sloganıyla bitirir.

Bugün her ferdi bir istihkâm gibi vatanımızın en mukaddes anamızın nighbanı olan askerlerimize, o hamiyetli kardeşlerimize, velev naçiz olsun bir hediyeye-i şitaiye takdim eylemek maksadına müsteniden (*Adalet Yerini Buldu*) namıyla yazdığım piyesin bugün temasına göstermiş olduğunuz rağbet ve bu vesileyle ibraz buyurduğunuz hamiyete arz-ı şükran ederim. (1908a: 10)

Fehime Nüzhet’in Tiyatro Eserlerinde Sosyal Yaşam

Fehime Nüzhet, aile ilişkilerine göndermede bulunduğu eserlerinde devrin panoramasını çizer. Kendisi iyilerin ödüllendirilmesi kötülerin ise cezalandırılması çerçevesinde, bireysel ile toplumsal hürriyeti, siyasî baskıların sosyal yaşama yansımaları aracılığıyla vurgular. Yazar, her iki eserde evlilik kurumuna ilişkin görüşlerini, zorla evlilik olmayacağı düşüncesi üzerine temellendirir. *Bir Zalimin Encâmı* ve *Adalet Yerini Buldu*’daki aileler, Osmanlı Devleti’ndeki geleneksel aile tipine birer örnektir.

Yazar, eserlerindeki genç kızların sevdikleri erkeklerle evlenmeleri gerektiği tezini güçlendirmek amacıyla, çatışma unsurunu kullanır. Olumlu ve olumsuz tipleri karşı karşıya getirerek engelleri aşmak için mücadele veren mağrur ve cesur genç kızları yüceltir. Zira Fehime Nüzhet’in tiyatro eserlerindeki genç kadınlar, yaşamdan ne istediklerini bilen, eğitilmiş ve tehditlere boyun eğmeyen bireylerdir. *Bir Zalimin Encâmı* eserinde, Nahid’e olan aşkını açıkça itiraf eden Şahende’nin elinde kitap ile sahneye girmesiyle, okuryazar kadın tipi ön plana çıkarılır. Bununla birlikte zorla Hafıye Rıza ile evlendirilmek istenen Melek Hanım, seçme ve karar verme özgürlüğüne sahip ve zulme başkaldıran bir kadın olarak çizilir. Melek Hanım, aşkı uğruna ailesini bırakıp sevdiği adamla kaçmayı göze alarak kadınlık ülküsüne uygun davranır.

Fehime Nüzhet, *Bir Zalimin Encâmı*’nda evlilik kurumunun yozlaşması ve çıkar ilişkilerine feda edilmesine karşı eleştirel tavrını Rıza adlı bir hafıye aracılığıyla sergiler. Nitekim Hafıye Rıza, Hatice Hanım’ın kızıyla evlenmek istemesini şöyle açıklar: “Şu zorla alınan kızıdan hayır gelmeyeceğini pek iyi biliyorum. Ben de onun aşkından ölmüyorum a. Niyetim başka ‘para sayar gibi parmaklarını oynatarak’ mangizlerine aşığım mangizlerine” (1908b: 13). Rıza Bey, kendisiyle evlenmek istemeyen genç kızla hafıyeliğin verdiği güç ve imkânlarla, zor kullanarak evlenme arzusundadır. Bu amaçla, hafıyelik sayesinde hiçbir kötü-lüğü yapmaktan çekinmeyeceğini ifade ettiği gibi aileyi de sürekli tehdit eder.

Fehime Nüzhet’in tiyatro eserlerindeki kadınlar, özellikle yaşama karşı istikrarlı duruşlarıyla karşımıza çıkarlar. *Bir Zalimin Encâmı*’nda, fedakâr, cesur,

müşfik ve anlayışlı bir anne tipi ortaya çıkar. Nitekim Hatice Hanım, kızıyla zor kullanarak evlenmek isteyen Hafıye Rıza ve zulümleriyle ün yapan paşanın karşısında cesur bir tavırla durur ve onlara boyun eğmez. Hatice Hanım evlilik için kızının fikrini sorarak kız çocuklarına verilen değeri örnekler. Zira paşanın adamları, Melek Hanım'ın Hafıye Rıza ile evlenmeyi kabul etmemesi durumunda yapacakları zulümleri tehditkâr bir üslupla dillendirirler. Bunlardan birincisi, Melek Hanım'ın erkek kardeşi Nahid'in zindana atılmasıdır. Fehime Nüzhet, bu eserinde kadına verilmesi gereken değeri, vatansever bir tip olarak idealize ettiği Nahid'in şu sözleriyle vurgular:

Bir kadının ilk ve son ümid ve saadeti yevm-i izdivacı ve o izdivaç edeceği adamın hüsn ü ahvalidir. İstemediği bir adamla tezevvüc etmek o kadın için ebedi bir ıstırapdır ki cehennem azabından beterdir. Ben erkeğim ne kadar zahmet çeksem yine bir zaman için ümid-i necat rah-ı selamet vardır diyerek müteselli olurum. Fakat sen sen hemşireciğim o canavar o haydut herifle imtizac edemeyip mahv olursun (1908b: 32)

Bununla birlikte Fehime Nüzhet, her iki tiyatro eserinde maddi çıkarlarla evlenmek isteyen ve bu amaçla insanları siyasî yollarla baskı altına alan hafiyeleri eleştirir ve aşkları için mücadele eden kadınları yüceltir. Bu bağlamda yazar, aile ilişkilerinin dışarıdan müdahale ile zedelenmesini sosyal boyuttan siyasî bir boyuta taşır.

Fehime Nüzhet'in tiyatro eserlerinde vurguladığı unsurlardan biri de baskıya karşı direnmek için birbirlerine kenetlenen aile bireylerinin dağılmak zorunda kalmasıdır. Yazar, *Bir Zalimin Encâmı*'nda paşanın çıkarları uğruna bir aileyi parçalama çabasını anlatırken siyasî bir tablo ortaya koyar. Melek Hanım'ın sevdiği adamla kaçması, dönüşte ailesinin onu yargılamaması, siyasî baskılara karşı birbirlerini hoş görmelerindedir.

Adalet Yerini Buldu'da yazar, evlilik meselesi üzerinden siyasî olayları irdeler. Eserdeki kadın karakterleri iyiler ve kötüler şeklinde sınıflandıran yazar, anelik vasfı üzerinde durur. Evlatlarının geleceği için fedakârlıktan çekinmeyen Mukaddes Hanım'ın karşısına para uğruna evlatlarını bile gözü görmeyen, kızının kocasıyla kaçma planları yapan Münevver Hanım çıkarılır. Faziletli bir kadın olarak çizilen Mukaddes Hanım, miralay olan eşi öldükten sonra ailesinin geçimini sağlamak için dikiş diker. Bu aileye yardım etmeyi ulvi bir vazife sayan Yunus Çavuş, Mukaddes Hanım'ı şöyle idealize eder: “Bunu bil ki senin halin kocasının çaldığı paralarla yaptığı elbiselerin esmânını müzeyyen salonlarda tesviye eden kadından daha şanlıdır” (1908b: 31). Münevver Hanım'ı toplumsal kabullere göre yargılayan komiser şöyle der: “Bir valide damadıyla firar etmek evladlarının servetini alarak onları duçar-ı sefalet ederek kaçmak buna vicdan nasıl kail olur” (1908b: 114). Zira damadına kızını boşatıp çocuklarına ait parayla kaçmaya çalışan Münevver Hanım eleştirir-

lir. Fehime Nüzhet, eserinde olumsuzladığı kahramanlara karşı sergilediği eleştirel bakışını, tiyatro tekniğini uygulamak zorunda kaldığı ayraç içindeki kısımlarda da belli eder. Nitekim yazar, Fazıl ve Münevver Hanım arasında geçen sahneleri “bu iki canavar bir müddet çarpıştıktan sonra”, “bir şive-i rezilane ile” (1908b: 90) gibi ifadelerle sunar. Yazar, *Adalet Yerini Buldu*’da ise Münevver Hanım’ın kızları Mualla ve Behire’yi ise yüceltir. Babasız büyüyen bu iki kadının tavırlarını ahlâk üzerine temellendirerek Mualla ve Behire’nin anne şefkatinden yoksun kalışlarını, annelerinin muhterisliğiyle ilintilendirir.

Sonuç

Tanzimat’la birlikte kadınların sosyal yaşamda görünürlüğü, özellikle Osmanlı paşalarının kızları sayesinde gerçekleşmiştir. Bürokrat bir aileden gelen Fehime Nüzhet derneklerde aktif olarak görev alır, kadın dergilerinde vatan bilincini uyandırmaya yönelik yazılar yazar. Siyasî tavrını ve II. Abdülhamit dönemine ilişkin eleştirel bakışını da yazdığı tiyatro eserleri aracılığıyla aktarır.

Yazar, *Bir Zalimin Encâmı* ve *Adalet Yerini Buldu* başlıklı tiyatro eserlerinde hafiyeliğe yönelik eleştirilerini devrin siyasî ve sosyal ortamı üzerinden yansıtır. Her iki eserde de ideal tipler “yaşasın hürriyet”, olumsuz tipler ise “yaşasın istibdat” sözlerini tekrar ederler. Fehime Nüzhet, bu tezli tiyatro eserlerinde II. Abdülhamit devri siyasî ve sosyal atmosferini didaktik açıdan eleştirirken kuramsal düşüncelerden ziyade istibdat döneminin gündelik yaşam üzerindeki baskıcı tutumuna odaklanır. Bu bağlamda yazar, görüşlerini dile getirmek için tiyatroyu aracı kılar ve tek bir konu etrafında şekillendirdiği eserlerini melodramatik yapı yerine bildiri diliyle kurgular.

Kaynaklar

- And, Metin (2011). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çakır, Serpil (1996). *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Denman, Fatma Kılıç (2009). *İkinci Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi: Kadın*, İstanbul: Libra Yayınları.
- Fehime Nüzhet (1908a/1324). "Muhterem Hanımefendiler", *Kadın* 17, s.11-12.
- (1908b/1324). *Bir Zalimin Encâmı*, İstanbul: Karabet Matbaası.
- (1910/1326). *Adalet Yerini Buldu*, İstanbul: Karabet Matbaası.
- (1924a/1340). "Şefkat Cemiyetleri", *Süs* 31, s.14-15.
- (1924b/1340). "Kadınların Terbiye-i Bedeniyesi İçin", *Süs* 50, s.12-13.
- Karaca, Nesrin (2003). "Meşrutiyet Döneminin Öncü Kadınlarından Fehime Nüzhet Hanım", *Tarih ve Toplum* 231, s.11-18.
- Kurnaz, Şefika (1992). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- (2012). *Balkan Savaşında Kadınlarımız*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Mardin, Şerif (2007). *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (2010). Ed. Murat Yalçın, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yalçın, Alemdar (2002). *II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ABSTRACT

Political and Social Emphases on the Period of the Constitutional Monarchy in the Plays of Fehime Nüzhet

Fehime Nüzhet, one of the leading women writers during the period of the Constitutional Monarchy, was an activist who played an important role in club activities, and who wrote pieces for newspapers and magazines. Like other woman writers of the period, Fehime Nüzhet wrote texts that focus on “women identity”. In her articles, Fehime Nüzhet defends the idea that women should be active in the social sphere, at the same time struggles to rouse in women a consciousness of the motherland. The talks she gave during the Balkan Wars and her duty as a volunteer nurse show how active she was in the social sphere. In the plays written after the announcement of the Constitutional Monarchy, she used a political language and in particular criticised the system of using informants. The plays of the Fehime Nüzhet reflect a critical view towards the reign of Abdülhamit II, in keeping with the general characteristics of plays of the period of the Constitutional Monarchy. In her theatre plays Fehime Nüzhet analysed the period in which she lived, discussing the shortcomings that she perceived in the social life in a political framework. In this context, Fehime Nüzhet’s theatre plays reflect the air of freedom experienced in the period of the Constitutional Monarchy.

Keywords: Constitutional Monarchy, despotism, Fehime Nüzhet, theatre, freedom, women

Arnavutluk'ta Ahilik Kültürü ve Toplum Hayatındaki Yeri*

FLORIDA KULLA**

ÖZ

Bir dinî ve içtimaî teşkilat olarak Ahilik, 13. yüzyılda Anadolu'da görülmeye başlandı. Bir süre sonra Osmanlı Devleti'nin kurulmasında da önemli rol oynadı. Osmanlı'nın fethettiği topraklarda ekonomik, sosyal, siyasî ve dinî yönüyle toplumun yapısında ve gelişmesinde önemli bir unsur oldu. Arnavutça kaynaklarda daha çok “esnaflar” tabiriyle adlandırılan ahiler, kendi içinde bir düzen ve yapıya sahipti. Bu makalede, Arnavut toplumuna değer katan ve zanaatların gelişmesinde önemli rol oynayan Ahiliğin ve ahilerin tarihsel süreçteki konumları mercek altına alınacaktır. Öncelikle 15-18. yüzyıllar arasında Arnavutluk kentlerinin yapısı hakkında, ardından ahilerin “lonca” yönetimi ve içyapısı ile ilgili bilgi verilecektir. Son olarak 19-20. yüzyıllarda esnafların toplumdaki etkisinin azalması ve ortadan kalkmasına değinilecektir.

Anahtar sözcükler: Ahilik, Arnavutluk, lonca, esnaflar, zanaatlar

Arapçada “kardeşim” ve Türkçede “yiğit”, “cömert”, “eliaçık” manasındaki Ahilik, 11. yüzyılda İran ve Orta Asya'da, 13. yüzyılda ise Anadolu'da ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıla kadar varlığını koruyan Ahilik, daha sonra tüm Osmanlı coğrafyasına yayılmış siyasî, sosyal, iktisadî ve dinî-ahlakî bir kurumdur. Etkin olduğu dönemde Ahilik, sanatta mükemmelliği, hizmette olgunluk ve dürüstlüğü, toplumsal hayatta sosyal adaleti ve eşitliği misyon edinen bir kurumdu. Türk toplumu, Anadolu'da ve Rumeli'de bir devlet ve imparatorluk hâline gelmeden evvel, Ahilik nizamı her kentte ve hatta köylerde aynı örf, töre, inanç ve anlayışla insanları ruhen birbirine kenetlemiş, büyük birliğe hazırlamıştır (Kazıcı 1988: 540; Ceylan 2014: 11). İlk olarak

* Bu makale, 17-18 Ekim 2014 tarihinde Üsküp'te düzenlenen “Balkanlarda Türk Kültürü ve Ahilik Sempozyumu”nda sunulmuş bildirinin genişletilmiş hâlidir.

** Doktora öğrencisi, Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi/BURSA
E-posta: florida_kulla@hotmail.com

Abbasi Halifesi en-Nâsır Lidinillah (1180-1225), siyasî ve sosyal durumu git-tikçe bozulan ve sarsılan hilâfet otoritesinin yeniden kurulmasında ve içtimai huzurun sağlanmasında fütüvvet birliklerinin büyük bir güç olacağını fark etmiş ve bu teşekkülleri siyasî otoriteye bağlamıştır. Bununla birlikte Halife, fütüvvetnamelerde bu birliklerin ilke ve kaidelerini düzenleyip diğer Müslüman hükümdarlara da göndererek onları fütüvvet teşkilatına girmeye davet etmişti. Halife bu meyanda Anadolu Selçuklu Devleti'ni teşkilata dahil etmek amacıyla temas kurduğu I. Gıyaseddin Keyhusrev'in nezdine zamanın büyük mutasavvıflarından Şihabeddin-i Sühreverdî'yi elçi olarak göndermişti. Aynı dönemde Muhyiddin İbnü'l-Arabi, Evhadüddin-i Kirmani, Şeyh Nasirüddin Mahmûd el-Huyi gibi büyük mutasavvıflar Anadolu'ya gelmişti. Bunlardan sonra I. İzzeddin Keykâvus ve I. Alaeddin Keykubad'ın da fütüvvet teşkilatına girmesiyle Anadolu'da Ahilik teşkilatı tamamlanmıştı. Bu isimlerden Şeyh Nasiruddin el-Mahmud, sonradan Anadolu'da Ahiliğin kurucusu olarak bilinecek ve Ahi Evran Veli lakabıyla anılacaktır. I. Alaeddin Keykubad'ın desteğiyle İslam düşüncesi ve fütüvvet ilkelerine bağlı kalan Ahilik, tekke ve zaviyelerde şeyh-mürîd ilişkilerini, iş yerlerinde usta, kalfa ve çırak münasebetlerini düzenlemiş; Ahi Evran da bu sistemin Anadolu'da kurulup genişlemesinde büyük rol oynamıştır. Debbağlık zanaatı (dericilik) ve tıp bilimi ile uğraşan bir bilim adamı olan Ahi Evran, debbağ esnafının piri olarak da bilinir (Kazıcı 1988: 540; Tatlılıoğlu 2014: 13). Bu şekilde başlayan Ahilik, zamanla ihtiyaca göre eğitim, idarî, sosyal, kültürel, iktisadî, ticarî, sınaî, askerî ve sosyal güvenlik gibi alanlarda da kendine özgü sistemleri geliştirerek Türk-İslam dünyasında bir medeniyet hareketi olarak değerlendirilebilir.

1. Osmanlı Öncesinde Arnavutluk'ta Ahilik İzleri

Balkanlar üzerinde kültürel ve tarihsel açıdan araştırma yapan bilim insanları coğrafi konumu itibarıyla bu bölgeyi Doğu ile Batı'nın karşılaşma noktası; kültür, medeniyet ve ideolojik fikirlerin köprüsü olarak nitelendirmişlerdir. Eski İliya bölgesinin batıda Adriyatik ile İyonya denizi, kuzeyde Doğu Alp-ler ve Drava, doğuda Danubi-Morava-Vardari ve güneyde de Epir ve diğer Yunan bölgeleri ile sınırlandığı düşünülürse, bu geniş coğrafyanın tarih boyunca birçok medeniyet ve kültürden etkilendiği ve bunların nesilden nesile aktarıldığı söylenebilir (İbrahîmi 2003: 198). Ortaçağ'da büyük güçlerin istila etmek istediği Balkanlar, ticarî, askerî, veya dinî sebeplerle erken dönemlerden itibaren uğrak yeri veya ikamet edilen bir bölge olmuştur. Her ne kadar İslam'ın kabulü, çoğunlukla 15-16. yüzyılda görülse bile, kitlesel yayılışının ve Osmanlı yönetiminin kabulünde iki büyük etken vardır:

a. Bogomilizm Akımı: Orta Çağ Avrupası'nda ortaya çıkmış dinî bir akım olan Bogomilizm, Bogomil adlı bir papaz tarafından başlatılmıştır. Bunlar,

Hıristiyan anlayışından farklı olarak teslise inanmıyor, İsa'nın Tanrı'nın oğlu değil, peygamberi olduğunu kabul ediyor, Papalık otoritesini tanımıyor, haç ve ikonlar gibi dinî sembolleri reddediyordu. Özellikle Boşnaklar ve Arnavutlarda, Osmanlı'dan önce etkili olan Bogomilizm, İslam dininin temel esaslarının kabulünde belli ölçüde pay sahibidir (İzeti 2004). Orta Asya'dan Avrupa'ya göç ederek tarihte etkin olan Türk halkarından biri olarak kabul edilen Peçenekler de, Arap-İslam kültürün iyi bir taşıyıcısı olarak nitelenmiştir (İbrahîmi 1999: 209-210).

b. Seyyah Dervişler: Arnavutların İslamiyeti kabul etmesi ile ilgili araştırmalarda, genellikle İslam'ın var olan düzeni bozduğu ve halka kılıç zoruyla kabul ettirildiği var sayılır. Son zamanlarda yapılan çalışmalarda ise tarihsel akış içerisinde Arnavutların İslamiyet'le tanıştıkları ve tedricî olarak kabul ettikleri ileri sürülür. Bu araştırmalarda Sarı Saltık gibi efsaneleşen bir ismin yanı sıra, çok sayıda derviş grubunun Balkanlara erken tarihlerden beri geldiklerini ortaya konmuştur. Arnavut asıllı Şemsettin Sami (Sami Frashëri) de *Himmetu'l-Hemmam fi Nesbri'l-İslam* adlı eserinde bu noktaya değinerek tacirler, misyonerler ve göçmenler aracılığıyla Osmanlılar gelmeden evvel, bu halkların İslam'la tanıştıklarını belirtir (Frashëri 1994). Ömer Lütfi Barkan'ın da işaret ettiği üzere, Balkanlar'ın bazı bölgelerine gelen bu seyyah dervişler, bir yandan zulüm gören halka İslam esaslarını anlatmış, bir yandan da onlara toplumun inşasında daha hoşgörülü bir anlayışı tanıtmıştır. Bu dervişler birçok bölgede tekke, zaviye ve hangâh açmıştır. Su kaynakları civarındaki tekkelerin yanına değirmenler kurularak bölge halkına ulaşma ve onlarla iletişime geçme amacı güdülmüştür. Yerleşimin olmadığı bölgelerdeki tekkelerse Müslüman muhacirlere iskân yeri işlevini görmüştür.¹ Ünlü Arnavut roman yazarı İsmail Kadare de bir romanında Sarı Saltık gibi seyyah dervişlerin Via Egnatia üzerinden küçük gruplar halinde geldiklerini işaret ederken, tarihçi ve eski diplomat Ekrem Bey Vlora onları Osmanlı ordusunun öncüsü olarak nitelendirir² (İbrahîmi 2003: 40-41).

Seyyah dervişlerin tekke ve zaviyelerde yürüttüğü faaliyetlerde din, dil ve ırk ayrımı yapmadan halka yakın durması, İslamiyet'in daha hızlı benimsenmesini sağlamıştır. Bu açıdan bakıldığında Raskovec yakınlarında Suku'nun köylerinden Arapaj ve Durres'ta bulunan aynı isimli köy, bu erken tarihlerde bölgeye gelen seyyah dervişlerin etkisini gösterir (Basha 2000: 36-37). Hatta dervişler tarafından kurulan bu tekkeler etrafında daha sonra köyler ve kentler kurulmuş; tekkeler, dinî, kültürel ve sanatsal merkezlere dönüşmüştür. Tekkeler etrafında oluşan yerleşim yerleri de bu tekkeleri ve kurucu derviş gruplarını işaret etmektedir: Şeyhler Mahallesi, Dervişler Köyü, Tekke Mahallesi

¹ Ayrıca bkz. Barkan 1942; Bakırcı ve Türkan 2013.

² Daha geniş bilgi için bkz. Ocak 2002; Tuğrul 2014.

gibi (Barkan: 1942: 302). Ayrıca 1100 yılında Septe şehirde dünyaya gelen ünlü Arap gezgin, haritacı ve coğrafyacı Ebu Abdullah Muhammed İdrîsi ile Türk gezginlerinden Evliya Çelebi'nin Arnavutluk dahil dünyanın birçok bölgesini gezip izlenimlerini aktardıkları *Nuzhetu'l-Muṣṭak* ile *Seyahatname* adlı eserlerinden de Arnavut kentlerinin 16-17. yüzyıllar öncesi ve sonrasındaki durumları hakkında bilgi edinilebilir (Basha 2000: 42-43). Ancak bu etkenlerden başka İslamiyet'in kabulünde şunlar da etkili olmuştur: 1054'te Doğu ve Batı kilisesinin ayrılmasıyla yaşanan uyumsuzluk, Balkan bölgelelerinde dinî ritüellerde devamsızlık, Hıristiyan Bizans ve Sırp din adamlarının halk üzerinde uyguladığı zulüm, zayıf siyasî ve askerî örgütlenme, Slavlarla birlikte gelen *Avarlar* ve *Kumanlar* gibi Türk boyları (İzeti 2004: 85-87).

2. Osmanlı Döneminde Arnavutluk'ta Ahilik

16. yüzyılda Arnavutluk'un Osmanlı İmparatorluğu'nun hakimiyeti altında girmesiyle birlikte Arnavutların toplumsal, kültürel ve ruhanî hayatlarında köklü değişiklikler olmaya başladı. Önce tımar sistemi uygulandı, ardından da büyük bir idarî ve askerî birim olarak Sancak-ı Arvanid oluştu. Daha sonra Arnavutluk'un idarî taksimatı değiştirilerek Arnavutluk, İskenderiye, Ohri, Yanya, Berat ve Ergiri sancakları oluşturuldu. Bunlardan ilk ikisi Rumeli Eyaleti'ne, diğer üçü de Yanya Eyaleti'ne dahil edildi. Bu idarî sisteme göre kent ve kasabalar Sancak beyinin ve subaşlarının hâsalarına dahil olup onlara merkez vazifesi görürdü, ki bu dönemde kent ve kasabaların nüfusu çok sınırlıydı. Bunların esas gelirini ziraat mahsulleri teşkil ederdi ve bunlardan sadece "kıst-ı bazar" veya daha sonraki ifadeyle "bâc-ı bazar" denilen vergi alınır. Köyler ise sipahilerin oturduğu iskân yerleriydi. Faaliyetleri de tamamen ziraat ve hayvancılığa dayalıydı. Bu köyler arasında bulunmayan kesin sınırlar daha sonra "sınırname" ile belirtilmişti (İnalçık 1987: XII).

Arnavut halkının İslamlaşma sürecinden bahsedilirken genelde iki etken ön plana çıkmaktadır: Birincisi kent nüfusunun İslamlaşması, ikincisi köyden kente İslamlaşmış kişilerin göç etmesi. Var olan zanaatların Osmanlı ordusunun ihtiyaçlarını giderecek şekilde gelişme göstermesiyle ekonomide hareketlenme başladı. Köylerden kentlere göç giderek artmaya başladı. Örneğin 1583 yılında Berat sancağında Fratar, Tozhar, Gjeqar, Dobronik ve Gjerbës gibi civar köylerden gelen 185 Müslüman zanaatkâr kaydedilmiştir. Bu gelen kişilerden bazılarının Abdullah ismini taşıması, İslamiyeti henüz yeni kabul ettiklerini gösterir. Aynı yılda Elbasan kentine de köylerden 36 zanaatkâr göç etmiştir³ (Duka 1992: 121). Bu değişiklikler büyük yerleşim merkezlerinde

³ Bkz. Cebeci ve Kırpık 2006.

oluşan esnaf sistemini de yakından etkiledi. Katolik ve Ortodoks esnafın yanı sıra, özellikle Avlonya ve Dıraç gibi sahil kentlerine yerleşen Yahudi nüfusu da vardı. 15. yüzyılın sonunda İspanya'dan hicret eden 528 Yahudi aileden oluşan büyük bir grup, Avlonya'ya yerleşmişti. Bunlar daha sonra deniz kenarındaki kentlerden iç bölgelere geçmişler ve Evliya Çelebi'nin verdiği bilgiye göre 1670 yılında Berat'ta özel bir mahalle oluşturmuşlardı⁴ (İnalçık 2005: 22-24).

Osmanlı döneminde büyüyen ve gelişen kentler, başlangıçta idarî-askerî merkezler halindeyken, zamanla geleneksel Osmanlı el sanatlarının ve esnafın yerleşmesiyle ticarî-sınai merkezler hâline gelmişti. Nüfusun artmasıyla kale dışında mahalleler, mezarlıklar, mabedler, bedestenler ve pazarlar oluşmaya başlamıştı. Elbasan ise Osmanlı döneminde kurulmuş olup çok hızlı bir şekilde kentleşme sürecine girmiş, daha sonra civar bölgeler dahil edilerek bir sancak hâlini almıştı. Artık kentlerde hem eski zanaatlar gelişiyor hem de yeni zanaatlar doğuyordu. Ancak en çok ilerleme kaydeden ve halk arasında yaygınlık kazanan zanaat, dericilik oldu, ki neredeyse Arnavutluk'un her kentinde bir "Tabaklar Mahallesi" mevcuttu. Hatta dericilik sektöründen elde edilen ürünler ülke dışına da ihraç ediliyordu (Shkodra 1963: 3-6). Her renkte ve çeşitte derinin işlenmesiyle ünlenen kentler, zamanla daha çok tüccar çekmeye başladı. Bunun yanı sıra saraçlık, kürkçülük, madencilik, kuyumculuk ve dokumacılık da gelişen zanaatlar arasındaydı. Cami, köprü, yol, çeşme ve kaldırım yapımında da Arnavutların özel bir ustalığı vardı. Yemek konusunda ise Elbasan fırıncıları ile Arnavut biberi ün kazanmıştı. Sadece Elbasan kentinde 17. yüzyılın ilk yarısında 45 zanaat bulunmaktaydı. Bunlardan bazıları şunlardı: takkeciler, dericiler, pabuççular, ipek üreticileri, terziler, berberler, nalbantlar, bıçakçılar, kuyumcular, kürkçüler, demirciler, fırıncılar, eyerciler, okçular, kasaplar, simitçiler, kahveciler, kılıççılar, kıyafet üreticileri, kazancılar, saz yapım ustaları, duvar ustaları, mum üreticileri vb. Bu gibi zanaatlar Berat, Prizren, İşkodra, Üsküp ve Akçahisar'da da yaygındı.⁵

Bu gelişmelerle birlikte kent ekonomisi, özellikle de zanaatlar ve mal ticareti esnaf loncalarının idaresi altına girmişti. Kent ekonomisinin ilerlemesinden sorumlu olan esnaf, aynı zamanda mabetlerin bakımında ve finansmanında önemli bir rol oynadı. Toplumla işbirliği hâlinde mabetlerin idaresi esnaf loncalarına geçti. Kentsel yaşamın gelişmesi ve dinî kurumların artmasıyla esnafın işlev ve görevleri arttı. Bunların yürütülmesi için teşkilatların yöneticileri özel komisyonlar oluşturdu. Bu komisyonlar cami, tekke ve mescitlerin ihtiyaçları ile yakından ilgileniyordu. Vakıfların ve zengin Müslümanların yaptığı yardımlarla cami ve mescitlerin inşası gerçekleştiriliyor, gerekli ih-

⁴ Bkz. Shpuza 1993; Pulaha 1988.

⁵ Bkz. Shkodra 1973; Dollma 2012; Frashëri 2008.

tiyaçları karşılanıyordu. Elbasan'dan debbağ esnafı, bu teşkilatın katkılarıyla inşa edilen Elbasan camii ve tekkesinin bakımını üstlenmekle birlikte, küçük bir yerleşim biriminde bulunan Peçin Pazarı Camii'nin de masraflarını karşılıyordu (Shkodra 1992: 139). Evliya Çelebi, *Seyahatname'sinde* Berat'ta Varosh merkezinde bulunan ve esnafın adını alan Paşmakçılar mescidinden bahsediyor.⁶ Tekkelerin büyük bir kısmı da esnaftan maddî ve manevî destek görüyordu. Bu sayede sayıları sürekli artan dinî kurumlar yayılıyor, halka daha fazla hizmet veriyordu.

Örgütlenmiş bu teşkilatların dinî kurumlarla ilişkisi dinî yönden de güçlüydü. Zira bu loncalar şeyhleri ve peygamberleri birer pîr kabul ediyorlardı. Örneğin, Hz. İdris kürkçülerin ve terzilerin pîri olarak bilinirken, Hz. Şit yelkenlerin yapımında ve yünün işlenmesinde pîr sayılıyordu. Buna göre, sırasıyla Hz. Nuh marangoz ve denizcilerin, Hz. Zülkifl fırıncıların, Hz. Lokman berber ve cerrahların, Hz. Davud kılıç, mızrak, ok ile zırh üreticilerinin, Ahi Evran Velî de debbağ esnafının pîri sayılıyordu. Çiftçi olan Hz. Adem'in oğulları ve onlardan sonra gelenler onlarca zanaatı icad edip yaydılar. Bu pîrlerin anısına yılda bir gün kutlama yapılırdı. Müslüman zanaatkârlar 12 ayrı derviş koluna mensup oldukları için, kutlamaları da mensup oldukları bu kollara göre yaparlardı. Bu esnaf bayramlarını daha iyi değerlendirebilmek için tekke ve manastırların yanında ticarî esnaf fuarları düzenlenirdi. Esnaf, kendi cemaatine ekmek, zeytin ve peynir dağıtırdı. Ritüllere katılanlar, asayiş sağlamak için görevlendirilmiş, kentten dışından gelenler için para toplardı. Mesela Büyük Debre fuarında 19. yüzyıla kadar bu görevi Elbasanlılar yürütürdü. Hıristiyan esnaftan farklı olarak, Müslüman esnaf kendi pîrlerinin günlerini tekke ve zaviyede kutlardı. Esnaf tekkede zikir yapar ve geleneksel helyadan yerdi. Dericiler, saraçlar ve kunduracılar Ramazan ayının son gecisini kutlar ve yardım toplarlardı. Genel olarak ise esnaf Ramazan Bayramını, Kurban Bayramını, Mevlid kandilini, Nevruz'u, Hıdrellez'i ve Aşure gününü kutlardı. Hacca gitmek ve hacca gidenleri uğurlamak da ayrı bir gelenek hâline gelmişti. Hıdrellez (Shëngjergji) ise hem Müslüman hem Hıristiyanlar tarafından kutlanırdı. Özellikle İşkodra'da ya Baba Kamberi Türbesi'nin yanında ya Drisht köyünde ya da Rozafa kalesinde kutlanırdı. Camiiler ve namazgâhlarda esnaflar önemlerine göre saf tutardı. Ancak Müslümanların dinî kurumlarla bağlantıları 17. yüzyılda daha güçlüydü. Bunu Elbasan'ın bu yüzyıldaki fütüvvetnâmelerde veya dericilerin pîrnemelerinde görülebilir. Zaman içerisinde esnaf, daha rahat edebildikleri Ahi-Kadirilik ve Bektaşılığı seçmeye başladı. Evliya Çelebi'nin eserinden, camii ile mescitlerin yanı sıra kentlerde çok sayıda tekkenin de bulunduğu ve bu konuda öne çıkan kentle-

⁶ Berat hakkında verdiği bilgilere göre, 1670 yılında şehirde toplam 30 camii ve mescid ile 5 medrese bulunmaktadır (Aktaran Basha 2000: 56-58).

rin Gjakova, Tetova, Kruja (Akçahisar) ve Ergirikasri olduğu öğrenilmektedir. Arnavutluk bölgesinde en yaygın olan tarikatlar ise Kadirîler, Bektaşîler, Halvetîler, Rifailer ve Mevlevîler idi.

Bu tarikatlar kardeşlik, üyeler arasında eşitlik, sabır, tevazu ve alçakgönüllülük gibi hasletleri telkin ettiklerinden, zanaatkârlar arasında geniş bir kabul gördüler. Ancak bunlar arasında en önemlileri Ahi-Kadirîlik ve Bektaşîlik'tir. Bunlar Gjakova, Prizren, Tetova ve Akçahisar'da yaygınlık kazanmıştır. Bektaşîler, daha çok silah imalatçıları ve çilingirleri yanlarına çekerken, Ahi-Kadirîler Tiran, Elbasan, Berat, Pejë ve Priştine'de yaygın olup dericiler, sarraçlar ve pabuççular üzerinde etkiliydi. Arnavut ahileri arasında da diplomanın (icazetnâme) verilmesi, kalfa ile çıraqlara "şed kuşatılması" gibi ritüeller tamamen Ahi Evran tarafından düzenlenen *Fütüvvetnâme*'ye dayanıyordu. Bu eserde peygamberlerden ve özellikle Hz. Muhammed'in ashabından, ardından da pîrlerden ve onların arkadaşlarından söz edilmektedir. 17 nesilden oluşan pîr ve arkadaşlarından söz edilirken bunların her birinin Hz. Ali şeddini kuşandığı da belirtilmektedir. Ancak zanaatkârlar 16. yüzyılda gelişmiş esnaf seviyesine henüz ulaşmış değildi. Bu süreç ancak 17. yüzyılda başarı ile tamamlandı. Arnavut kentlerinin büyük kısmında zanaatkârlar örgütlendi ve bu noktada esnaf grubunu düzenleyecek bir sisteme ihtiyaç duyuldu. Ahilik, zanaatkâr ruhuna en yakın sistem olarak geniş destek buldu. Dönemin geçerli kanunları ile de uyum sağlayan bu sistem, devlet tarafından desteklendi ve kanun olarak onaylandı. Sultan III. Mustafâ'nın fermanına göre Osmanlı İmparatorluğu'ndaki her esnaf, Ahilik sistemine riayet etmeliydi. Bu şekilde kanunnameler, kadı sicilleri ve fütüvvetnameler o dönemden bu yana oluşan tüm hükümler, kural ve kanunların ana omurgasını oluşturmuştur.

2.1. Pazar Fizyonomisi ve Ticaret

Zanaatların artması ve gelişmesiyle bölgesel pazarlarda dükkânların sayısı arttı. Öyle ki 17. yüzyılda Elbasan pazarında 900 dükkân hizmet veriyordu. İşkodra, Prizren ve Berat'ta yaklaşık bu sayıda dükkân bulunuyordu.⁷ En çok dükkân ise 2150 adet ile Üsküp'te bulunuyordu. Bu da Balkan genelinde en büyük pazarlardan birinin Arnavut pazarı olduğunu gösterir. Gjirokastra, Gjakova, Prishtina ve Kavaja gibi daha küçük yerleşim birimlerinin pazarlarında 200-300 arası dükkân hizmet veriyordu. Pazarlar genel itibarıyla yaşam alanların dışında tek bir yerde toplanıyor, dükkânlar da zanaata göre sıralanıyordu. Böylece tüccarlar, Prizren'de 24, Elbasan'da 30 sokağı kapsıyordu. Bu sokaklardan her birinde ayrı bir zanaatin ürünleri sergileniyordu. Dar so-

⁷ Bkz. Kodra 2002.

kaklardan oluşan ve birkaç dükkânın birbiriyle birleştiği pazarlar “çarşı” adını alıyordu. Genel itibariyle bu dükkânlar, han ve hamamlarla birlikte vakıfların idaresi altındaydı. Ancak bu dükkânların hepsi zanaatkarların mülkiyeti altında değildi, bazıları kiralanmıştı.

Kayıtlara göre, Elbasan’da terziler sokağında bir dükkânın kirası aylık 15 akça, dericiler sokağında ise yıllık 400 akçaydı. Genel itibariyle kira günlük 1-1.5 akça arasında değişiyordu. Dükkân sahipleri ayrıca aylık 1 akçayı gece bekçileri için, “battal kirası” adını alan küçük bir miktarı da mahalle camileri için veriyordu. Yani kentteki her caminin bakımı ve ihtiyaçları belli bir zanaat sokağından toplanan battal kira miktarı ile karşılanıyordu. İç ticaretin artış göstermesi ile daha kolay muhafaza edilmesi ve muhtemel yangınlardan korunması için, pahalı ürünlerin satıldığı, ihraç edilen dokumacılık ürünlerinin, kuyumcu dükkânlarının yer aldığı ve daha çok bölgenin zengin kesimine hitap eden kapalı çarşılar, yani genelde taştan yapılmış bedestenler inşa edildi. İlk bedesten örnekleri Prizren, Üsküp, Manastır ve Elbasan’da görülür. Daha sonra bunlar Kavaja, Berat, İşkodra ve Janina’da inşa edildi. Bu bedestenlerin genelde bir veya birden fazla demir yahut ahşap kapıları olurdu ve geceleyin bekçiler tarafından korunurdu. Bedestenlerin açılmasıyla birlikte dövizcilik de gelişmeye başlamıştı. Ayrıca her kentte genelde haftada bir açılan ve ziraî ürünlerin, arada el işlerinin de satıldığı mahalle pazarları vardı, ki bunlar daha çok mabedlerin etrafında kurulurdu. Dükkân ve bedestenler gibi esnaf loncalarının yönetiminde olan bu pazarlar, Pazar günleri kurulurdu ve bu gelenek 19. yüzyılın ortalarına kadar devam etti. Ayrıca ekonominin zenginleşmesine yönelik, yılın belirli günlerinde düzenlenen fuarlar açılırdı. Bunlar genellikle dinî bayramlarda yapılır ve elde edilen kazanç yerli halka ulaştırılırdı. En çok fuarın düzenlendiği ve ticaretin aktif olduğu Elbasan’dan sonra, bu fuarlar Struga gibi diğer kentlerde de düzenlenmeye başladı. Bu ekonomik hareketlenmeler hem Anavut bölgelerinin birbirine daha çok yaklaşmasına hem de diğer Balkan ülkeleri, Dalmaçya ve Venedik ile daha düzenli ticaret ilişkilerinin kurulmasına vesile oldu.

İhracat ürünleri genellikle yün, deri, yağ, mısır çeşitleri, et ve katrandı. İthalat ve ihracatın gelişmesiyle Arnavut limanlarının değeri arttı. Böylece İşkodra ve Avlonya limanlarının yanı sıra, Dıraç (Durrës) limanı da değer kazandı. 17. yüzyılın sonuna gelindiğinde bu limanda Ulqin, Fransa, Hollanda, Ragusa, Venedik ve İngiltere’nin ticaret gemileri bulunuyordu.⁸ Önce büyük kentlerde taifeler şeklinde örgütlenen ve daha sonra bu geniş çapta gelişmiş ekonomiyi yakından takip eden ve yöneten esnaf loncaları, kendi hiyerarşik sistemlerini belirginleştirdi. Doğruluk, emniyet, cömertlik, tevazu, arkadaşla-

⁸ Bkz. Shkodra 1992.

rına nasihat etme, onları doğru yola sevk etme, affedici olma, bencil olmama ve uyanıklık gibi özelliklere sahip olan Ahilik esnafı, toplumun sadece ekonomik yönden değil, sosyal, siyasî, eğitim ve hatta askerî yönden de gelişmesine katkıda bulundu.

Genel itibarıyla bakıldığında Arnavutluk'un Müslüman nüfusu ve esnafı, kalelerin muhafazası, isyanların bastırılması ve vergilerin toplanmasından sorumluydu. Hıristiyan nüfus ise kalelerin, köprülerin, yolların bakımından sorumluydu. Esnafın başını çektiği bu faaliyetlerde bazen zanaatkâr gruplar arasında anlaşmazlık çıkıyordu. 1580 yılında Elbasan kadısına ulaşan bir şikâyetten, dericiler, çulhacılar ile pabuç üreticileri arasında anlaşmazlık çıktığı anlaşılıyor. 16. yüzyılın sonunda Berat, Elbasan, İşkodra, Prizren, Peja ile Vulçitern kentlerinin genelinde 1686 Müslüman, 39 Hıristiyan zanaatkâr vardı. Tüccar ise iki gruptan oluşuyordu: gıdaları ve ziraî ürünleri satan bakkallar, kentler ile ülkeler arası ticaret yapan tâcirler.⁹

2.2. Arnavut Esnafının İç Yapısı

a. Çırak: Esnaf olmanın yolu, Ahilik öğretisine göre çıraklıkla başlar, kalfalıkla devam eder ve ustalıkla nihayetlenir. Bir kişi ancak "usta" olduğunda esnaf üyesi olabiliyordu. Zanaatın geliştiği ve muhafaza edildiği bu hiyerarşik yapıda, bir ustanın dükkânında yıllarca zanaatın inceliklerini ve Ahilik'i öğrenmeye çalışan çırağın konumu, 1773 yılında Sultan III. Mustafa tarafından verilen, Ahi Evran Veli öğretilerinin bir nevi özeti olan fermandan öğrenilmektedir. Buna göre çırak, ustasından öğrenmeli, ona saygı göstermeli, sözünü dinlemeli ve ağırbaşlı olmalıydı. Bunları yapmadan ustalıkta yükselmez, hatta kendi dükkânını da açamazdı.

Usta, çırağı lonca büyüklerinin onayı ile kabul eder, sonra da mesleğini öğretirdi. "Eti senin, kemiği benim" ifadesi, çırağın ailesince ustaya bu sırada söylenirdi. Şayet usta, kâhyanın onayı olmadan dükkânına bir çırak alırsa, kendisine ceza verilirdi. Bu, Elbasan'daki kürkçüler kanunnamesinde açıkça yazılıydı. Onay alındıktan sonra usta, çırağın ismini esnaf defterine kaydedirdi. Şayet çırağın babası tanınan ve esnaf loncasına üye olan bir zanaatkâr ise, o zaman babasının adı da yazılırdı. Ayrıca Arnavutluk'ta çırakların kabul edildiği ve kaydediliği tarihler belliydi. Şöyle ki, Elbasan ve İşkodra'da çıraklar, Shen Gjergji (Hıdrellez) kutlamasında kabul edilirdi. Berat ve Korça'da ise "Struga Günü" olarak bilinen 8 Eylül'de kabul edilirdi. 17. yüzyıldan itibaren çırak kayıtları, örneğin Elbasan kürkçülerinde 5000 aspra ve 5 kuruş vermekle yapılıyordu. Bazen çırağın bir ustanın oğlu olması şartı aranırdı.

⁹ Bkz. Thengjilli 2005.

Bu, bazı zanaatların bir ailenin tekelinde kalmasına yol açıyordu. Bu duruma daha çok kuyumculuk, kürkçülük ve terzilik alanında rastlanıyordu. Ayrıca Üsküp, Peja, Prizren, İşkodra, Elbasan ve Berat kentlerinde deri, saraciye, takke, paşmak, çilingir ustaları ve berberler, kendileriyle aynı dine mensup olan çırakları almaya özen gösterirlerdi. Bunlardan başka çırakların kabulünde ahlaki, ailesinin konumu, fizik yapısı gibi etkenler de gözetilirdi. Çırağın dürüstlüğünü sınamak için dükkân köşelerine para bırakılır ve çırağın onları haber verip vermemesine dikkat edilirdi.

Ustanın çirak üzerinde fiziksel şiddet uygulaması, lonca kanunnamelerine göre ağır ceza gerektirirdi. Ne var ki, her ne kadar fütüvvetnameler ve fermanlar çirak-usta ilişkisini düzenlese de, pratikte aralarındaki ilişki her zaman kurallara göre olmazdı. Özellikle piyasada talep artışıyla birlikte bazı ustalar, çıraklarına düşük maaş vererek onların hakkını istismar etmekteydiler. Çocuğu olmayan ustaların yetim veya fakir çırakları evlat edinme vak'aları hariç, her zaman kurallara uygun ilişkiler söz konusu değildi.¹⁰ Çırağın ağır suç işlediği durumlarda falakaya yatırılır, usta ile ebeveyn arasında düzenlenen sözleşme süresi bitmeden çirak ustadan ayrılamazdı.

b. Kalfa: Uzun müddet ustanın yanında kalıp mesleğin püf noktalarını öğrenen ve bunun yanı sıra ahlaki ve dinî öğreniminde belli bir noktaya gelen çirak, ustanın esnaf yöneticilerine yönelttiği teklif ile kalfalığa yükselirdi. Genellikle kalfalığa kabul, dinî ritüellerle kutlanır ve yeni kalfa esnaf defterine kaydolunurdu. Bunun karşılığında 450-500 akça kadar vergi verirdi. Kalfalık süresi 4-5 yıl kadar devam ederdi. Ayrıca ustalığa geçiş için her zanaatın kendine göre belirlediği bir yaş sınırı vardı; bu 22-30 arasındaydı. Örneğin, Raguza kunduracıları 23 yaş altında kimseye ustalık payesini vermezlerdi. Kalfanın işlediği suçlar için şeyh veya esnaf büyükleri tarafından farklı cezalar verilirdi. Kalfalık sürecindeki kişi hem öğrencilik hem iş yapardı. Kanunnamelere göre, kalfaların ücretleri ilk yıllarda günlük, daha sonra haftalık şeklinde ödenirdi. Ücret miktarı ise lonca yönetimi tarafından belirlenirdi.

Farklı zanaatlarda çalışan bekâr kalfalar, bekâr taifelerini veya teşkilatlarını oluştururdu. Arnavutluk'un farklı bölgelerindeki bu uygulama, Berat'ta 1823 yılında inşa edilen Bekârlar Camii'nde görülebilir. Bu bekâr birliklerine ancak belli bir yaş grubu ve zanaata mensup olan bekârlar kabul edilirdi. Evlenenler ise üyelikten çıkarılırdı. Kendi kanunnameleri bazında işleyen bu yapıların en önemli özelliği, üyeler arasında yardımlaşmak ve birbirini korumaktı. Üyelerin başında en az bir imam ve bayraktar kadar önemli olan "bekârbaşı" bulunurdu. Ayrıca bekârların beraber kaldığı "bekârhane"leri veya "bekâr odaları"

¹⁰ Geniş bilgi için bkz. Shkodra 1962 ve 1992.

vardı. Bunun en bilineni Elbasan'daki Tabaklar Köşküdür. Bekârların sayıları ve oluşturdukları birlikler gittikçe artmıştır.

Bir kalfanın hayatında en önemli olay, bağımsız bir usta olarak ilan edilmesiydi. Kalfa, belirlenen süre tamamlanınca ustasına teklif yöneltir, o da loncaya sunardı. Kabulü üzerine “icazet verme” veya “teferrüç” töreni için gerekli hazırlıklar yapılırdı. Törene gelenler önce eğlenir, daha sonra “şedd kuşanma” gerçekleşirdi. Esnaf loncası, bu ritüeli düzenlemek için önce kadıdan, ardından da yeniçeri ağasından izin ister ve bu ritüelle bölgenin önde gelen şahsiyetlerini davet ederdi. Gelen davetliler ise çeşitli hediyeler getirirdi. Bunlar ustabaşı tarafından kayda alınır ve halka dağıtıldı. Bu ritüeller bazen günlerce sürer ve gelen davetliler için çok özel yemekler hazırlanırdı. İcazet töreninin düzenleneceği meydanda bir tarafta kalfa ve çıraklar sıralanır, diğer tarafta “esnaf kurulu” yer alırdı. Kurulun başında ise şeyh bulunurdu. Dervişlerden biri veya esnaf çavuşu yanına usta adayını alır ve ahi babayı selamlardı. Kanunnamelerde belirlenen karşılıklı konuşmadan sonra çavuş, kalfa için icazet isterdi. İcazet verildiği takdirde usta kalfaya şeddini kuşatır, yeni usta da hem kendi ustasının hem de şeyhin elini öper, onlardan dua alır ve ardından kendisine bir nevi yazılı diploma olan tasdikname verilirdi. Ancak bu ritüelden sonra yeni usta vergisini ödeyebilir ve dükkânını açabilirdi. Lonca yönetimi yeni dükkân açıldıktan sonra kontrolü sürdürür, bir yolsuzluğu veya kusuru tespit ederse dükkânı kapatırdı.

c. Usta: Dükkânın açılması ustanın kendi imkânları veya eski ustanın yardımlarıyla olur ve ardından küçük bir kutlama yapılırdı. Esnafa üye olan kişiler birbirlerine “yoldaş” diye hitap ederlerdi. *Fütüvvetname-i Kebir'e* göre ustalar kendi aralarında üç gruba ayrılırdı: kavli, şurbî ve seyfi. Yeni ustalar ayrıca şer'i mahkemelere kaydolurdu. Ancak ustaların zenginleşmesi ve güç kazanmasıyla aralarındaki rekabet gitgide artardı. Ustalar belli toplantılara katılır ve şedd merasimlerine giderdi. Ayrıca esnaf, yıllık üyelik vergisini öderdi. Ustaların suç işlediği durumlarda kendilerine ceza uygulanırdı.¹¹ Bu ustaların geliri her zaman iyi olmazdı. Bir kısmının maddi durumu iyiyken, çoğunluğu yıllarca teşkilata borçlu olurdu.

ç. Lonca: Lonca heyeti esnaflar için idarî yargı konseyinin rolünü oynuyordu. Heyet, 17. yüzyılın başından beri mevcuttu. Bu heyet ihtiyarlar ve ağalardan, yani eski esnaftan oluşurdu. Üyelerin sayısı 3-5 arasında değişmekteydi. Bu heyetin başında şeyh yani ahi baba, sonra esnaf başı, yiğitbaşı ve onun yardımcısı gelirdi. Elbasan dericilerinin lonca heyetinde fakı, bayraktar ve yiğitbaşı da bulunurdu. Daha sonra buna ustabaşı, müteveli, çavuş, kalfabaşı ve

¹¹ Bkz. Zamputi 1961.

bekârbaşı da eklenmişti. Bu kadar kişiden oluşan lonca, genelde büyük esnaf gruplarının loncasıydı. Sultan III. Mustafa'nın fermanında belirtildiği üzere, lonca heyeti üyeleri oylamayla seçilir ve heyet sultanı bir nevi temsil ederdi. Yerel yönetimden kimse onlara müdahale edemez, saygısızlık yapamazdı. Durum böyle olunca kararları tartışılmazdı. Lonca heyeti, ustaların atanması; ustabaşı, çavuş, mütevellinin seçilmesi; fiyatların, harcamaların, kalfa ücretinin belirlenmesi ve savaşa dair kararların alınmasında etkindi.

d. Ahi Baba: Fermana göre şeyh yani ahi baba, daima esnafın ruhanî lideriydi. Hıristiyan esnaflarda bu görevi papaz veya kâhya yürütürdü. Kayıtlardaki ilk ahi baba bilgisi, 1580 yılında Sefer Kalfa adında bir ahi babanın kadıya başvurmasıdır. Aynı mahkemeye 26 yıl sonra Hasan Belshi adında bir ahi baba başvuruda bulunur. Ahi babalar aynı zamanda ülkede Kadiri tekkelelerinin temsilcisidir. Kırkent dervişleriyle bağları olan bu kişiler aynı zamanda Sultan'ın otoritesini sağlar. Ancak en fazla ahi baba ismine, Ahi Evran Veli'nin piri olduğu derici esnafında rastlanır. Hatta her yıl Kırkent'teki Ahi Evran tekkesine belirli miktarda para gönderilirdi. Özel kararlarla donatılan Kırkent halifeleri, dericilerin tekke, zaviye ve camilerini ziyaret edip Ahilik ilkelerini öğretirdi. Bu seyyah halifeler, gittikleri bölgelerde ahi babalara görev dağıttır, onlar da bu görevi eksiksiz yerine getirirdi. Ahi babalar şeriatı, tarikati, hakikati ve marifeti öğretirdi. Aynı zamanda çok iyi zanaatkâr olan bu kişiler, zekaları ile de tanınırdı. Ahi baba kalfalara ve çıraqlara hırka giydiren şed kuşatırdı. Yeni ahilere, kâhyalara, yiğitbaşlara ve bayraktarlara taç takardı. Ayrıca esnaf arasındaki anlaşmazlıklarda hakemlik ederdi.¹²

Sonuç

Osmanlı hakimiyeti ile birlikte özellikle kent yapısında olumlu etkisi bulunan Ahilik öğretisi, Arnavutluk toplumunda derin izler bırakmıştır. Önce tekke ve zaviyeler inşa eden, ardından esnaf teşkilatlanması ve örgütlenmesi sonucu toplumu her yönüyle inşa eden Ahilik, Kırkent'ten hatta ondan önce-sinde Bağdat'tan Arnavutluk diyarına uzanan tarihsel bir gerçekliktir. Ahilik, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılının başında Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü yitirmesiyle etkisini kaybetmiştir. Günümüzde Ahilik'in etkin olduğu dönemde gelişen zanaatların çok azı hayatta kalabilmiştir.

¹² Bkz. Shkodra 1973.

Kaynaklar

- Bakırcı, Nedim ve Hüseyin Kürşat Türkan (2013). "Tekke ve Zaviyelerin Balkanlar'daki Rolü ve Önemi", *Türk Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi* 1, s.145-160.
- Barkan, Ömer Lütfi (1942). "İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler", *Vakıflar Dergisi* 2, s.279-304.
- Basha, Ali M. (2000). *İslami në Shqipëri gjatë Shekujve*, Tiran: y.y. [Yüzyıllar Boyunca Arnavutluk'ta İslam]
- Cebeci, Ahmet ve Güray Kırpık (2006). "Tahrir Defterlerine Göre Osmanlı Fetihinden Sonra Arnavutluk'ta Hıristiyan ve Müslüman Nüfus Değişmeleri", *Balkanlarda İslam Medeniyeti*, İstanbul: IRCICA Yayınları, s.290-297.
- Ceylan, Kazım (2014). "Türk-İslam Medeniyetinin Öncülerinden Ahî Evran Veli ve Medeniyetimize Etkileri", *Türk Dünyası Bilgeleri Zirvesi-Gönül Sultanları Buluşması*.
- Dollma, Baki (2012). *Zejtari të Tradicionale të Krujës dhe Kurbinit*, Tiran: Marlin Barleti. [Akçahisar ve Kurbin Bölgesinin Geleneksel Zanaatları]
- Duka, Ferit (1992). "Momente të Kalimit në Islam të Popullsisë Shqiptare në shek. XV-XVII", *Feja, Kultura dhe Tradita Islame ndër Shqiptarët*, Prishtine: y.y., s.119-126. [XV-XVII.yy'da Arnavut Nüfusunun İslam'a Geçiş Örnekleri]
- Frashëri, Kristo (2008). *Historia e Qytetërimit Shqiptar-Nga Kohët e Lashta deri në Fund të Luftës së Dytë Botërore*, Tiran: Akademia e Shkencave e Shqipërisë. [Arnavut Medeniyetinin Tarihçesi- Antik Dönemden II. Dünya Savaşı'na Kadar]
- Frashëri, Sami (1994). *Përhapja e Islamit*, Üsküp: Logos-A. [İslam'ın Yayılması]
- İbrahîmi, Nexhat (2003). *Islami dhe Muslimanët në Tokat Shqiptare dhe në Ballkanin Mesjetar-shek. IX-XIV*, Üsküp: Logos-A. [Arnavut Topraklarında ve Ortaçağ'da Balkanlarda İslam ve Müslümanlar, IX-XIV. Yüzyıllar]
- (1999). *İslami në Trojet İliro Shqiptare Gjatë Shekujve*, Üsküp: Logos-A. [Asırlar Boyunca İliryalı Arnavut Topraklarında İslam]
- İnalçık, Halil (1987). *Hicri 835 Tarihli Süret-i Defter-i Sancak-i Arvanid*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- (2005). "Türkler ve Balkanlar", *BAL-TAM Türklük Bilgisi* 3, s.20-44.
- İzeti, Metin (2005). "Arnavutlar ve Bektaşilik", *Uluslararası Bektaşilik ve Alevilik Sempozyumu I*, Isparta: y.y., s.517-525.
- (2004). *Kllapia e Tesavvufit*, Shkup: Fakulteti i Shkencave İslame.
- (2001). *Tarikati Bektashian*, Tetovë: y.y. [Bektaşî Tarikatı]
- Kazııcı, Ziya (1988). "Ahilik", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınevi, s.540-542.
- Kodra Hysa, Armanda (2002). "Pazaret e Vjetra të Qyteteve Shqiptare në Fund të Shek. XIX. dhe Fillim të Shek", Yayımlanmamış doktora tezi, Tiran: Tiran Üniversitesi. [19. Yüzyılda Arnavutluk Kentlerinin Eski Çarşıları]
- Ocak, Ahmet Yaşar (2002). *Sarı Saltık: Popüler İslam'ın Balkanlar'daki Destanı Öncüsü*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Pulaha, Selami (1988). *Pronësia Feudale në Tokat Shqiptare (Shek. XV-XVI)*. Tiran: Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë. [Arnavut Topraklarında Feodal Mülkiyet, XV-XVI. Yüzyıllar]
- Shkodra, Zija (1962). “Problemi i Çirakut në Sistemin e Esnafëve Shqiptare”, *Buletin i Shkencave Shoqërore* 2, s.35-45. [Arnavut Esnafları Sisteminde Çirakların Sorunu]
- (1963). “Rreth Tregtisë së Sanxhakut të Shkodrës me Republikën e Venedikut gjatë shekullit të XVIII”, *Sosyal Bilimler Bülteni* 1, s.3-21. [XVIII. Yüzyılda İşkodra Sancağı ile Venedik Arasındaki Ticaret Üzerine]
- (1973). *Esnafet Shqiptare (Shek. XV-XX)*, Tiran: Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë. [Arnavutluk Esnafları, XV-XX. Yüzyıllar]
- (1992). “İslam’i dhe Institucioni Esnafor në Shqipërinë Etnike”, *Feja, Kultura dhe Tradita Islame ndër Shqiptarët*, Priştine: y.y., s.139-145. [Etnik Arnavutluk’ta İslam ve Esnaf Teşkilatı]
- Shpuza, Gazmend (1993). “Arnavutluk’ta Yahudiler”, *Osmanlı Araştırmaları* 13, s.39-43.
- Tatlıoğlu, Kasım (2014). “Ekonomik Sorunlarına Genel Bir Bakış Açısı”, *Türk Dünyası Bilgeler Zirvesi-Gönül Sultanları Buluşması*, Eskişehir: y.y.
- Thengjilli, Petrika (2005). “Faktorët për Përhapjen e Fesë Islame në Shqipëri (shek. XVI-XVIII)”, *Perla* 2 (37), s.54-72. [XVI-XVIII. Yüzyıllarda Arnavutluk’ta İslam’ın Yayılmasındaki Etkenler]
- Tuğrul, Talip (2014). “Sarı Saltık’ın Tarihî ve Menkıbevi Hayatı”, *Türk Dünyası Bilgeler Zirvesi - Gönül Sultanları Buluşması*, Eskişehir: y.y.
- Zamputi, İnjac ve Stavri Naçi, Zija Shkodra (1961). *Burime të Zgjedhura për Historinë e Shqipërisë, Shqipëria nën Sundimin Feodal - Ushtarak Otoman (1506-1839)*, Tiran: Universiteti Shtetëror i Tiranës. [Arnavutluk Tarihi için Seçme Kaynaklar, Osmanlı’nın Feodal-Askerî İşgali Altında Arnavutluk (1506-1839)]

ABSTRACT

Akhism Culture in Albania and Its Place in Social Life

Akhism, as a religious and social organization, began to appear in Anatolia in 13th century. After a while, it played an important role in the establishment of the Ottoman Empire. It also became an important element in the structure and development of the society from economic, social, political, and religious aspects in the land conquered by the Ottomans. Generally called “craftsmen” in Albanian sources, akhis had an order and structure in itself. In this article, the position of Akhism and akhis, which play an important role in the development of crafts and add value to the Albanian community will be examined. Firstly, the structure of Albanian cities between 15th and 18th centuries will be portrayed. Secondly, “guild” management and internal structure of akhis will be discussed. Finally, reduction and disappearance of craftsmen's impact on the society in 19th and 20th centuries will be mentioned.

Keywords: Akhism, Albania, guild, craftsmen, crafts

Çile'den Hareketle Necip Fazıl Kısakürek'in Anlam Dünyası

EYLEM SALTIK*

ÖZ

Necip Fazıl Kısakürek, şiirlerini “sezmek” ve “düşünmek” eylemleri sayesinde yazdığını ifade etmiş ve şiirini “belli başlı bir sanat anlayışından tüten şiirler” olarak tanımlamıştır. Şairin poetikasına ait bu ifadeler, onun şiirinin hem sezme ve düşünme eylemlerinin yarattığı çelişkiler üzerine kurulu olduğu hem de özenli bir kurguya sahip olduğu anlamına gelmektedir. Necip Fazıl bir taraftan seçtiği imgelerle bir taraftan da yarattığı etkili ses ile her dönem okurun dikkatini çekmeyi başarmıştır. Onun “şiir mefkûresi”ne varabilmek için anlam derinliği yaratacak kelimeler seçtiği, bunların kurguda bütünlük oluşturacak şekilde birbirini tamamladığı ve bir anlam evreni yarattığı görülür. Necip Fazıl şiirinde anlam derinliği ve bütünlüğü sağlayan başat unsurlardan biri imgedir. Şairin değişen his ve fikir dünyası titizlikle seçilen imgelerin arkasında gizlidir. Necip Fazıl'ın varlığı, dünyayı, yaşamı anlamlandırma çabası ve bunun bireysel sonucu imgenin gizlediği anlam çözüldüğünde ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada, Necip Fazıl'ın *Çile* isimli eserindeki anlam dünyası, imgeler tespit edilerek çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Necip Fazıl, *Çile*, şiir, poetika, anlam, imge

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şiir Hakkında I” başlıklı makalesinde “şiir ve Alelumum sanat ferden en mutlak ve hür suretle kendini idrak ettiği zirvedir” der (1998: 14). Sanatçı için eseri, kendiyile baş başa kaldığı tek yerdir. O her ne kadar yaratma sancısı çekse de, bu anı yaşamaktan memnundur. Çünkü iç dünyasında yaşadığı olumsuzluklar, eser ile buluşma noktasında hazza dönüşür ve sanatçı bu sayede eksikliklerinden acı bir şekilde de olsa zevk duyar. Bu zevk duyma anı geçicidir. Kaynağı ne olursa olsun, sanatçının problemini çözmez ve sanatçı yaratma sancılarını çekmeye devam eder. Wellek bu durumu “şairlik yeteneğinin insana bir eksikliği telafi etmek için” verildiği şeklinde örneklendirir (1993: 62). Pope hem kambur hem cücedir, Byron topaldır, Proust nevrozlidir. Necip Fazıl da bir eksiklik duyar, ancak

* Yrd. Doç. Dr., Osmangazi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/ESKİŞEHİR
E-posta: esaltik@ogu.edu.tr

bu eksiklik somut bir uzvun değil, soyut bir unsurun eksikliğidir. Şiirlerinin derin yapısında bilinçdışına ait simgesel anlatımlarla karşılaşılana Necip Fazıl'ın da tamlık arayışını yaşadığı görülmektedir. Şiirlerindeki anlam dünyasının belirleyicisi, şairin kaygıları ile bunların neden olduğu boşluktur. Boşluk, şairi, “ben” ile dünya arasındaki uyumsuzluğun neden olduğu trajediye itmiştir. Bergson'un, şuur zamanına geçişin gerçeklik düzeyindeki araçlarından biri olarak tanımladığı şiir, Necip Fazıl için, yaşadığı trajik hâli dışa vurduğu bir araç olmuştur. O, yaratıcı süreç içinde çatışmalarını çözümlenmeye ve şiir aracılığıyla tamlığa varmaya çalışmıştır.

Necip Fazıl'ın hayatının izdüşümü olan *Çile* eserindeki şiirler, yaratıcı sürecin tüm sancılarını yansıtmaktadır. Bu eserdeki şiirlerin anlam dünyası metonimik bir yapıya sahiptir. Bu yapının merkezinde “ben”, “ben”in etrafında ise beş temel unsur ve bunların zıt kavramları¹ yer almaktadır. Yaşam/ölüm, dünya/öte dünya, akıl/iman, boşluk/hakikat ve Yaradan/yaratılan “ben”in merkeze yerleştirildiği bir dünya içinde anlamlandırılarak işlenmiştir. *Çile*'de “ben” kaynaklı kaygı durumunun yarattığı bu yapı şiir dilini de etkilemiştir. Zor beğenen, tatmin olmayan, titiz bir karaktere sahip şairin, yaşadığı kaygıları, çatışmaları, sancıları anlatmaya çalışırken “ben” kaynaklı trajedisine estetik bir sancının daha eklendiği görülür. Öznenin sancısı yalnızca “varlık”ı anlamlandırma safhasında yaşanmamış, anlamı taşıyan kelimeleri bulma sürecinde de devam etmiştir. Bu nedenle *Çile*'de hem şiir sanatının hem de inançla ilgili sorgulamaların konu edildiği örnekler bulmak mümkündür.

Necip Fazıl, kelimeyi şöyle tanımlar: “Şiirde her kelime, kendi zatı ve öbür kelimelerle, nispeti yönünden şairin gözünde, içine renk renk, çizgi çizgi ve yankı yankı cihanlar sığdırılmış birer esrarlı billur zerredir” (1999: 484). Böylece kelimelerin şiirin anlam evrenindeki rolünün ne kadar önemli ve zor olduğuna vurgu yapar. Şair için kelime cihanı rengiyle, sesiyle betimleyebilen ancak sırrını kolay kolay ele vermeyen bir unsurdur. Çünkü Cassirer'in sembolik formlar felsefesine göre açıkladığı şekliyle “her insanın kelime ya da sembol dünyası onun zihinsel faaliyetinin sonucudur” (2011: 193). “İman, ihlâs, vecd ve aşk, bunlar birer kelime / Kelimeyi boğardım verselerdi elime” dizelerinde kelimelerin arkasına gizlenen anlam evreni ironik bir dille vurgulanır. Şair, poetik sancılardan kolayca kurtulamamış olsa da “yeryüzü manzumesinde ruh ve madde arasında var olan sıkı ve mahrem ilişki”yi (1999: 481) şiir aracılığıyla çözümlenmeyi başarmıştır.

Gilbert Durand, *Sembolik İmgelem* isimli eserinde insan için “homosembolicus” terimini kullanır. Çünkü insan, toplumsal yapıda var olan tüm değerleri,

¹ Bunlar Kuçuradı'nın “trajedi zıt kavramların yan yana gelmesiyle oluşur” tespitine somut bir örnektir.

meydana gelen tüm değişimleri ve gelişmeleri simgeleyerek yaşar. Bilinçdışı, bireysel ya da toplumsal, simgesel yapılanmanın bir organıdır. Durand, insanın etrafındaki varlıkları/oluşumları simgeleştirerek bilinçdışına atmasını psikoloji ile açıklar. Kişi, hayati, psikososyal, antropolojik dengeyi oluşturmak ve varlık ile evreni dengelemek için simgeleştirme yoluna gider. Şair, hem varlığın anlamını aradığı hem de varlığı anlamlandırdığı yıllarda, varlık ile evren arasındaki dengeyi simgesel düşünce aracılığıyla yeniden kurgulayarak kendisini rahatsız eden düşüncelerden uzaklaşmayı denemiştir. Durand'a göre bilinçdışı, yaşananlarla dolu olan bir "güç"tür (1998:46). Bilinçdışının "güç" olarak tanımlanması, bunun insan yaşamı üzerindeki etkisi nedeniyledir. Bilinçdışı yaşananların ve bunlara ait deneyimlerin simgesel öğelerle kaydedildiği yerdir. Sanatçı, yaratma sürecinde benliğini ararken ötediklerine geri döner ve onlarla yüzleşir. Psikanalistlere göre de sanat yapıtının ortaya çıkışında, bilinçdışı ile ait olduğu kişi arasındaki bu kaçınılmaz yüzleşme önemli bir etkiye sahiptir. Kurt Goldstein bu yüzleşmenin insan psikolojisi açısından sağlıklı olduğunu düşünenlerdendir. Ona göre, "bilinç, bireyin o an verili somut durumu aşabilme, o durumu, şartları birebir yaşamaktan çıkabilme yetisidir; insanın soyutlamaları ve evrenselleri kullanabilmesinin, dile ve sembollere sahip olmasının altında yatan yetidir" (aktaran May, 2013: 16). Bilinç, her ne kadar olumsuzları depolasa da insanın zor durumdan kurtulmasını sağlayan bir yetenektir. Kişi bu yeti sayesinde yaratıcı/sanatçı sıfatını kazanır. Wellek de Durand ve Goldstein ile aynı sonuca varmıştır. İlham "yaratmanın bilinçdışı etkeninin geleneksel adıdır" (1993: 67) diyen Wellek, ilhamın bir yaratma eylemi olduğunu ve temel kaynağının bilinçdışı olduğunu belirtir. Necip Fazıl'ın bilinçdışını kuşatan, "ben" ve "ben" in yaşadığı çatışmalardır. Onun şiir serüveninde "ben", kaygıları duyan ve onlardan kaçmaya çalışan esas özne konumundadır. May'e göre öznenin trajediden kurtulabilmesinin yolu "yaratıcı süreç içinde kendisinin bilincine vararak benliğini tekrar bulması[yla]" mümkündür (2013: 11). Şair, zıtlıklar üzerine kurduğu anlam dünyasında imgeler yaratıp başta kendi benliği olmak üzere varlığı anlamlandırmaya çalışarak trajediden uzaklaşmış; onun bu çabası, şiirinin tematik yapısı ve üslubunun belirleyicisi olmuştur.

Necip Fazıl'ın hayatını adadığı şiir serüveni içinde varlığın anlamını aradığı çeşitli kavramlar vardır. Yaşam, ölüm, dünya, insan, zaman, inanç, hakikat, Allah, akıl, düşünce, ayna şairin yaratıcı sürecin her döneminde -anlam değişimine uğramakla birlikte- ısrarla işlediği temel kavramlardır. Bunlar etrafında seçilen kelimeler, yaratılan imgeler şiirinin anlam evrenini belirlemiştir. Ancak şairin değişen varlık algısı nedeniyle bazı kavramların anlam değişimine uğradığı görülmektedir. Bunlar ayna, ölüm, yaşamdır. Hakikat, inanç, zaman, dünya, öte dünya, boşluk, akıl, düşünce ve insan kavramları ise şairin zihninin

hep ilk tanımladığı şekliyle kalmıştır. Şairin bu kavramlara yüklediği anlamlar değişse de değişmese de seçtiği imgelerin, kaygılarından uzaklaştıkça daha bütünlüklü bir tablo oluşturduğu görülmektedir.

Necip Fazıl'ın şiirlerinde yaşam, kendisini var eden ve düzenleyen bütün unsurlarıyla yer alır. Bunun nedeni bireyin yaşadığı trajedidir. İçinde bulunduğu durumdan hoşnut olmayan trajik birey, istediği dünyayı mekân-zaman-insan üçgeni içinde yeniden kurgular. Tüm bu kavramların şairin hayal dünyasındaki tanımlamalarına geçmeden önce düşünce ile ilgili imgelerine yer vermek gerekir. Çünkü Necip Fazıl “mutlak hakikat”e varsa da düşünmekten vazgeçmemiştir. Bunun pek çok nedeni vardır. Kişilik özellikleri, çocukluğu, ailesi, babası, dedesi, annesi, yaşadığı dönemin siyasi yapısı, savaşlar, eğitimi, yatılı okul hayatı, Paris hayatı vs. onu çatışmaya, düşünmeye ve sonrasında daha iyisini aramaya itmiştir. Aşağıdaki tabloda, *Çile*'deki şiirlerde geçen düşünce/düşünmek ile ilgili imgeler kronolojik olarak sıralanmıştır. Bu imgelerin tamamı, şairin onun içinde bulunduğu durumdan hoşnut olmadığını gösteren negatif imgelerdir.

DÜŞÜNCE/DÜŞÜNMEK

Duvara ağ örmek, örümcek ağı, 1922	Dalga, 1926	İçin didiklenmesi, 1930
Kanı boğan iplik, bıçak, cinlerin düğünü, 1934	Güve, 1936	Kelepçe, kezzap, sülük, işkence, 1939
Başın terlemesi, yanması, 1939	Ulvi hastalık, 1947	Zehirli tütsü, 1958
Beyne kuyu açan burğu, 1963	Dırdır et-, 1976	Kan pıhtısı, 1976
Yara, 1977	Ekmek, 1977	Kan sızan pençe, 1978
Çılgılık, 1976	Zıpkın, 1982	Savaş, 1982
Azap, 1982	Kafasının çatlaması, 1983	

Necip Fazıl'ın yaşamla ilgili yaptığı sorgulamalar, şiir yazmaya başladığı günden itibaren tematik bir unsur olarak eserlerine yansımıştır. Bu sorgulamaların en derini “toprak üstü sürünge yaşayışını gerçek hayat sanan ve başını göğe kaldırmayan mağrur cüce”nin (Kısakürek 2013: 66) kendi “ben”ine varması yolunda olmuştur. Şair, bu süreci şöyle anlatmaktadır:

O güne kadar muhasebem, her unsuriyle hassasiyetimi gıcıklayan koca bir konak, her ferdinin nereden gelip nereye gittiğini bilmediği uğultulu bir cereyan içinde, her ân iniltilele açılıp örtülen mırıltilü kapılar

arasında ve bütün bir ses, renk ve şekil cümbüşü ortasında, beş hasemin sınırlarını tırmalayıcı ve ilerisini araştırmacı derin bir(melankoli) duyusundan ibaret. (2013: 38)

Şair, bu melankolik hâlin kendisini “mücerret, müphem, formülleşmemiş ve sisteme girmemiş” bir hayata ittiğini itiraf eder. Madde içi bir hayata dalmış olsa da hakikatten haber veren “fisıltılara, madde ötesi hayatın ihtarcısına ve gözü uyku tutmaz nöbetçisine” hep rastlar. Şairin duyduğu bu fisıltılar, ihtarlar onu sorgulamaya iten düşüncelerdir. Varoluşa dair sorgulamaların nedeni olan bu düşüncelere ait imgeler, Necip Fazıl'ın içinde bulunduğu ruh hâlinin ipucu olan kullanım unsurları olarak şiirin estetik yönünü kuvvetlendirmiştir. Onun yazma serüveni ömrünün son günlerine kadar sürmüştür. Şairin, bohem sancılarını en kuvvetli hissettiği yıllarda da, mutlak hakikate ulaştığını düşündüğü dönemde de “düşünce” ile ilgili imgeler üretmeye devam ettiği görülmektedir. Şiirlerdeki ilk imgelerle sonrakiler arasında şairin içinde bulunduğu psikolojik değişkenlikle doğru orantılı olarak farklılıklar oluşmuştur.

Şair, “Örümcek Ağı” isimli şiiriyle düşünmeye, sorgulamaya başladığının haberini vermektedir. Varlığın anlamını aramaya başlayan şairin zihnini meşgul eden “dert”ler onun cevap aradığı sorulardır. Bunlar duvarı, yani şairin beynini âdetâ bir örümcek ağı gibi sarmıştır. 1922 tarihli bu şiirde yer alan “örümcek ağı” imgesinden şairin ümitsiz ve bohem bir ruh dünyasında olduğu anlaşılmaktadır. Örümcek ağının sağlam olması ve avlanmak için yapılması, bu imgenin, şairin yaşadığı buhranın gelip geçici olmadığını ve kendisini tuzağa düşüren fikirlerin peşini bırakmadığını anlatmak için seçildiğini göstermektedir.

Necip Fazıl'ın beynini kuşatan düşünceler sonraki yıllarda “dalgalar” halinde “iç didiklenmesi”ne sebep olmuştur. 1934 tarihli “Bu Yağmur” isimli şiir dalgalanmanın, didiklenmenin gittikçe arttığını anlatan imgelerle doludur. Necip Fazıl bu şiiri konferans vermek için gittiği Trabzon'da yazar. Şaire ilham veren “vicdan kıvranışına, ter döküşüne” benzettiği çiseleyen yağmurdur.²

Bu yağmur, bu yağmur, bir gün dinince,
Aynalar yüzümü tanımaz olur.
Bu yağmur, kanımı boğan bir iplik
Tenimde acısız yatan bir bıçak.
[...]
Bu yağmur, delilik vehminden üstün,
Karanlık kovulmaz düşüncelerden.
Cinlerin beynimde yaptığı düğün,
Sulardan, seslerden ve gecelerden
(1999: 300)

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Kısakürek 2004: 151-154.

Türk edebiyatının trajik hayat yaşayan bir diğer ismi Tefvik Fikret'i rahatsız eden "yağmur damlaları"nın Necip Fazıl'a da rahat vermediği görülmektedir. "Kanı boğan iplik" gibi şairi düşünceye boğan yağmur damlaları bir süre sonra iyice artarak beynini "cinlerin düğün yaptığı" bir meydana çevirir. Bu meydan "karanlık"tır. Çünkü şairin zihnini rahatsız eden yağmur damlaları ile cinler onu sorgulamaya iten ve ona acı veren varlıklardır.

"Çile" isimli şiirinde "yepyeni bir dünya" ile tanıştığına vurgu yapan Necip Fazıl, bu şiirde yeni dünyaya ulaşma yolunda yaşadıklarını simgesel bir dille anlatır:

Deliler köyünden bir menzil aşkın,
Her fikir içimde bir çift kelepçe.

[...]

Bir fikir ki, sıcak yarada kezzap,
Bir fikir ki, beyin zarında sülük.

[...]

Gördüm ki, ateşte, cımbızda yokmuş,
Fikir çilesinden büyük işkence.

(1999: 17)

Yukarıdaki dizeler, şairin hakikati öğrenme mücadelesinde karşılaştığı zorlukları anlatmaktadır. Necip Fazıl "kelepçe, kezzap, sülük" gibi negatif imgelerle, çile çekmesine sebep olan düşüncelerin kendisine ne kadar acı verdiğini vurgulamıştır. Başlangıçta yağmur damlaları, su dalgaları ve iç didiklenmeleri başlayan düşünce akınları, sonraki yıllarda şairin zihnini kuşatan "kelepçe, sülük ve güve"ye, ardından da kronik bir hastalığa dönüşmüştür. Bu hastalık, 1983 yılına kadar her biri bir "çığlık"a dönüşen düşüncelerle birlikte şairin beynine "azap"tan başka bir şey vermemiştir.

YAŞAM

Azgın deniz, 1927	Kurak çöl, 1928	İskele, 1930	Raks, 1939
Tüketilen varlık, 1940	Eksik, 1940		
Kubur faresi, 1947	Uyku, 1963	Üç beş nefes, 1972	Zindan avlusu, 1972
Delik kese, 1972	Püf desen kopacak iplik, 1972	Kısır döngü, 1973	Günah yolu, 1976
Tek kelime, 1977	Oyun, 1982	Emanet, 1982	Ecel ile boğuşmak, 1983

Necip Fazıl, yalnızca yaşadığı hayatı şiirleştiren bir şair değil, aynı zamanda şiirlerindeki hayatı da yaşayan bir şairdir. Vefa Taşdelen'e göre o, "Türk şiirinde kendi benini ve ben olma serüvenini en ileri düzeyde kendi şiirine taşıyan kişi[dir]" (2005:220). O, şiiri "duygulaşmış düşünceler" (1999: 478) şeklinde tanımlayarak eserleri ile yaşamı ve beni arasındaki bu sıkı ilişkiyi vurgulamıştır. Şairin telkin gücüne sahip olmasının önemli bir nedeni, şiirinin bu özelliğidir. "İçinde bizzat yaşanacak hayata ermek mi, onu hayâl edip beyaz yapraklar üstüne kelimeler dökmek mi? Bulunması gereken bizzat hayatı; asıl hayat... Onu bul da evvelâ yaşa, sonra yaz, yazabildiğin kadarını... Burada yaşayabilmekle yazabilmek beraber..." (2013: 70) diyen şair, şiirlerinde duygularla birlikte bunların ait oldukları kavramları da işlemiştir. Düşünce kuşatması altında tanımladığı kavramlar arasında yaşamı da vardır. Onun yaşamı nasıl tanımladığını gösteren tablo yukarıda verilmiştir. Bu tabloda, şairin ilk yıllarda yaşamı zorluk anlamı taşıyan imgelerle tanımladığı görülmektedir. Hayatının en buhranlı günlerini geçirdiğini belirttiği 1927-1928 yıllarında şair için yaşam, mücadelenin zor olduğu "azgın bir deniz" ve "kurak çöl"dür. Necip Fazıl'ın, daha sonraki yıllarda yaşam için seçtiği imgeler arasında onun gelip geçiciliğini anlatan "iskele" vardır. Özellikle 1940'tan sonra kaleme aldığı şiirlerde kullandığı imgeler, şairin hakikati bulduktan sonra yaşama yüklediği anlamı yansıtan imgelerdir. Maddi âlemin mutlak hakikate giden yolda engel teşkil ettiğini fark eden şair, bu dünyaya ait yaşamı, insanın hakikate ulaşmasını engelleyen "uyku", onu kötü düşüncelere iten "kubur faresi", her an sona erecek "üç beş nefes"lik bir zaman dilimi ile "püf desen kopacak iplik", öte dünyaya faydası olmayan "delik kese" olarak imgeleştirmiştir. Ömrünün sonlarına yaklaştığı yıllarda ise kendisine ait canı "emanet" kelimesi ile imleyen şairin, yaşamın gelip geçiciliğine dikkat çekmek istediği görülür. 1983 tarihli "Ecel" isimli şiirinde kullandığı "ecel ile boğuşmak" imgesi ilginçtir, çünkü önceki yıllarda yaptığı tanımlamaların onu trajediden tam anlamıyla kurtaramadığı anlaşılmaktadır. "Yetişir boğuştuğum gece gündüz ecelle / Allah Rahim ve Rahman, Allah Azze ve Celle" dizeleri, şairin yaşam ile ölüm arasındaki trajedisinin ömrünün son demlerinde de canlı olduğunun ifadesi gibidir.

Freud, "[k]aygı kimi zaman başka semptomlara çokça bağlıdır, kimi zaman bağımsız olarak ürer, kimi zaman uzun sürer ve kalıcı bir hal alır" (2013: 112) ifadesiyle kaygının insan üzerinde uzun süreli bir olumsuzluğa neden olabileceğini vurgular. Özellikle nevrotik kaygılar tedavi edilmediği sürece insanın mutlu olması mümkün değildir. Bu tip kaygılar arasında yer alan yaşam ve ölüme dair kaygıların Necip Fazıl'ı ömrü boyunca kuşattığı görülmektedir. Tablolardaki imge yoğunluğu da bunun somut bir göstergesidir.

ÖLÜM

Kalkılmaz uyku, 1925	Ebedi karanlığın mahzenine inmek, 1925	Sonsuz sefer, 1926	Acı yolculuk, 1928
Yeniden doğmak, dirilmek, 1930	Yolculuk, 1936	Gerçek, 1939	Çılgılık, 1941
Büyük randevu, 1958	Ölümsüz şarkı, 1962	Son durak, 1964	Ebedi gençlik, düşün, 1969
Düş, 1972	Sonsuzluk, 1972	Sultan ol-, 1972	Son perde, 1972
Tebessüm, 1973	Saklambaç, 1973	Şölen, 1973	Perdelerin inip kalkması, 1976
Şerbet, 1977	Ata binip gitmek, 1978	Kavuşmak, 1980	Bayram, 1982
Müjde, 1982	Semavi ülkelere uçmak, 1982		

Ölüm Necip Fazıl'ın zihninde her daim canlı olan ve şairi düşünmeye iten kavramlardan biridir, çünkü "varlık"ı anlamlandırma çabasında yaşam gibi ölüm de önemli bir belirleyicidir. Bu iki zıt kavram üzerine yapılacak tanımlamalar, varlığı çözümlenmek ve gerçeğe ulaşmak için şaire yol gösterecektir. Yaşamın boşluğu karşısında ilahi varlığın gücüne tutunan Necip Fazıl'ın kendi yaşamına da ölümün mistik anlamı doğrultusunda düzen vermeye çalıştığı söylenebilir.

Necip Fazıl için "ölüm" başlangıçta her insanın yaşayacağı sıradan bir olaydır. Varoluş beraberinde her canlı için yokluğu da getirecektir. Bu yüzden şairin ölüm için seçtiği imgelerin ilk örnekleri arasında "kalkılmaz uyku, acı yolculuk, ebedi karanlığın mahzenine inmek" vardır. Bu örnekler, ölümün insanı maddi dünyadan ayıran bir son olduğunu imlemektedirler.

Ey şimdi kara haber gibi bana yaklaşan,
 Sonra saadet olup yanımdan uzaklaşan
 Sesler, ayak sesleri, kesilmez çığırtilar!
 [...]

Bir gün, sönük göğsüme düştüğü vakit başım,
 Benden ayrılıyormuş gibi bir can yoldaşım,
 Gittikçe uzaklaşan bu sesi duya duya,
 Yavaşça dalacağım o kalkılmaz uykuya...

(“Ayak Sesleri”1999: 214)

Şairin ölüm üzerine yazdığı pek çok şiiri bulunmaktadır. Bu şiirlerde, şairin ölümü hiçbir zaman unutmadığı, ancak ölüm algısının varlığa bakış açısına göre değiştiği görülmektedir. “Ayak Sesleri” isimli şiirde ölüm, akşam vakti ayak sesiyle gelen korkutucu bir şeydir. Kara haber gibi gelen ölümden korkan

şair, seslerin uzaklaşmasıyla birlikte rahatlar. Ama bilir ki her canlı gibi kendisi de sonunda ölümü yaşayacak, o bitmeyen uykuya dalacaktır. Şair, her ne kadar korksa da ölümü kabullenmiş görünmektedir. Bu kabulünü 1930 tarihli “Tabut” başlıklı şiirinde, ölümü her insanın yaşayacağını söyleyerek dile getirmiştir. Şairin, ölümün bilincinde olan tek canlının insanoğlu olduğu gerçeğine de vurgu yaptığı bu şiir onun mistik dünyaya yöneleceğinin de habercisidir: “Bakanlar bilir ki, bu boş tabutu, / Yarım kendileri dolduracaklar. [...] Ölenler yeniden doğarmış; gerçek! / Tabut değildir bu, bir tahta kundak.” Tabut için “tahta kundak” imgesini kullanan şair, bu imgeyle ölümün aslında yeniden doğuş olduğuna inancını okur ile paylaşmaktadır.

Edgar Morin'e göre, kaygı “dünyadan aşırı kopuşu, zamanın aşırı belirsizliğini, aşırı ölüm korkusunu dengeleyecek mitleri, büyüleri ve dinleri teşvik eder ve besler” (2007:125-126). Necip Fazıl'ın yaşadığı kaygılar, onun Abdülhakim Arvasi³ ve din ile buluşmasını sağlamış, bu sayede ölüm korkusundan uzaklaşan şair için ölümün anlamı değişmiştir. İlk şiirlerinde ölüm için olumsuz imgeler seçen şair, daha sonra ölümün kaçınılmaz ve sonsuz yaşam olduğunu sezdiiren imgeler kullanmıştır. Şair, kendisini hakikate ulaşma yoluna adadıktan sonra ise “ebedi gençlik”, “dügün”, “şölen”, “bayram”, “müjde”, “şerbet”, “tebessüm”, “semavi ülkelere uçmak”, “kavuşmak” gibi ölümün mutluluk olduğunu anlatan pozitif imgelere yer vermiştir. Bu imgeler, Necip Fazıl'ın hakikate ermek için ölümü sabırsızlıkla beklediği ve ölümü coşku ile karşılayacağına işaret etmektedir. Şairin yaşama ve ölüme yüklediği anlam, onun yaşadığı dünya ile öte dünya tanımlamalarını da belirlemiştir. Yaşamı değil, ölümü tercih eden şairin mekân olarak tercihi elbette öte dünyadır, çünkü öte dünya “ebedi tazelik yeri”, “sonsuz hayat”ın yaşandığı yer, “öz vatan”dır. Ona göre mutluluk öte dünyada yaşanacaktır: “Mutlu adam, dünyayı bir acı gurbet bilen / Öz vatan pınarında, ölümü şerbet bilen” (“Mutlu” 95).

DÜNYA

Gurbet, 1923	Ucuz muşamba dekor, deliler köyü 1939	Mundar kafes, 1949	Havan, 1972
Balı zehirli yalancı petek, 1972	Ayrılık bölgesi, 1972	Gece konu yapıtı bir üfürük eser, 1972	Bitpazarı, 1973
Sırlar perdesi, 1974	Mayın tarlası, 1974	Kara yalnızlık madeni, 1982	Yalan, 1982
Cam kırığı döşeli mekân, 1982	Kuyu, havasız çömlek, 1982		

³ Necip Fazıl, Abdülhakim Arvasi ile tanışmadan önceki hayatını şöyle tanımlamıştır: “Binbir istikamete seke seke, sağa sola, büküle büküle, renkten renge bulana bulana, hiç bir şeyden habersiz ve insandaki meccani emniyet ve bedahet saadeti karşısında şaşkın, hep o BİR etrafında helezonlar çizen bir hayat” (2004: 39).

Yukarıdaki tabloda görülen imgeler Necip Fazıl'ın maddi dünya kabulünü yansıtmaktadır. Şair, doğanın üstün gücü karşısında düştüğü buhrandan yine onun bir parçası olan yaşadığı mekânı tanımlayarak kurtulmaya çalışır. Necip Fazıl'ın bu çabasının özellikle mistik bir ruh haline büründükten sonra başladığı görülmektedir. Hakikati nerede arayacağını farkına varan şair, 1970'ten sonra yazdığı şiirlerde maddi dünyanın insanı "gerçek" olandan uzaklaştıran bir mekân olduğuna dikkat çekmiştir.

Ölüm dedikleri, ölünceye dek;
Dünya, balı zehir, yalancı petek.
(“Orada” 1999: 115)
Mayın tarlasına düşmüş deliyim, hudutta;
Gözüm, sekizinci renk ve dördüncü buutta...
(“Deli” 1999: 284)

Necip Fazıl, “Orada” ve “Deli” isimli şiirlerinde bu dünyadaki nimetleri “zehirli bal”, dünyayı da “yalancı petek” ve “mayın tarlası” olarak imgeleştirerek insanın maddi dünya üzerinde yaşadığı nefis savaşına dikkat çekmiştir. Dünya tatlı nimetleriyle insanı kandırıp mayınlara yani günahlara iten sahte bir mekândır. Şair, bu dünyada mutlu olmadığını, asıl mutluluğu öte dünyada yaşayacağını “Aralık Kapı” isimli şiirinde şu dizelerle anlatır: “Bu dünya bir kuyu, havasız çömlek / Daralıyorum! [...] Kapımı, buyursun diye o Melek / Aralıyorum!” (1999: 133) Gelip geçici olan bu dünya bir gün yok olacak ve herkes asıl yaşam mekânı olan öte dünyaya göçecektir. Necip Fazıl, “Eser” isimli beytinde yaşadığımız dünyanın geçiciliği ile ilgili bu inancı anlatmak için dünya yerine “gecekondu yapısı”, “üfürük eser” imgesini seçmiştir. Kıbleden gelecek rüzgâr yani Allah’tan gelecek emirle bu çürük yapı yıkılacak ve insanoğlu sevapları ya da günahları doğrultusunda yeni mekânda, yeni yaşamına başlayacaktır.

Necip Fazıl, hem kendisi hem de Türk şiiri için ayrı bir yere sahip olan “Çile” isimli şiirindeki yayılğan/gelegen⁴ imgelerle zihninde var olan dünya ve yaşam tablosunu somutlaştırmıştır. Şaire göre yaşam “hikâyesi zor bir oyun”, dünya da bu oyunun sergilendiği “muşamba dekorlu sahne”dir. Bu oyunda zaman insanın aleyhine işlemektedir, çünkü insan yalan dünyaya teslim olmuştur. Kendisi de özellikle Paris⁵ yıllarında bu durumu yaşayan şair, içinde

⁴ Yayılğan/gelegen imge terimi Prof.Dr. Ramazan Korkmaz'ın H.W. Wells'in “expansive imagery” olarak tanımladığı imge çeşitine bulduğu Türkçe karşılıktır. Korkmaz, A.Edip Uysal'ın “yaygın-geniş imaj” şeklindeki çevirisinin “expansive imagery”nin “önlenebilir bir yayılma, genişleme ve derinleşme” anlamını karşılamadığını belirtmiş ve “yayılğan/gelegen imge” terimini tercih etmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Korkmaz 2002: 276-277.

⁵ Necip Fazıl *O ve Ben* eserinde Paris yıllarını şöyle anlatır: “Kadını, kumarı, içkisi; (bohem) hayatı, şüpheli felsefesi, sar'a nöbetleri içinde sanatı; çözmeye çalıştıkça dolaşan ve büsbütün düğümlenen meseleleriyle Paris” (2004: 63-64).

bulunduğu hâli hatırlayarak zaman için “vehim” imgesini kullanmıştır. Bu sahnede sergilenen oyun insanı eğlendirmez aksine vehme iter. Oyun sona yaklaştıkça insanın korkuları da artmaya başlar.

Bu nasıl bir dünya hikâyesi zor;
Mekânı satıh, zamanı vehim.
Bütün bir kâinat muşamba dekor,
Bütün bir insanlık yalana teslim.
 (“Çile” 1999: 17)

ZAMAN

İplik, 1926	Tahtayı kemiren kurt, 1927	Havan, 1930	Korkunç daire, 1947	Deli gömleği, 1969
Musiki, 1978	İşvebaz, 1982	Kaçak hayalet, 1982	Hazin çark, 1982	

Zaman, Necip Fazıl şiirinin anlam dünyasını belirleyen yapının önemli bir parçasıdır, çünkü şair, “ben” arayışını, metafizik dünyayı ve gerçek olanı yaşam-zaman döngüsü içinde bulmaya çalışmıştır. Başlangıçta yaşam-zaman ilişkisini, zamanın olağan devinimi ile açıklayan şairin daha sonra zamanın her şeyi etkileyen felsefi bir kavram olduğuna dikkat çektiği görülür. Şairin zaman odaklı imge düzenindeki ilk örnekler, zamanın acıılığına işaret eden bir anlam evrenine sahiptir. Zamanın bu gerçekliğini anlatmak için yaşam, zaman ve insan arasındaki ilişkiyi yansıtan özgün imgeler kullanmıştır. “Şehirlerin Dışından”, bu ilişkinin anlatıldığı ilk şiirlerinden biridir. Bu şiirin etkileyiciliği, şehir hayatına sıkışıp kalmış her insanın düşlediği bir ömrü anlatmasından gelir. Şair, şehirde yaşayan insanlara seslenerek onları “şehirdeki cam gözlü devlerin” yani binaların gizlediği âlemi keşfetmeye çağırır, çünkü yaşam “başı görünmez doğum ile sonu ölçülmez hayat arasındaki” kısacık bir zaman dilimidir. Şair herkesin bildiği ama unuttuğu bu durumu “iplik” imgesini kullanarak anlatmıştır. Buna göre zaman ip, mevsimler de bu ipteki boğumlardır. İnsan ipte ilerledikçe farklı mevsimler yaşayacak ve sonunda başladığı yere geri dönecektir:

Hiç şaşmayan bir saat
Gibi işler tabiat,
Uyarak kalbimize.
Mevsimler boğum boğum,
Zamanın ipliğinde.
(1999: 177)

Yaşamın değişmez döngüsü, Necip Fazıl şiirinin en çok işlenen temalarından biridir. Şair, doğadaki döngüyü “yuvarlak”, “daire”, “çark” imgeleriyle anlatma-

ya çalışmıştır. Bu imgeler, şairin zamana yüklediği anlamın kuşatılmışlık ve olumsuzluk özelliği taşıdığını göstermektedir. Şair, “Çile” isimli şiirde yaşadığı çatışmayı, varlığı tüm ayrıntılarıyla sorgulayarak anlatır. Dünya, yaşam, zaman, ben, hakikat vs. bu şiirde anlamı aranan unsurlardır. Bunlar arasında zaman, varlığı kuşatan hâkim öge durumundadır. Bu nedenle Necip Fazıl, “daire” ve “çark” imgelerini seçmiştir. Zaman, başlangıç noktası belli ama sonu belirsiz bir daire gibidir. Doğum ile başlayan dönüş bir süre sonra ritmik bir hâl olarak devam eder. Ancak şair zamanın bu ritmik yapısından hoşlanmaz, çünkü bu durum onu kaygı kaynaklı hastalıklı bir ruh hâline itmiştir. Necip Fazıl’ın zihninde belirsizliğe neden olan bu yapının, şaire hem merak hem de korku yaşattığı “Çile” şiirinin şu dizelerinde görülmektedir:

Bu nasıl bir dünya hikâyesi zor;
Mekânı bir satıh, zamanı vehim.
[...]
Zamanın raksı ne, bir yuvarlakta?
Sonum varmış, onu öğrensem asıl?

(1999: 17)

Necip Fazıl, “Evim” isimli şiirinde de zamanın insan üzerindeki olumsuz etkisini kaleme almıştır. Huzurlu bir ev hayatının tasviriyle başlayan şiirin bütünlüğü, zamanın hatırlandığı dizelerde bozulur. Huzurlu ve mutlu saatler, asma saatin sesiyle birden durur. Kendisini asma saatin tıktıklarıyla hatırlatan zaman, yaşanan mutlu anı durdurur. Zamanın hazin çarkı insana sonunu hatırlatarak onu olumsuz bir ruh hâli içine sokar. Şair, zaman için “hazin çark” imgesini kullanarak, tüm insanları içine alan bu kısır döngüden şikâyet eder: “Semaverde huzuru besteleyen bir şarkı / Asma saatte tık tık zamanın hazin çarkı” (1999: 333).

Zamanın bir diğer özelliği de insanları kandırmasıdır. Her varlığı içine çeken bu çarkın özelliği geçmişini canlı tutmasıdır. Kişi çarkı tamamlarken geçmişte yaşadıkları ile yeniden karşılaşabilir. Bu karşılaşmayı “eskinin boyna kement atması” olarak imgeleştiren şair, kişinin yaşadıklarından kurtulamayacağını anlatmaya çalışır. Bu nedenle zaman, insanı yöneten “gizli fettan”, “köle biçimli sultan”dır:

Zaman bir işvebaz, kaçak hayalet;
Eskiyenin kement atar boynuna.
Ne pişmanlık tanır, ne af, ne mühlet;
Ancak fatihinin girer koynuna.
Niyeti gizli fettan
Köle biçimli sultan...

(“Saat” 1999: 277)

Necip Fazıl'ın zaman için kullandığı özgün imgelerden bir diğeri “deli gömleği”dir. Şair, “Karacaahmet” isimli şiirinde mezarlığı “inanç, iman, ölüm, hayat, zaman, mekân bağlamında temel bir gösteren” olarak ele almış ve yaşam ile ölümü bu simge aracılığıyla anlatmıştır (Narlı 2013: 97). Sırların sırrının gizli olduğu bu sahici belde, şaire gerçekleri fısıldamaktadır. Bunlardan biri de zamanla ilgilidir. Karacaahmet, şaire zamanın bir “deli gömleği” olduğunu söyler. Bu imge zamanın insanı kuşatan ve kısıtlayan özelliğini sezdirmektedir. “Çile” isimli şiirinde dünya için “deliler köyü”, insan için “deli” imgesini kullanan şair, aradan otuz yıl geçtikten sonra bu anlamı bütünleyen “deli gömleği” imgesini kullanmıştır: “Zaman deli gömleği, onu yırtan da ölüm / Ölümde yekpâre ân, ne kesiklik, ne bölüm” (“Karacaahmet” 1999: 171). 1982 tarihli “Visal” isimli şiirinde ise insan için “pösteği sayan deli” imgesini seçen şair, yine maddi dünyanın gelip geçiciliğine ve insanın bu dünyada boşa zaman geçirdiğine değinmiştir.

Necip Fazıl'ın 1936 tarihli “Zaman” şiirindeki zaman ile ilgili sorgulamaları, ilerleyen yıllarda zamanın her yerde olduğu felsefi düşüncesini bütünleyen “Boşuna gezmişim, yok tabiatı / İçimdeki kadar iniş ve çıkış.” dizeleriyle buluşmuştur (“Çile” 1999: 19). Şairin isteği, Bergson'un tanımıyla fiziksel zamanın döngüsünden kurtulup mistik zamana varmaktır. Bergson'un “öznenin kendi realitesi” dediği “süre”ler, Necip Fazıl'ı kendi hayatını kurmaya yöneltmiştir. Bu süreçte, madde ile ruh arasında gelgitler yaşayan şairin zamanın dinamik yapısından kolayca sıyrılmadığı, acısını fizik ötesi âleme ölüm ile varacağını düşünerek hafifletmeye çalıştığı görülür.

İNSAN

Serseri, 1924	Yolcu, 1935	Hamal, 1939	Tılsımlı kütük, 1939	Köle, 1952
Varlığın ispatı, 1972	Şaşkın, 1972	Kamış, 1972, 1976, 1983	İdam mahkûmu, 1972	Allah'ın tecellisi, 1976
At, 1976	Cezalı varlık, 1976	Böcek, 1978	Maymun soyu, 1978	Laf dostu, 1980
Çile yabancı, 1980	Pösteği sayan deli, gaflet yükü, 1982	Akıl tutsağı, 1983	Mesut zalim, mağrur cahil, 1983	Münzevi balık, 1983

Necip Fazıl, yaşamı anlamaya çalışırken yaşamın önemli bir parçası olan insanı da tanımlamıştır. Şiirinin ilk örneklerinden son örneklerine kadar insanı sahte dünyaya düşmüş aciz bir varlık olarak ele alan şair, bu acizliği bazen yaşadığı çatışmaların bazen de tasavvufi düşünce sisteminin kaynak olduğu

imgelerle dile getirmiştir. İki farklı kaynağın şiire eş zamanlı yansıması, şairin bu dünya ile öte dünya arasına sıkışan “ben”i nedeniyledir. Önceleri “serse-ri”, sonrasında yaşam ile ölüm arasındaki “yolcu” kimliğiyle karşımıza çıkan insan, ilerleyen yıllarda hakikat ateşiyle yanan “tılsımlı bir kütük”, Allah’ın tecellisi ve onun adını zikreden bir “kamış” hâlini alır. Ancak Necip Fazıl’ın insan ile ilgili asıl anlatmak istediği, maddi dünyada bitmeyen mücadelesidir. Bu nedenle şair, insanın mücadelenin yenilen tarafı olduğunu gösteren im- geler kullanmıştır. Buna göre insan, “iradesini kontrol edemeyen, dizginleri başkasının elindeki at”, “düşünerek boşa vakit geçiren, pösteği sayan deli”, “kaderin çizdiği hayatın dışına çıkamayan münzevi bir varlık” ve “cezalandı- rılarak en dibe gönderilen canlı”dır. Necip Fazıl’ın, insanı negatif imgelerle anlatmasının nedeni, 1983 tarihli “İnsan” başlıklı beytiyle açıklanabilir. Şai- re göre, varlığın sırrını bilmeyen insanın yaşamda mutlu olması çok zordur, çünkü yaşam mücadele etmesi çok güç bir olan “azgın bir su”dur. Eksik yara- tılan insanın “kırık bir tekne” misali azgın suda yol alması mümkün değildir: “İnsan, bir mes’ut zâlim, insan bir mağrur cahil / Tekne kırık, su azgın ve kayıplarda sahil” (1999: 107).

Mücadeleye güçsüz taraf olarak başlayan insanı yöneten iki şey vardır: Bunlar- dan biri akıl, diğeri ise imandır. Necip Fazıl için birbirinin zıttı olan bu kav- ramlardan akıl, insanı yorar, hakikatten uzaklaştırır, mutsuz eder; iman ise ona ebediyet neşesini yaşatır. Şair, Arvasi’den önce de sonra da akıl hakkında aynı düşüncededir. Aklı reddetmez ancak aklın yetersiz olduğunu ısrarla vurgular.

AKIL

Cüce, 1939	Kepçe, 1939	Çürük diş, 1927	Sorgulama aracı, 1972
Yırtık çuval, 1972	Hiçin kırık kanadı, 1972	Küfe, 1973	Daracık koğuk, 1982

Necip Fazıl’ın “Akıl” isimli beytinde akli “cüce” imgesiyle küçümsediği görül- mektedir: “Cüce akıl, bilmece salıncağında çocuk: / ‘Bir ufacık fıçıcık, içi dolu turşucuk’” (1999: 347). Şair, hakikati “bilmece salıncağı”na, akli salıncaktaki çocuğa benzetmiştir. Dünyada var olan düzen ve denge aklın çözemeyeceği bir sırdır. Arkasında kusursuz bir yaratıcı olan dünya, akıl için sadece bir oyun yeridir. Şair, bu düşüncesini “cüce”, “çocuk”, “salıncak”, “bilmece” imgeleriyle ve çocuk odaklı imge düzeneğini destekleyen tekerleme sayesinde etkili bir anlatım ile okuyucuya sunmuştur.

1930’lu yıllarda hakikati yüceltirken akli küçümseyen Necip Fazıl’ın 1972 tarihli “Eski Rafta” isimli şiirinde felsefi sorgulamalar yaşadığı, içinde bulun- duğu buhranın sebebi olarak akli işaret ettiği görülür. Bu şiirdeki öznenin akli

ölüm ile ilgili sorularla doludur. Şairin bu nedenle mutsuz olan özneye öğüdü, bir an evvel akıl etmekten yani düşünmekten vazgeçmesidir. Çürük bir diş gibi insana acı vermekten başka bir işe yaramayan aklın insan yaşamında yeri olmamalıdır: “Çekilmez akılda bu kadar sancı / Akıl bir çürük diş, at, kurtulursun!” (1999: 118). Bu tarihten sonraki şiirlerinde, aklın tüm sorgulamalarının boşuna olduğuna ilişkin imgeler vardır. “Dayan Kalbim” isimli şiirinde kalbi, hakikat peşinde yanan şair, bir süre sonra aklın yetersizliğini anlayarak onu “yırtık çuval” ve “sökük dağarcık” imgeleriyle karşılamıştır: “Bulunmaz bu halden anlar bir ilim / Akıl yırtık çuval, sökük dağarcık” (1999: 294). Akıl için hakikatin sırrını taşımak, yırtık bir çuvala yük taşımak gibi imkânsızdır. Şairin “Tablo” isimli şiirinde de aklın yetersizliğine dikkat çekilir: “Ölümü sığdıramaz / Akıl daracak koçuk” (1999: 131). Bir cenaze evinin tasvir edildiği bu şiirde, ölümün akla sığmayacak kadar büyük bir olgu olduğu anlatılır. Buna göre akıl, “daracak bir koçuk”tur ve buraya ölümün girmesi mümkün değildir. Necip Fazıl, bu imgeyle hem ölümün mistik dünyadaki derin anlamını hem de insanlığın ölümü kabul etmeyişi vurgular.

Sonuç

Yaşananların zihinde yarattığı etki ve bıraktığı iz, simge ve imgenin temel oluşum nedenidir. İnsan, fiilen ya da düşünsel olarak yaşadıklarını, etkilenme derecesiyle doğru orantılı olarak belleğine kaydeder. Simgeler ve imgeler bu kaydı sağlayan ipuçlarıdır. Yahya Kemal’in Üsküp’ü ezan sesiyle, Bedri Rahmi’nin memleketini renklerle, Sait Faik’in İstanbul’u insanla hatırlaması, yaşantı ile simge ve imge arasındaki zorunlu ilişkiyi örnektir.

İnsanın belleği her ne kadar dış dünyaya ait verilerle dolsa da, dış dünyanın gerçekliği değişir. Bu değişim olumlu ya da olumsuz sonuçlar doğurabilir. Bellekteki gerçek ile insanın bunu algılayış, kabulleniş biçiminin uyumu, onun mutluluğuna, uyumsuzluğu ise huzursuzluğuna sebep olur. Burada çatışma başlar. İnsanın isteği, bu çatışmanın sebebini bulup çözüm üretmek ve mutlu olabilmektir. Necip Fazıl’ın ele aldığı temel kavramlar için seçtiği imgeler, onun istek ve arzuları üzerinde olumlu bir etkiye sahiptir. Özellikle 1972’den sonra kendiyi baş başa kalmayı tercih etmesi, uyumsuzluğun huzura doğru yöneldiğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir. Şairin bu amaçla kullandığı imgeler, onun yaşadığı deneyimlerden, felsefi ve dini temelli fikirlerinden kurulu zihni yapısına ait somut bir tablo oluşturmuştur. Bunun arka planında “boşluk” kaygı ve çatışma nedeni, “hakikat” varlık nedeni, “akıl” insanı bohem hayata iten sebep, “iman” insanı nefsten kurtararak yaşama hazzına varmasını sağlayan neden olarak yer alır. Zihin dünyasına iç ve dış pek çok etken nedeniyle vehim ve şüphe hâkim olan Necip Fazıl’ın boşluk, hakikat,

akıl, iman gibi soyut kavramlara ait çoğunlukla negatif imgelerden hareketle vardığı anlam dünyasına ait simgesel tablo şöyledir:

Yaşam	—>	çile
Ölüm	—>	çileden kurtuluş
İnsan	—>	çile mahkûmu
Dünya	—>	çile mekânı
Öte dünya	—>	huzur yeri
Zaman/akıl	—>	çile nedeni
İman	—>	çileden kurtuluş çaresi

Çile isimli esere ait bu tablonun merkezindeki simge “çile”dir. Şair, “çile çekmek”i kişisiyle, mekânıyla, sebep ve sonuçlarıyla metonimik bir bütünlükle kaleme almıştır. Bu bütünlük içinde dikkati çeken öznedir. Necip Fazıl, şiirlerinde benliğine yenik düşen, varlığı anlamlandırmaya çalışan, mistik zamanın özlemiyle ölümü bekleyen ve sanat yapma amacı olan birçok özneyi işlemiştir.

Şair, temelinde varoluş kaygısı bulunan çile hallerini zıt kavramlarla tanımlayıp aşmaya çalışmıştır. Bu tercih hem varlığı hem de kendisini tanımlamada anlam kapısının kilidi olmuştur. Necip Fazıl şiirinin anlam kapısından girildiğinde, hakikatin “ölüm”, “iman”, “öte dünya”; sahte olanın ise “yaşam”, “akıl”, “maddi dünya” olduğu görülür. Zaman ise insanın gerçek ile sahte ayrımını yapmasını engelleyen kuşatıcı bir varlıktır. Şair, bu kuşatılmışlığı yaşam, insan, zaman ve akıl etrafında oluşturduğu “daire” metaforuyla anlatmıştır. Yaşamın her insan için doğum ile ölüm arasındaki kısır döngü olması, zamanın bu hazin çarkın işleteni olması, aklın tüm çabalarına rağmen bu döngünün nedenini çözemeyecek oluşu ve insanın bu düzenin tutsağı olması, şairin başı ve sonu belli olmayan “daire”yi metafor olarak seçmesinin gerçek nedenleridir. Amacı kendini/insanı bu çıkmazdan kurtarmak olan Necip Fazıl’ın *Çile* isimli eserinde yer alan imgeleri, anlam bütünlüğü oluşturacak şekilde kullandığı görülmektedir. Bu bütünlük içinde şairin, benlik arayışı, varlığı anlamlandırma çabası, bu iki süreçte yaşadığı boşluk, çatışma halini imleyen unsurların çok anlamlılık sergilememesinin nedeni, onun şiiri hem kendine hem de okura yönelik bir telkin aracı olarak kullanmasıdır. Şiiri “mutlak hakikati aramak” olarak tanımlayan şairin, maddi dünyanın yükünden mistik dünya sayesinde kurtulmaya ve çatışma halinden hakikati yaşayacağı huzur haline şiir ile varmaya çalıştığı görülmektedir.

Kaynaklar

- Cassirer, Ernst (2011). *Sembol Kavramının Doğası*, Çev. Milay Köktürk, Ankara: Hece Yayınları.
- Durand, Gilbert (1998). *Sembolik İmgelem*, Çev. Ayşe Meral, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Freud, Sigmund (2013). *Psikanaliz Üzerine*, Çev. A. Avni Öneş, İstanbul: Say Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1999). *Çile*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- (2004). *O ve Ben*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kuçuradi, İoanna (1997). *Sanata Felsefeyle Bakmak*, Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Korkmaz, Ramazan (2002). *İkaros'un Yeni Yüzü: Cahit Sıtkı Tarancı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- May, Rollo (2013). *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları.
- Morin, Edgar (2007). *Yitik Paradigma: İnsan Doğası*, Çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2013). "Mezarlık", *Türk Dili* 737, s.97-100.
- Okay, Orhan (2014), *Necip Fazıl, Sıcak Yarada Kezzap*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi(1998). "Şiir Hakkında I", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s.13-17.
- Taşdelen, Vefa (2005). "Necip Fazıl'ın Çilesi, Şiiri ve Poetikası Arasındaki İlişki Üzerine", *Hece* 97, s.214-222.
- Wellek, Réne (1993). *Edebiyat Teorisi*, Çev. Ömer Faruk Huyugüzel, İzmir: Akademi Kitabevi.

ABSTRACT

Necip Fazıl Kısakürek's World of Meaning in the Light of *Çile*

Necip Fazıl Kısakürek stated that he had written his poems by “intuition” and “thought”. He defined his poetry as smoking out of a main comprehension of art. These expressions stemming from the poetics of the poet mean both his poems are based on dilemmas created by intuition and thought, and have a studious construct. In every period, Necip Fazıl achieved to attract the attention of the reader with both the images that he chose and the effective sound. It is seen that Necip Fazıl chose words which create depth in meaning in order to reach the “ideal poetry”. Those words completed one another in order to form unity and create a world of meaning. Image is one of the dominant elements in Necip Fazıl's poetry, which provides depth in meaning and unity. The poet's fluctuating world of emotion and opinion is hidden behind the meticulously chosen images. Necip Fazıl's struggle to make sense of the existence, world and life, and the individual consequence of his struggle emerges as the meaning behind the image is deciphered. In this article, the world of meaning in Necip Fazıl's *Çile* is analyzed by determining images.

Keywords: Necip Fazıl, *Çile*, poetry, poetics, meaning, image

Aldanmış Kevakib'in Arketipleri

VÜGAR SULTANZADE*

ÖZ

Modern hikâye türünün Türk-İslam ülkeleri edebiyatlarında ilk örneklerinden olan *Aldanmış Kevakib* (1857) eserinin yazarı Mirza Fethali Ahundzade, hikâyenin konusunu İskender Bey Münşi'nin *Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi* adlı eserinde bahsedilen bir olaydan aldığını yazar. Ancak tarihi bilgiler Münşi'nin bahsettiği hikâyedeki motifin orijinal olmadığını, Mezopotamya ve Hitit kaynaklarına dayandığını; dolayısıyla *Aldanmış Kevakib*'in çok daha eski arketiplere sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bunlar, gök cisimlerinin belli biçimlerinin, özellikle ay ve güneş tutulmalarının, müneccimlerce felaket simgesi olarak görüldüğü ve hükümdar için tehlikeli sayıldığı dönemlerde ülkenin başına geçici olarak “şar pûhi” (hükümdar naibi, yedek hükümdar) şeklinde adlandırılan birisinin getirilerek feda edilmesi motifinin yansıtıldığı kaynaklardır. Ahundzade'nin söz konusu kaynaklardan doğal olarak haberi olmamıştır, çünkü onun döneminde bunlar henüz bilim dünyasınca bilinmiyordu. *Aldanmış Kevakib* üzerine çok sayıdaki çalışmada bu kaynaklara şimdiye kadar dikkat çekilmemiştir. Bu çalışmada tasvir ve kıyaslama yöntemleri kullanılarak, Ahundzade'nin ele aldığı konunun Eski Çağ'daki arketipleri hakkında bilgi verilmiş, onlarla *Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi* ve *Aldanmış Kevakib* arasındaki koşutluklar gösterilmiştir.

Anahtar sözcükler: Azerbaycan edebiyatı, Mirza Fethali Ahundzade, *Aldanmış Kevakib*, İskender Bey Münşi, *Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi*, “şar pûhi”

Mirza Fethali Ahundzade (1812-1878) tarafından kaleme alınmış *Aldanmış Kevakib* (Kandırılmış Yıldızlar) adlı eseri, Türk-İslam ülkeleri edebiyatlarında modern hikâye türünün ilk örneklerinden biridir. Tam

* Prof. Dr., Doğu Akdeniz Üniversitesi, Türkçe Eğitimi Bölümü/GAZİMAĞUSA-KKTC
E-posta: vugar.sultanzade@emu.edu.tr

adı *Aldanmış Kevakib veya Hikâyet-i Yusuf Şah* olan bu eser, Ahmed Midhat Efendi'nin *Kıssadan Hisse ve Letâif-i Rivayet*'inden daha önce, yani 1857 yılında yazılmış ve iki yıl sonra, yazarın altı komedisiyle birlikte *Temsilat* adlı kitabın içinde Tiflis'te yayımlanmıştır. Ahundzade, burada tasvir ettiği olayları İskender Bey Münşi'nin *Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi* adlı eserindeki bir hikâyeden aldığını yazar. Tarihi bilgiler ise *Aldanmış Kevakib*'in arketiplerinin daha eski olduğunu ortaya koymaktadır. Ahundzade'nin eserleri ve özelde *Aldanmış Kevakib* üzerine birçok kitap ve makale yazılmış olsa da, bu çalışmalarda söz konusu kaynaklara şimdiye kadar dikkat çekilmemiştir (Efendiyev 1954; Qasımzade 1963; Memmedzade 1971; Buttannı 2006). Çünkü bu kaynaklar edebiyat araştırmacıları tarafından pek bilinmemektedir. Ayrıca, eseri edebî açıdan araştıranları asıl meşgul eden, hikâyenin menşei değil, feodal hayatın bu hikâye üzerinden yapılan eleştirisi olmuştur. Ahundzade'nin yaratıcılığı açısından bu tür bir yaklaşım isabetlidir. Bu makalenin amacı ise, hikâyenin siyasî, sosyal, fıkri ve ahlakî mesajları üzerinde değil, tarihi kaynakları üzerinde dikkati yoğunlaştırmak ve Ahundzade'nin ele aldığı konunun Eski Çağ'daki arketipleri hakkında bilgi vermek, onlarla *Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi* ve *Aldanmış Kevakib* arasındaki koşutlukları göstermektir. Bu çalışmada temel olarak, tasvir ve kıyaslama yöntemleri kullanılmıştır.

Aldanmış Kevakib ile Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi'deki Olayın Karşılaştırılması

Hikâyede bahsedilen olaylar, 1592'de İranda Şah Abbas hâkimiyetinin yedinci yılında geçer. Şah Abbas, baharın ilk günlerinde münecciminden gök cisimlerinin alacağı bir biçimden dolayı saltanat sahibinin felakete uğrayacağı haberini alır. Şah, tedbir almaları için vezir vüzerasını huzura çağırır. Müneccim Mevlana Cemaleddin'in önerisiyle, yıldızların beklenen biçimi oluşana kadar taht ve tacın katli vacip olan birisine bırakılması kararı alınır ve Yusuf adlı bir saraç hedef seçilir. Yusuf tahta çıkar çıkmaz halkın refah seviyesini yükseltmeye, ülkede işlerin adaletli yürümesine ve zulmü bitirmeye yönelik birtakım icraatlarda bulunur. Meydanlarda cellatların insan katletmesi, göz çıkarması ortadan kalkar ve şehir kapılarında parçalanmış insan cesetleri görülmez olur. Zulme ve haksızlıklara alışmış halka bunlar garip gelir. Bütün bunlar Yusuf Şah'ın beceriksizliği ve karakterinin zayıflığı olarak görülür. Şah Abbas'ın azledilmiş adamları, halkın bu tutumunu fırsat bilerek isyan çıkarır ve Şah Abbas'ı yeniden tahta geçirirler.

Ahundzade, *Aldanmış Kevakib*'i yazarken Münşi'den esinlense de, hem bazı kısımlarının farklı olması hem bazı yeni parçaların ilavesiyle *Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi*'deki olaydan ayrılır. Olayın kahramanlarına yazarların bakışı da birbirine taban tabana zıttır. Münşi için Şah Abbas, varlığıyla "dünyayı süsleyen"

(âlemârâ) bir şahsiyettir. Ahundzade'ye göre ise, Şah Abbas gaddar, evlâtlarına bile acımayan, oğullarından birini öldüren, diğerinin de gözlerini çıkararak zalim bir hükümdardır. Vezir vüzerası da onun gibidir. Yazar onları kendi dilleriyle ifşa eder. Vezirin, serdarın ve diğerlerinin şahın huzuruna çağrılması, onların istişare esnasında kendi hizmetlerinden dem vurmaları, bu amaçla yapılmış ilavelerdir. Münşi'de bunlar yoktur; o, ancak şaha çareyi söyleyen müneccimin ismini zikretmiştir. Bu da Mevlana Cemaleddin değil, tam adıyla Mevlana Celaleddin Muhammed Müneccim Yezdi'dir. *Tarib-i Âlemârâ-yi Abbasi*'de “şerâfetli” bir bilim dalı olarak nitelenen müneccimlik için, Ahundzade “devlete ve millete zarardan başka bir faydası yok” diye yazar. Münşi'nin eserinde Yusuf içi dışı şeytanî birisidir. *Aldanmış Kevakib*'de ise Yusuf Saraç büyük bir sempatiyle tasvir edilmiştir. O, dürüst, onurlu, adil ve merhametli bir insandır. Münşi'nin Yusuf'u, kısa şahlığı müddetinde halkı için bir faaliyetinde bulunmaz ve kaderine boyun eğmez. Ancak *Aldanmış Kevakib*'de Yusuf Saraç halk için yenilikler yapmaya çalışan biridir. Bunlar dışında, iki hikâye arasında bazı ayrıntılarda farklılıklar bulunur: Örneğin, birinde Yusuf kura ile, diğerinde ise başmollanın azmettirmesiyle kurban olarak seçilir. Bu gibi farklılıklara aşağıda arketiplerle kıyaslama yapılırken değinilecektir.

“Şar Pûhi” Geleneği ve *Aldanmış Kevakib*

Birtakım farklara rağmen, Ahundzade'nin hikâyesiyle Münşi'nin tasvir ettiği olayın motifi aynıdır. Bu, gerçek hükümdarı kehanetten kurtarmak için birinin geçici olarak tahta çıkarılması ve feda edilmesi motifidir. Tarihi kaynaklar incelendiğinde ise “yıldızları kandırma” düşüncesinin Müneccim Celaleddin'in orijinal keşfi olmadığı görülmektedir. “Yıldızları kandırma” motifinin, daha doğrusu, Akkadca bir ifadeye dayanarak “şar pûhi” (pûh şarri) ismi verilen ya da aynı ifadeyi çevirerek “hükümdar naibi” veya “yedek hükümdar” (Ersatzkönig, substitute king) terimiyle adlandırılan bu geleneğin kaynağı çok eskilere dayanmaktadır. Başta ay ve güneş tutulmaları olmak üzere, gök cisimlerinin almış oldukları veya alacakları belli biçimlerin o zamanın müneccimleri tarafından felaket sembolü olarak görüldüğü ve hükümdar için tehlikeli sayıldığı dönemlerde ülkenin başına geçici olarak “şar pûhi”nin getirilmesi, Mezopotamya'da özellikle de Asurlularda başvurulan bir yöntemdi. Bu şekilde gerçek hükümdar kurtulmuş sayılır ve onun yerine başka birisi kötü sona maruz kalırdı (Parpolo 1983; Lawson 1994: 111-114). “Şar pûhi” geleneğinin kaynağının Sümer dönemine kadar uzadığı iddia edilmektedir (Frankfort 1948: 264; Beek 1966: 24).

Söz konusu gelenekten bahseden metinler buldukları ve yayımlandıkları ilk zamanlarda Asur tarihi uzmanlarınca yanlış yorumlanmıştır. Tarihçilerin metinleri, suçsuz bir insanın kurban edilmesi şeklinde yorumlamayı reddet-

mesini, Bottéro onların sadizmden uzak olan iyi niyetine bağlamıştır (1992: 140). Tabii bu yanlış yorumlamada mevcut kaynakların iyi durumda olmamasının ve dilinin ağırlığının da payı olmuştur. Ancak devam eden araştırmalar, metinlerde geçen olayların simgesel bir ritüel olmadığını, “şar pûhi”lerin gerçekten sonradan öldürülmek üzere tahta çıkarıldığını ortaya koydu (Soden 1956; Lambert 1957-58; Kümmel 1967; 1968; Oppenheim 1977: 100). “Şar pûhi” geleneğinin birçok detayı, özellikle Ninova mektup arşivinin keşfi ve mektupların Parpola tarafından yayımlanarak yorumlanmasından sonra netlik kazandı (1970; 1983). Bu mektupların çoğunluğunda kim tarafından ve ne zaman yazıldığı bilgisi yoktur, gönderildikleri hükümdarların ismi ise hiç not edilmemiştir. Ancak mektupların içeriklerindeki detaylara ve özellikle, güneş ve ay tutulması gibi bazı astronomik verilere dayanarak, hemen hepsinin Asur kralları Esarhaddon (M.Ö. 681-669) ve Aşurbanipal (M.Ö. 668-627) dönemlerinde yazılmış olduğu bilgisini elde etmek mümkündür (Parpola 1983: XII-XIII).

Arşivdeki mektuplardan otuzu şu veya bu şekilde hükümdarın yerini geçici olarak başkasının tutması hadiseleriyle ilgilidir. Mektup metinleri bu olayın, kralın öleceğinin habercisi olan kötü işaretlerden, kehanetten kaynaklandığını gösterir. Parpola'nın araştırmasına göre, bu kehanetler hep ay veya güneş tutulmasıyla ilgili olmuştur (1983: xxii-xxiii). Jüpiter'in de görünürde olmadığı durumlarda (ayın günleri ve bazen Venüs, Mars gibi gezegenlerin durumu da hesaba katılarak) bu ay ve güneş tutulmalarının ülkenin başındaki kişi için tehlike arz ettiği düşünülmüştür. *Aldanmış Kevakib* ve *Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi*'de de kehanet gök cisimleriyle ilgilidir, ancak farklı şekilde. Birincide Merih (Mars) ile Akrep'in bir araya gelmesi, ikincide ise iki yıldızın dört yere parçalanması münecimlerden tarafından felaket habercisi olarak görülür. Diğer bir fark şudur: Bu eserlerde gök cisimlerinin alacağı durum ve bununla da kehanetin gerçekleşeceği önceden söylenir. Eski Çağda ise “şar pûhi”nin tahta çıkması ve akabinde belli bir süre zarfında ölmesi, genellikle “post eventum” yani ay veya güneş tutulmasından sonra olmuştur (Parpola 1983: xxiv; Huber 2004: 343-344). *Aldanmış Kevakib*'de olduğu gibi, prototiplerinde de hükümdarın yerine başkasının geçmesi ve kimin seçilmesi gerektiği fikri onun kendisine ait olmamıştır. Genellikle bir “şar pûhi” adayını seçen ve öneren baş kâhin olmuştur (Schott, Schaumberger 1941: 113; Soden 1956: 104). Ancak baş kâhin tarafından önerile bile, son kararı o zamanlarda da hükümdarın verdiğini ve onun öneriye olumlu yaklaştığını kestirmek zor değildir.

Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi'deki Yusuf, Noktevi mezhebine mensuptur ve Derviş Hüsrev'in mürididir. Bu mezhepten olanlar her şeyin temelini sadece toprakta görür ve cennetin, cehennemin varlığına ve kıyamete inanmazlardı (Bkz. Amanat 2011). Öte yandan, Ahundzade'nin kahramanının problemi

dinle değil, din adamlarıyla. Yusuf Saraç iyi bir dinî eğitim almış, fakat mollaların “teğallübünden” dolayı din adamı olmaktan vazgeçerek sade emekçi olmayı, ailesini elinin zahmetiyle geçindirmeyi tercih etmiştir. Yusuf’un din adamlarına muhalif bakışı, onun tehlikeli birisi olarak görülmesine sebep olmuş ve hedef olarak seçilmesinde başlıca rol oynamıştır. Eski Çağ’daki “şar pûhi”lerin de, hükümdar ve kâhinlerce tehlikeli sayılan, öldürülmesi istenen veya hayatı önemli görülmeyen kişiler arasından seçildiği metinlerden belli olmaktadır. Bu, bir savaş esiri, ölüm cezası verilmiş bir cani, hükümdarın siyasi düşmanı, zekâsı gelişmemiş biri, meselâ bir bahçıvan olabilirdi (Schott, Schaumberger 1941: 113; Labat 1945: 127; Grayson 1975: 154).

Aldanmış Kevakib'de saray aristokrasisi kehaneti Yusuf'tan saklar. Onlar yıldızları da Yusuf'u da kandırmak isterler. Yusuf kehanetle ilgili bilgiyi Hace Mübarek'ten alır. Tarihi gerçeklik ise farklıdır: İşin aslını söyleyerek Yusuf'u şah yaparlar. Onun meseleden haberdar olduğu, Münecim Celaleddin'i gördüğünde, “Ey hazret molla, niçin benim kanımı dökmek istersin?” diye sitem etmesinden de belli olur (Fazil 2010: 803). *Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi*'de olduğu gibi, Eski Çağ'daki gelenekte neden tahta çıkarıldığı “şar pûhi”ye önceden bildirilirdi. O, kehanetle ilgili kendine söylenenleri Güneş tanrısı Şamaş'ın tanık olmasını isteyerek insanların önünde tekrarlamak ve sonucu kabul etmek zorunda olurdu. Bazen bunlar yazılı olarak yafta şeklinde elbisesine takılırdı. Dolayısıyla, kimin gerçek hükümdar olduğunu aslında herkes bilirdi. Ancak yine de “yıldızları kandırmak” için roller değişmiş olurdu. Gerçek hükümdara bu süre zarfında artık “kral” değil, “köylü”, “çiftçi” veya sadece “efendim” diye hitap edilirdi (Kümmel 1967: 178; Parpola 1983: xxvi; Tadmor 1986: 210). Giyim kuşamının da sade olduğunu, mektuplarda yazılmasa da, tahmin etmek mümkündür. Benzer durumda Şah Abbas'ın neler yaptığı konusunda fazla detay yoktur. Münşi, şahın birkaç hizmetkârıyla beraber atla dolaşıp memleket işlerinden tamamen ayrıldığını not eder (Fazil 2010: 804). Ahundzade ise sadece onun “napedid” olduğunu yani kaybolduğunu yazmakla yetinir.

Yusuf'un saraydaki hayatına gelince, her iki eserden onun gerçek şah gibi yaşadığı bilgisi elde edilebilir. “Şar pûhi” geleneği bu açıdan farklı değildir. Ninova arşivindeki mektuplarda “şar pûhi”nin şaşaayla karşılanmasından, ona tahta çıkmadan önce şarap ikram edilmesinden, vücuduna kutsal yağ sürülmesinden, başına taç konması ve diğer krallık süsleriyle donatılmasından, tahtta otururken yanına “kraliçesi” olarak bir “kız” (batussü) veya “genç hanım” (ardatu) verilmesinden bahsedilmektedir (Huber 2004: 348-349). Kinnier Wilson'un yayımladığı Nimrud listeleri, “şar pûhi”lerin kısa da olsa, ziyafet (naptunu) ve eğlencelerle dolu bir saray yaşantısı olduğunu göstermektedir. Çok sayıda aşçı, pastacı, şarkıcı, çalgıcı ve diğerleri “şar pûhi”nin emrinde olurdu. Hizmetinde olanların aşağı yukarı üçte biri -yaklaşık yüz

kişi- korumalardan oluşurdu. Bu korumalar aslında “şar pûhi”yi korumak için değil de onun hâkimiyeti gerçekten ele alması ve hükümdarlık süresini uzatmasına karşı tedbir amacıyla teşkil edilirdi. Zira “şar puhı”nin hükümdarlığının kalıcı olma ihtimali vardı ve ihtimalin en azından bir durumda gerçekleşmiş olduğu, bu konudaki ilk tarihi kaynaktan öğrenilebilir. *Aldanmış Kevakib*'in ilk prototipi sayılabilecek bu kaynaktan, İsin hanedanından İrramitti hâkimiyeti döneminde (M.Ö. 1804-1796) hükümdarın, Enlil-bani adlı bahçıvanını kendi tahtına oturttuğu ve başına tacını koyduğundan bahsedilmektedir. Ancak bu “yıldızları kandırma” fayda etmemiş ve gerçek kral ölmüştür. Böylelikle, tahtta oturan bahçıvan, hükümdar olarak kalmaya devam etmiştir (King 1907: 12-13; Labat 1945).

Ninova mektuplarında “şar pûhi”lerin tahtta kalma süresi farklılık göstermektedir. Onların içinde hükümdarlığı 100 gün, 47 gün, 20 gün ve sadece 7 gün süren de olmuştur. Gerçek hükümdarın yerini alma süresi en fazla yüz gün olabilirdi. Sürenin belirlenmesi genellikle gök cisimlerinin durumuna bağlıydı. Bu durumları inceleyenlerin görüşünü alarak, sürenin ne zaman biteceğine gerçek hükümdar karar verirdi. Yusuf'un şahlık süresine gelince, bu, Münşi'ye göre üç gün, Ahundzade'ye göre aşağı yukarı on iki gün sürmüştür. “Şar pûhi”ye ayrılmış süre, onun ve kraliçesinin ölümüyle, daha doğrusu öldürülmesiyle bitiyordu (Parpola 1983: xxvi). Katletme, yüksek dozda uyku ilacı vermek suretiyle veya daha hunhar yöntemlerle olabilirdi. Önemli olan yöntem değil kehanetin gerçekleşmesiydi, yani gerçek kralın kurtulmasıydı. Hükümdarın kurtulması, o dönemin inancına göre, ülkenin kurtulması demekti (Frankfort 1948: 262; Oppenheim 1977: 100). *Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi* Yusuf'un sonu hakkında sadece “tahttan indi, tahta üzerine uzandı” diye yazar. Ancak metinden onun katledildiği anlaşılmaktadır. Çünkü olayın akabinde Şah Abbas, Yusuf'un mürşidi Derviş Hüsrev'i ve Noktevi'lerin diğer önde gelenlerini de idam ettirir (Fazıl 2010: 805-806). O dönemde (1593-1594) Noktevi'lerin büyük bir katliama maruz kaldığını tarihi kaynaklar da göstermektedir (Amanat 2001). *Aldanmış Kevakib*'de Yusuf'un sonunu, Ahundzade'nin ironiyle tasvir ettiği halk isyanı getirir.

Sonuç

Tanınmış Azerbaycanlı yazar Ahundzade'nin yazdığı, modern hikâye türünün Türk-İslam ülkeleri edebiyatlarında ilk örneklerinden olan *Aldanmış Kevakib* eserini inceleyen araştırmacılar daha çok bu hikâyenin kaynağı olarak *Tarih-i Alemârâ-yı Abbasi*'deki rivayet üzerinde durmuşlardır. Ancak bu tarihî eserde anlatılan hikâye ile Ahundzade'nin eserini karşılaştırmakla yetinmişlerdir. Ahundzade, kendisi de farkında olmadan aslında kökeni Sümerlere, Asur ve Babil'e dayanan bir motifi ele almıştır. Bu, gök cisimlerinin

almış oldukları veya alacakları belli biçimlerin felaket simgesi olarak görüldüğü ve hükümdar için tehlikeli sayıldığı dönemlerde ülkenin başına geçici olarak “şar pûhi” adıyla anılan birisinin getirilmesi motifidir. Böylece gerçek hükümdar kurtulmuş sayılır ve onun yerine başka birisi “beklenen” felakete maruz kalırdı. Araştırmalar “şar pûhi” geleneğinin sadece Asur ve Babil ile sınırlı kalmadığını, Mezopotamya’ya yakın bölgelerde ve İran’da görüldüğünü ortaya koyar (Kümmel 1967; Beek 1966; Huber 2004). *Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi*’de tasvir edilen olay, İran’da bu geleneğin arkaikleşmiş olsa da 16. asra kadar unutulmadığını gösterir. Safevî tarihindeki söz konusu hikâyenin Orta Doğu’daki tarihî kaynaklarına inilen bu makalede, *Aldanmış Kevakib* eserindeki motifin en eski kaynaklarda izi sürülmüştür.

Kaynaklar

- Amanat, Abbas (2001). “The Nuqtawi Movement of Mahmud Pisikhani and his Persian Cycle of Mystical-Materialism”, *Medieval Ismaili History and Thought*, Ed. Daftary Farhad, Cambridge: Cambridge University Press, s.281-297.
- Axundzade, Mirze Feteli (2005). *Eserleri*, Bakı: Şerq-Qerb.
- Beek, M. A. (1966). “Der Ersatzkönig als Erzählungsmotiv in der altisraelitischen Literatur”, *Supplements to Vetus Testamentum*, Leiden: E. J. Brill, s.24-32.
- Bottéro, Jean (1992). *Mesopotamia: Writing, Reasoning and the Gods*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Buttanrı, Müzeyyen (2006). *Mirza Fethali Ahundzade'nin Tiyatro Eserleri ve 'Aldanmış Kevakib' İsimli Hikayesi (Metinler ve İnceleme)*, Eskişehir: Eser Ofset.
- Efendiyev, H. (1954). *Mirze Feteli Axundov'un Nesri*, Bakı: Azərneşr.
- Frankfort, Henri (1948). *Kingship and the Gods: A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society & Nature*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Grayson, Albert Kirk (1975). *Assyrian and Babylonian Chronicles*, N.Y.: J.J. Augustin.
- Huber, Irene (2004). “Ersatzkönige in griechischem Gewand: Die Umformung der šar pûhi- Rituale bei Herodot, Berossos, Agathias und den Alexander-Historikern”, *Von Sumer bis Homer: Festschrift für Manfred Schretter zum 60. Geburtstag*, Ed. R. Rollinger, Münster: Ugarit, s.339-397.
- King, L. W. (1907). *Chronicles Concerning Early Babylonian Kings, Including Records of the Early History of the Kassites and the Country of the Sea*, London: Luzac and Co.
- Kümmel, Hans Martin (1967). *Ersatzrituale für den hethitischen König*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- (1968). “Ersatzkönig und Sündenbock”, *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft* 80, s.289-318.

- Labat, René. (1945). "Le Sort des Substituts Royaux en Assyrie au Temps Sargonides", *Revue d'Assyriologie* 40, s.123-142.
- Lambert, Wilfred G. (1957-58). "A Part of the Ritual for the Substitute King", *Archiv für Orientforschung* 18, s.109-112.
- Lawson, Jack Newton (1994). *The Concept of Fate in Ancient Mesopotamia of the First Millenium: Toward an Understanding of Šimtu*, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Memmedzade, H. (1971). *Mirze Feteli Axundov ve Şerq*, Bakı: Azerneşr.
- Oppenheim, A. Leo (1977). *Ancient Mesopotamia. Portrait of a Dead Civilization*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Parpola, Simo (1970). *Letters from Assyrian Scholars to the Kings Esarhaddon and Ashurbanipal, Part I*, Kevelaer - Neukirchen Vluyn: Verlag Butzon&Bercker.
- (1983). *Letters from Assyrian Scholars to the Kings Esarhaddon and Ashurbanipal, Part II*, Kevelaer - Neukirchen Vluyn: Verlag Butzon&Bercker.
- Qasımzade, Feyzulla (1963). *M. F. Axundov'un Heyat ve Yaradıcılığı*, Bakı: Azerneşr.
- Schott, Albert ve Joh. Schaumberger (1941). "Vier Briefe Mar-Ištars an Asarhaddon über Himmelserscheinungen der Jahre -670/668", *Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie* 1-2, s.89-130.
- Soden, Wolfram von (1956). "Beiträge zum Verständnis der assyrischen Briefe über die Ersatzkönigriten", *Festschrift für Prof. Dr. Viktor Christian*, Ed. K. Schubert, J. Botterweck, J. Knobloch, Wien: Norting der Wissenschaftlichen Verbände Österreichs, s.100-107.
- Tadmor, Hayim (1986). "Monarchy and the Elite in Assyria and Babylonia: The Question of Royal Accountability", *The Origins and Diversity of Axial Age Civilizations*, Ed. S. N. Eisenstadt, New York: State University of New York Press, s.203-224.
- Türkman, İsgender Bey Münşi (2010). *Dünyanı Bezeyen Abbasın Tarixi (Tarix-e-Ale-maraye-Abbasi)*. Çev. Şahin Fazil, Bakı: Şerq-Qerb.

ABSTRACT

The Archetypes of *Aldanmış Kevakib*

Mirza Fatali Akhundzade, the author of *Aldanmış Kevakib* (1857), one of the first stories of modern type in the literatures of the Turkic-Islamic countries, pointed out that the theme of the story was taken from Iskender Bey Munshi's *Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi*. However, historical parallels expose that the first prototypes of *Aldanmış Kevakib* are older, since the motif in the story of Munshi is not original and its roots date back to ancient ages. These archetypes are the Mesopotamia and Hittite sources which include the motif of sacrificing the so-called "şar pûhi" (substitute king), a person who become a temporary king when celestial omens, especially lunar and solar eclipses, showed the real king to be in danger in the frame of ancient astrology. Akhundzade himself had naturally no idea about these sources because they were not discovered by historians until that time. These sources have not been mentioned in studies on *Aldanmış Kevakib* until now. This article gives information about the archetypes of *Aldanmış Kevakib*. In this way, the parallels between the story and the ancient sources, as well as *Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi* are shown.

Keywords: Azerbaijan literature, Mirza Fatali Akhundzade, *Aldanmış Kevakib*, Iskender Bey Munshi, *Tarih-i Âlemârâ-yi Abbasi*, "şar pûhi"

Atatürk Kültür Merkezi tarafından yayımlanan *Erdem*, insan ve toplum bilimleri alanında makalelere yer veren, hakemli bir uluslararası dergidir. Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki sayı çıkar. Yayımlanacak yazılarda bilimsel araştırma ölçütlerine uygunluk, alana bir yenilik getirme ve başka yerde yayımlanmamış olma şartı aranır. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, yayımlanmamış olmak şartıyla kabul edilebilir.

Yazıların Değerlendirilmesi

- *Erdem'e* gönderilen yazılar, yayın kurulunca dergi ilkelere uygunluk açısından incelenir. İllelere uygun bulunmayanlar, iki hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin önerilerini dikkate alıp gerekli düzeltmeleri yaparlar; fakat katılmadıkları noktalara itiraz etme hakkına sahiptirler.
- Yayımlanmasına karar verilen yazılar, sayfa düzenlemesi yapıldıktan sonra pdf formatında yazarlara gönderilir. Yazar son okumayı yapar ve gerekli düzeltmeleri metin üzerinde işaretleyerek dergiye geri gönderir.
- Yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.
- Yayımlanan yazılar için telif ödenir ve yayın hakları Atatürk Kültür Merkezi'ne devredilmiş sayılır. Bu devir, sanal ortamda yayımlanmayı da kapsar.
- Yayımlanmayan yazılar iade edilmez.

Yayın Dili

- *Erdem*'in dili Türkiye Türkçesidir. Ancak her sayıda, derginin beşte birini geçmeyecek şekilde, İngilizce veya diğer Türk lehçeleriyle yazılmış yazılara da yer verilebilir. Dergiye gönderilecek yazıların akademik dil kullanımıyla ilgili her türlü kusurdan arınması gerekir.

Yazım Kuralları ve Sayfa Düzeni

- Yazılar A4 boyutunda kağıda, MS Word veya uyumlu programlarla yazılmalıdır. Yazı karakteri olarak Times New Roman kullanılmalıdır. Yazılar 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalı, sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazıların uzunluğu 5000 sözcüğü geçmemelidir. Özel yazı karakterleri kullanılmamalı, transkripsiyon işaretleri varsa editörlük yapılabilecek şekilde belirtilmelidir.
- Yazarın adı, soyadı **koşu** harflerle; unvanı, görev yaptığı kurum ve e-posta adresi ise dipnotta normal harflerle yazılmalıdır.
- Makalenin başlığı içerikle uyumlu olup **koşu** harflerle yazılmalı ve 10 sözcüğü geçmemelidir.
- Makalenin başında, 150 ila 200 sözcükten oluşan Türkçe özet, makalenin sonunda ise İngilizce özet yer almalıdır. 12 punto ile yazılan özetlerin altında genel deneye doğru sıralanmış 5 ila 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler bulunmalıdır.
- Başlıklar **koşu** harflerle yazılmalıdır. Uzun yazılarda ara başlıkların kullanılması okuyucu açısından yararlıdır. Ana başlıkların, 1., 2., ara başlıklarınsa, 1.1., 1.2., 2.1., 2.2 şeklinde numaralandırılması tavsiye edilir. Ana ve ara başlıkların tümü (ana bölümler, kaynaklar ve ekler) **koşu** harflerle yazılmalıdır.
- Metin içindeki vurgulanması gereken ifadeler, "tırnak içinde" gösterilir, *eğik* veya **koşu** karakter kullanılmaz.

Hem "tırnak içinde" hem *eğik* veya hem **koşu** hem *eğik* yazmak gibi çifte vurgulama yapılmaz.

- Doğrudan alıntılar "tırnak içinde" verilir. Alıntılar 4 satırdan uzun olduğunda, bloklama yöntemi kullanılır. Paragraf girintileri sekme komutuyla yapılır; blok alıntılarsa iki sekme içeriden yazılır. Blok alıntılarda yazı karakterinin boyutu değiştirilmez; 12 punto ile yazılır.
- Yazımda, özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumu *Yazım Kılavuzu* esas alınır.

Kaynak Gösterimi

- Dipnot ve kaynakların yazımı konusunda, yöntem bakımından kendi içinde tutarlılık şarttır. Uzun yapıt (kitap, dergi, gazete vb.) adları *eğik*, kısa yapıt (makale, öykü, şiir vb.) adları ise "tırnak içinde" yazılır. Ayrıca dipnotların yalnızca metne alınmayan ek bilgiler için kullanılması önerilir.
- Metin içindeki göndermeler, yazarın soyadı, yapıtın yayın yılı ve sayfa numarası olmak üzere parantez içinde şu şekilde yazılır: (Köprülü 1932: 120). Cümle içinde yazarın adı geçmişse, parantez içinde tekrarlanmasına gerek yoktur: (1932: 120).
- Birden fazla yazarlı yayınlarda, isimler metin içinde şu şekilde gösterilir: (Jameson ve Habermas, Lyotard 1990).
- Bir yapıtın derleyeni, çevireni, yayıma hazırlayanı, editörü varsa künyede mutlaka gösterilmelidir.
- Elektronik ortamdaki metinlerin kaynak olarak gösterilmesinde, yazarı, başlığı ve yayım tarihi belirtilmiş olanlar kullanılır. Ayrıca künye bilgilerinde parantez içinde erişim tarihi belirtilmelidir.
- Ulaşılabilir kaynaklarda ikincil kaynak kullanımından kaçınılmalıdır.
- Atıf yapılmayan çalışmalar **Kaynaklar** kısmında kesinlikle yer verilmemelidir.
- **Kaynaklar** metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki şekilde yazılmalıdır. Eserlerin yayınevlere açık şekilde ve makalelerin bulunduğu sayfa aralıkları belirtilmelidir.

Ayvazoğlu, Beşir (2012). "Peyami Safa'nın *Hareket* Yazıları", *Erdem* 62, s.1-16.

Ergin, Muharrem (1991). *Dede Korkut Kitabı*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gümüş, Semih (Ocak 2014). "Tarihin Rüyasını Gören Yazar: İhsan Oktay Anar", (Erişim tarihi: 2 Şubat 2014), <<http://www.milliyetsanat.com/kitap/kapak-konusu/tarihin-ruyasini-goren-yazar-ih-san-oktay-anar/336>>.

Jameson, Fredric ve Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard (1990). *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zekâ, Çev. Güleğül Naliş ve Dumlul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, İstanbul: Kıyı Yayınları.

Moran, Berna (1994). "Bilge Karasu'nun *Kılavuz'u*", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.119-134.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1969). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerem, İstanbul: Dergâh Yayınları.

ERDEM

Editorial Principles

Erdem, published by Atatürk Culture Centre, is a peer-reviewed international journal that publishes articles on humanities and social sciences. It is published twice a year in June and December. The articles should be in accordance with scientific research criteria, contribute to related fields, and not have been published elsewhere. Symposium papers may be accepted for publication if they are not published before.

Review of Articles

- The articles submitted to *Erdem* are reviewed by the editorial board in terms of publishing principles. Those which are in accordance with the publication criteria are sent to two referees. The authors take referee suggestions into consideration, but they have the right to oppose to the points they do not agree.
- The articles accepted for publication are sent to the authors in pdf format after their page setup is done. The author reads the article for proof and makes necessary corrections and sends it back.
- The opinions expressed in the articles are authors' solely.
- The authors are paid for their articles. The copyright for published articles resides with Atatürk Culture Centre, and this includes the publication of the article on the net.
- Unpublished articles are not returned to authors.

The Language

- *Erdem* is published in Turkish. However, articles in English or in other Turkish dialects may also be published on condition that it does not exceed one fifth of an issue. The articles submitted to the journal should be in harmony with academic language use.

Style Guidelines

- Articles should be typed on A4 format paper with MS Word or compatible programmes. Text should be written in Times News Roman font type, 12 font size, 1.5 spaced and pages should be numbered. Articles should not exceed 5000 words. Special fonts should not be used and if there are signs of transcription, they must be pointed out for editing.
- The name and surname of the author should be written in **bold** letters; academic title, institution and e-mail address should be written in normal letters in footnote.
- Titles should be coherent with the content of the article, and written in **bold** letters, not exceeding 10 words.
- At the beginning of the article there should be an abstract in Turkish, and an abstract in English at the end, each including between 150 to 200 words. Abstracts have to be typed with 12 font size, and 5 to 8 keywords from general to specific have to be supplied.
- Titles should be written in **bold** letters. It is suggested to use headings in long articles. Numerate headings as 1., 2., and subheadings as 1.1., 1.2., 2.1., 2.2.. All main and subheadings (parts, bibliography, and appendix) should be written in **bold** letters.
- The parts to be emphasized in the text should be

in "quotation marks", not in **bold** or *italics*. Both "quotation marks" and *italics* or both **bold** and *italics* cannot be used at the same time.

- Direct quotations are written in "quotation marks". Quotations that exceed 4 lines are blocked. Use tab command for indentations, and for long quotations 2 tabs from the left margin. Use 12 font size for long quotations.
- Türk Dil Kurumu *Yazım Kılavuzu* is to be taken as the basis for spelling except for special occasions.

Citations and Bibliography

- Footnote and bibliography should be coherent in writing style. The names of long works (books, journals, newspapers etc.) are written in *italic* letters and short works (article, story, poem etc.) are written in "quotation marks". Also it is suggested that footnotes should only be used for additional information not included in the text.
- References within the text should include the surname of the author, year of the publication, and page number in parentheses as follows: (Köprülü 1932: 120). If the name of the author is used in the sentence, there is no need to mention it in parentheses: (1932: 120).
- For articles with more than one author, names should be referred as: (Jameson and Habermas, Lyotard 1990).
- If a work has a compiler, translator, publisher or editor, it should be cited in the bibliography.
- Author, title, and publication date should be given for electronic sources. Also access date should be given in parentheses.
- Using secondary sources should be avoided.
- Works, that are not referred to in the text, should not be cited in the **Bibliography**.
- **Bibliography** should be given at the end of the article. Bibliographical information is to be ordered alphabetically as exemplified below. Publisher of the works and page numbers of the articles should be indicated.

Ayvazoğlu, Beşir (2012). "Peyami Safa'nın *Hareket* Yazıları", *Erdem* 62, p.1-16.

Ergin, Muharem (1991). *Dede Korkut Kitabı*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gümüş, Semih (January 2014). "Tarihin Rüyasını Gören Yazar: İhsan Oktay Anar", (Accession date: 2 February 2014), <<http://www.milliyetsanat.com/kitap/kapak-konusu/tarihin-ruyasini-goren-yazar-ih-san-oktay-anar/336>>.

Jameson, Fredric and Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard (1990). *Postmodernizm*, Ed. Necmi Zekâ, Trans. Güleğül Naliş and Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, İstanbul: Kıyı Yayınları.

Moran, Berna (1994). "Bilge Karasu'nun *Kılavuz'u*", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İstanbul: İletişim Yayınları, p.119-134.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1969). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Ed. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kültür yayıncılığının öncüsünden

YENİ

II. basım

LUĞU

olduğu kadar Türk spor tarihine de emsaliz
nan Doç. Dr. Ünsal Yücel, 1 Temmuz 1938'de
ankırı ?)da doğdu. Adana Erkek Lisesi'ni
niversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi
lerde Son Cemaat Yerinin Mimarî Önem ve
ziyle (1960) bitirdi. Topkapı Sarayı Önem ve
istan ve birinci sınıf uzman olarak 1963-1977
ıştı. Kitap, saat ve kitabeler seksiyonları şefli-
71'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
at Tarihi Bölümü'nde "Kültür Tarihinde Ok-
Müesseseleri" başlıklı tezi ile doktora Ok-
demisyenliğe başladı. Almanya, İngiltere, Fran-
malar yaptı. 1978'de "20. Yüzyıl Batı Sanatında
yışı" adlı tezi ile doçent oldu. Geniş bilgi, ca-
titiz kişiliği ile kendisini tanyanları etalemi-
manı, en verimli döneminde, 15 Ağustos 1986
ul'da vefat etti.

TÜRK OKÇULUĞU ÜNSAL YÜCEL

TÜRK
OKÇULUĞU
ÜNSAL YÜCEL

ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
YAYINLARI

ATATÜRK KÜLTÜR
MERKEZİ YAYINLARI

II. BASKI



e-magaza.akmb.gov.tr'den
ve kitabemizden edinebilirsiniz.

ATATÜRK KÜLTÜR
MERKEZİ YAYINLARI

Kültür yayıncılığının öncüsünden

YENİ

Genişletilmiş II. basım

**ANADOLU SELÇUKLU
TÜRBELERİ**
HAKKI ÖNKAL



ATATÜRK
KÜLTÜR
MERKEZİ
YAYINLARI



ATATÜRK KÜLTÜR
MERKEZİ YAYINLARI

e-magaza.akmb.gov.tr'den
ve **kitabemimizden** edinebilirsiniz.

ERDEM

İNSAN VE TOPLUM BİLİMLERİ DERGİSİ
JOURNAL OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Atatürk Kültür Merkezi tarafından yayımlanan *Erdem*, insan ve toplum bilimleri alanında makalelere yer veren, hakemli bir uluslararası dergidir. Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki sayı çıkar.

Erdem, TÜBİTAK/ULAKBİM, SBVT tarafından dizinlenmektedir.

Erdem, published by Atatürk Culture Centre, is a peer-reviewed international journal that publishes articles on humanities and social sciences.

It is published twice a year in June and December.

Erdem is indexed in TÜBİTAK/ULAKBİM, SBVT.

Görüş ve önerileriniz için editörlerimizle iletişime geçebilirsiniz.

For comments and suggestions you may contact our editors.

erdemdergisi@gmail.com



Selçuklu Devri,
Cizre Ulucamii Kapı Tokmağı (1156)